

Тимофей Коваленко, Петр Куличкин

Интенсивность художественного творчества в свете информационной парадигмы: драматургия и театральная жизнь России и Западной Европы XV-XX вв.

Последние двадцать лет ознаменовались значительными успехами информационного подхода (Голицын, 1997; Golitsyn & Petrov, 1995; Голицын и Петров, 2005) применительно к эволюционным исследованиям. Пожалуй, наиболее эффективные результаты были получены в связи с применением данного подхода к изучению периодической изменчивости в различных областях, как, например:

- стиль архитектуры (Маслов, 1983);
- интровертированность в поэзии (Koshkin, 1997);
- стиль музыки и театральной режиссуры (Петров и Бояджиева, 1996);
- стиль живописи (Perov, 1998).

Периодическая изменчивость или, иными словами, цикличность в стиле искусства связана преимущественно с влиянием изменений в «социально-психологическом климате» общества (Маслов, 1983), которые, в свою очередь, имеют информационную природу (потребность в инновациях). Необходимо периодическое «переключение» между двумя «полярными» типами мышления: «аналитическим» и «синтетическим». Для первого из них характерна последовательная, «рационально-логическая» обработка поступающей информации, выполняемая с высокой точностью, но с относительно небольшой скоростью. Для второго типа, напротив, характерно целостное, «интуитивное» восприятие объектов, как бы «вчувствование» в них. «Синтетические» процессы протекают быстрее «аналитических», но, в общем случае, значительно уступают им в точности.

Как было показано, в каждый момент времени в обществе имеет место определенная степень доминирования одного из двух указанных стилей (в музыке, живописи, социальных отношениях и т.д.). Такое доминирование должно меняться со временем, так как каждый стиль имеет довольно ограниченный потенциал (для развития искусства, науки и т.п.). Эра господства одного и того же стиля обычно связана с феноменом смены поколений и составляет около 20-25 лет. Следовательно, полный период стилевых колебаний составляет 40-50 лет. В качестве примера, на Рис. 1 представлена эволюция стилевой асимметрии по данным С.Ю. Маслова (Маслов, 1983). (Здесь положительные значения «индекса асимметрии» отвечают доминированию аналитических процессов, а отрицательные значения индекса – процессов синтетических.) Синхронность стилевых колебаний в социально-политическом климате и архитектуре России достаточно очевидна.

Вставить Рис. 1

Однако для описания эволюционной динамики художественного творчества недостаточно иметь представление о стилевой изменчивости. Необходим другой индикатор, отражающий уровень художественных достижений в тот или иной период времени. Этим индикатором стала так называемая «интенсивность». Необходимость измерения интенсивности художественного творчества возникла в конце 1990-х гг. при исследовании эволюции художественной жизни, а именно – когда при отборе поэтов для изучения стилевой эволюции русской поэзии, понадобилось установить, кто из поэтов внес существенный вклад в ее развитие (Петров и Мажуль, 1998). Идея и метод измерения интенсивности ху-

дожественного творчества оказались настолько актуальными, что менее чем за десять лет были выработаны подходы к решению целого ряда проблем. Среди них:

- циклическое чередование периодов расцвета и упадка в художественной жизни (Petrov & Mazhul, 2002; Kharuto, Kulichkin & Petrov, 2006);
- определение эволюционных сценариев развития национальных художественных школ в отдельных видах искусства (Kulichkin, 2004);
- измерение эволюционной значимости и сравнение национальных художественных школ (Куличкин, 2005);
- влияние гениальных личностей на эволюцию художественного творчества (Куличкин, 2005а);
- взаимосвязи и взаимовлияния между различными ветвями художественной жизни и их стилевой эволюцией (Петров, 1998; Kovalenko, 2006).

В настоящем исследовании нас интересовала динамика театральной жизни и художественного творчества в области драматургии. Безусловно, эти две ветви художественной жизни как-то связаны друг с другом, но как такую связь обнаружить? И в каких конкретно феноменах она проявляется? В чем ее сущность? Для ответов на эти вопросы мы реализовали те же самые измерительные процедуры, что использовались нами в более ранних исследованиях (Куличкин, 2005).

В соответствии со сложившейся традицией (см., например, Martindale, 1990), мы считали, что значимость того или иного драматурга определяется размером посвященной ему статьи в специализированной энциклопедии. Затем все драматурги были упорядочены по годам рождения и агрегированы в десятилетние интервалы: драматурги, родившиеся в 1400-09 гг., 1410-19 гг. и т.д. Для каждого такого десятилетнего интервала (которые мы далее будем обозначать как t) было определено количество родившихся в это время драматургов n и полное количество посвященных им в энциклопедии строк N . Последняя величина и есть мера интенсивности художественного творчества в области драматургии. Затем аналогичные вычисления были проделаны применительно к театральной жизни. Были использованы данные о 989 драматургах и 2741 театральном деятеле (режиссеры, актеры, художники и др.). Общее число посвященных этим людям строк составило 36169 и 83634 (для драматургии и театральной жизни соответственно).

Конечно, при применении данного метода возникает проблема «объективности» извлекаемых данных. Решение этой проблемы в настоящем исследовании по традиции осуществлялось математико-статистическими средствами: путем сопоставления различных источников: словарей и энциклопедий. Как и в более ранних работах по интенсивности, было показано, что субъективизм составителей словарей и энциклопедий далеко не абсолютен. А именно, значения коэффициентов ранговой корреляции Спирмена оказываются статистически существенными на уровне выше 0,95. Поэтому вполне возможно выбрать лишь один, наиболее полный источник в качестве основного источника. В нашем случае таким источником стала Театральная энциклопедия (1961).

Ранее было показано (Petrov & Mazhul, 2002), что для любой построенной указанным выше способом эволюционной кривой типичен долговременный холмообразный тренд, обусловленный процедурой составления энциклопедических словарей. А именно, интерес к искусству более отдаленных эпох обычно меньше, чем к искусству эпох более близких; также неясны оценки современного искусства, которое будет окончательно осмыслено уже после составления энциклопедии, и поэтому интерес к самым современным явлениям искусства, отражаемый словарем, не слишком велик.

Кроме того, между интенсивностью художественного творчества (N) и количеством авторов (n) существуют глубокие внутренние взаимосвязи (см., например, Kulichkin, 2004). Если количество авторов, соответствующих какому-то отрезку времени, характеризует своего рода популярность данного вида искусства (в это время), его престижность, возрастание или убывание интереса к нему и другие внешние факторы, то необходим параметр, характеризующий «качественную» сторону интенсивности, своего рода «среднее

мастерство» – внутренний ресурс школы. Этот параметр – удельная значимость q , которая получается делением уровня интенсивности N на количество авторов n , применительно к данному отрезку t :

$$q(t) = N(t)/n(t)$$

Что мы, собственно, понимаем под параметрами n , N и q ? Дело в том, что любая национальная художественная школа реально не состоит из одной только элиты (к которой, в той или иной степени, относятся все авторы, включенные в энциклопедический словарь). В свете информационного подхода «художественная элита» – это «управляющий центр», от которого в основном и зависит все поведение системы (Голицын, 2000). Следовательно, изменения наших трех параметров не могут не иметь отголоска «на периферии» изучаемой художественной школы, т.е. в явлениях «массового» характера. Суммарная интенсивность N , характеризующая значимость школы применительно к отрезку времени t , конечно, складывается из двух вкладов: вклада «центра» и вклада «периферии». Вклад «периферии» в общую интенсивность можно не учитывать по двум причинам: 1) как правило, он гораздо меньше, чем вклад центра; 2) если он изменяется, то эти изменения происходят примерно по тем же законам, что и изменения во вкладе «центра». Когда интенсивность начинает меняться, что может стать причиной этих изменений?

Первая из причин – увеличение (уменьшение) количества творческих личностей, занятых данным видом искусства. Причинами прихода новых личностей в какой-либо вид искусства, на наш взгляд, могут быть его популярность, своего рода «актуальность», востребованность, престиж и другие **ВНЕШНИЕ ПРИЧИНЫ**, не касающиеся самой **ВИДОВОЙ**, «ремесленной», «мастерской» сути того или иного вида искусства, его «кухни». Молодые люди, приходящие в тот или иной вид искусства, становятся как бы «экспертами» в процессе оценки популярности, престижности и **НУЖНОСТИ ВНЕШНЕМУ МИРУ** данного вида искусства. Эти **ВНЕШНИЕ ФАКТОРЫ** мы и измеряем параметром n . Но отслеживаем-то мы только изменения, происходящие в «художественной элите», которая есть лишь «верхушка айсберга»! А между тем, небольшое увеличение численности «центра» может вызвать весьма заметное увеличение численности «на периферии». Значимость огромного множества «периферийных» представителей данного вида искусства может быть практически нулевой, и за счет этого их вклад в общую интенсивность будет по-прежнему незначительным. Однако вся эта масса, с позволения сказать, «творцов», именно своей инерцией оказывает весьма сильное воздействие на «центр», что может стать для школы испытанием достаточно серьезным. В таких ситуациях и выясняется, способна «художественная элита» управлять эволюционным процессом или нет.

Другая причина изменений общей интенсивности N – увеличение (уменьшение) степени значимости каждого художника, увеличение степени его гениальности, таланта или мастерства. Причины этого кажутся весьма загадочными: увеличение уровня мастерства чрезвычайно трудно как-либо отследить. Внешне такое увеличение значимости (особенно в сочетании с изменчивостью, свойственной искусству!) практически незаметно. Поэтому мы и называем такие факторы – **ВНУТРЕННИМИ**. В то же время, увеличение степени значимости каждого художника приводит к увеличению значимости «верхушки» «художественной элиты», а это выводит школу уже на **КАЧЕСТВЕННО** более высокий уровень, тем самым, увеличивая **УПРАВЛЯЮЩИЕ** способности ее «центра». Эту «качественную» сторону **ИНТЕНСИВНОСТИ** мы и измеряем параметром q .

ВНЕШНИЕ и **ВНУТРЕННИЕ** факторы воздействуют на общую интенсивность **НЕЗАВИСИМО**. Их воздействие может быть согласованным или противоречивым. Теоретически возможны всего **ШЕСТЬ ВАРИАНТОВ** изменения трех указанных параметров интенсивности в какой-либо национальной школе (количества родившихся авторов n , значения интенсивности художественной жизни N и удельной значимости q):

1) n возрастает, N возрастает, q возрастает. **ПОДЪЕМ**. Это единственно возможный вариант изменения трех параметров интенсивности при зарождении национальной художественной школы, при формировании ее «элиты». Данный вид искусства становится

престижным и популярным в художественной среде, одновременно с этим увеличивается внутренний ресурс национальной школы, растет мастерство. Внутренние и внешние факторы влияют на общую интенсивность согласованно. Рост удельной значимости увеличивает число представителей «художественной элиты», которая формируется фактически спонтанно.

2) **n** убывает, **N** убывает, **q** убывает. УПАДОК. Когда такой вариант изменения параметров интенсивности наблюдается достаточно долго, то, скорее всего, потенциал национальной школы исчерпан. Если в этом случае не находится какого-либо источника для ее развития (связанного с внешними или внутренними факторами), то уровень общей интенсивности опускается до нуля и школа «исчезает». Однако упадок может быть и краткосрочным. Краткосрочный упадок практически не опасен, так как не оказывает разрушающего воздействия на «центр» (как, например, в случае с ДИССИПАЦИЕЙ, описываемой ниже). В этом случае процессы, происходящие в «управляющем центре» и «на периферии» художественной школы, идентичны.

3) **n** возрастает, **N** убывает, **q** убывает. ДИССИПАЦИЯ. Это фундаментальное явление, свойственное эволюции практически всех художественных школ. В истории каждой школы есть ПОДЪЕМЫ, приводящие к настолько высоким художественным достижениям, что следующее поколение просто не в силах их повторить. Это означает, что удельная значимость **q** уменьшается вместе с общей интенсивностью **N**. Но популярность данного вида искусства по инерции продолжает возрастать. И если на уровне «центра» это возрастание «в количестве» одновременно с потерями «в качестве» может выглядеть достаточно скромно, то «на периферии» такой процесс может достигнуть фантазмагорических масштабов. Вот некоторые из примет долгосрочной диссипации: взрывы «графоманства», повальная мода на данный вид искусства, подмена художественных ценностей и т.п. При этом «массовое общественное сознание» может по инерции считать, что общая интенсивность по-прежнему возрастает. Опасность данного процесса в том, что кризис на уровне «художественной элиты» происходит одновременно с увеличением инерции «на периферии». Сложности в управлении своей «периферией» будут для «центра» нарастать лавинообразно. В этом проявляется разрушительное воздействие ДИССИПАЦИИ. Здесь, в первую очередь, и выявляется, способна ли «художественная элита» данной школы управлять эволюционным процессом, – или же нет. Если нет, то школа исчезает чрезвычайно быстро. Если да, то одно из следующих поколений данной школы осуществляет аккумуляцию.

4) **n** убывает, **N** возрастает, **q** возрастает. АККУМУЛЯЦИЯ. Это практически единственно возможная «противодиссипационная» мера. Смысл ее заключается в том, что «элита» начинает формировать себя сама, жестко ограничивая собственные коммуникации (в том числе со своей «периферией»). Такая совершенно необходимая мера, однако, весьма «непопулярна». Данный вид искусства становится «делом избранных», доступ в «элиту» ужесточается. Однако попасть туда трудно вовсе не потому, что ее представители устраивают какие-либо «цеховые» экзамены или «масонские испытания». Просто об этой «элите» мало кто знает. На «уровне периферии» аккумуляция производит эффект «чистки авгиевых конюшен». Прерывая коммуникации и предельно отделяя себя от «периферии», «художественная элита» фактически лишает «околохудожественную братию» возможности «паразитировать» на ней. Поэтому, не обладая необходимым для выживания в новых условиях уровнем мастерства, «дно периферии» вымирает так же быстро, как и зародилось во время диссипации.

5) **n** возрастает, **N** возрастает, **q** убывает. РОСТ ЗА СЧЕТ ВНЕШНИХ ПРИЧИН. Этот и следующий варианты названы нами так по той причине, что они реализуются, когда внешние факторы (**n**) оказываются сильнее внутренних (**q**). (В противоположность им, аккумуляция и диссипация – это эволюционные варианты, когда внутренние факторы сильнее внешних.) Рост за счет внешних причин осуществляется, когда «центр» художественной школы теряет значимость, но существует «нечто», которое тем не менее увели-

чивает значимость самого вида искусства, постоянно привлекая новых творцов в его элиту. Это «нечто» не может быть чем-то вроде моды или других явлений массового, «периферийного» характера. Такие явления не увеличивают численность «элиты». Это «нечто» гораздо более «возвышенно». Оно может быть связано с каким-то социально-значимым фактором, не лежащим на поверхности, с какой-то особой «функцией» данного вида искусства. Этой «внешней причиной» роста интенсивности может быть управляющее воздействие какой-либо другой, более мощной «художественной элиты». Такой же «внешней причиной» может быть влияние другого вида искусства. Период роста за счет внешних причин можно аллегорически уподобить процедуре переливания крови для «элиты» данной художественной школы. Длительный рост за счет внешних причин может привести к тому, что «центр» все-таки утратит контроль над «своей» периферией и школа либо исчезнет, либо инкорпорируется в другую, более мощную художественную школу.

б) **n** убывает, **N** убывает, **q** возрастает. РАЗРУШЕНИЕ ПОД ВОЗДЕЙСТВИЕМ ВНЕШНИХ ПРИЧИН. Это – своего рода «тупиковый путь» эволюции, свидетельствующий о крайне неустойчивом положении «художественной элиты» данной школы. Возрастание удельной значимости **q**, которое, казалось бы, должно приводить к увеличению «управляющей способности», вызывает совершенно противоположный эффект: значимость данного вида искусства резко падает, «элита» вдруг начинает «вымирать», а «периферия» мгновенно разрушается. Впрочем, «центр» обычно переживает свою «периферию» ненадолго, – настолько в жесткой изоляции он оказывается. Обычно после такого варианта эволюции в данном виде искусства вскоре наступают глобальные стилистические перемены. Как и в предыдущем случае, «нечто», являющееся причиной «геноцида» элиты, обычно возникает как «внешняя причина».

Ранее было показано (Куличкин, 2005), что наиболее эффективный путь эволюции интенсивности, следуя которому национальная школа может стать «лидирующей», – цикл: ПОДЪЕМ – ДИССИПАЦИЯ – АККУМУЛЯЦИЯ – ПОДЪЕМ. Если такой цикл реализуется, это свидетельствует о востребованности идей, порожденных основоположниками данной национальной школы, что обобщенно можно назвать «национальной художественной традицией». Реализация такого цикла связана с тем, что национальная школа после ПОДЪЕМА и ДИССИПАЦИИ консолидируется, вступая в фазу АККУМУЛЯЦИИ и, тем самым, обеспечивает еще один ПОДЪЕМ.

После первого из ПОДЪЕМОВ достигается очень высокий художественный результат, повторить который следующее поколение творцов просто не в силах (**N** уменьшается). По этой причине, а также по причине беспрецедентности достигнутых школой результатов, вид искусства стремительно набирает популярность и престиж, пропорционально достигнутым результатам (**n** возрастает). Поэтому средняя значимость **q** стремительно уменьшается, а так как этот параметр отвечает за «мастерство», ДИССИПАЦИЯ может очень быстро привести к профанации вида искусства, а затем к долгосрочному УПАДКУ и исчезновению школы. АККУМУЛЯЦИЯ – это защитная «противодиссипационная» мера, предпринимаемая школой для сбережения собственного потенциала и, в своем роде, выживания. Она заключается в том, что школа как бы «уходит в подполье», и к виду искусства имеют доступ немногие (количество творцов **n** убывает), как бы «выдержавшие тест на профпригодность» (удельная значимость **q** возрастает). В результате такого отсева значимость школы повышается (**N** возрастает), но вид искусства становится «делом избранных». Тем временем «дно периферии» стремительно вымирает, и национальная школа получает возможность осуществить еще один ПОДЪЕМ.

Анализ эволюционных траекторий 10 стран, рассматриваемых в настоящем исследовании, показал следующее. Значимость той или иной национальной школы для мировой драматургии или театральной жизни определяется теми же факторами, что были ранее выявлены при анализе эволюции музыкального творчества (Куличкин, 2005). А именно, варианты эволюционных сценариев можно свести к трем типам:

А) «Лидирующие» школы. В этих национальных школах цикл ПОДЪЕМ – ДИССИПАЦИЯ – АККУМУЛЯЦИЯ – ПОДЪЕМ реализовывался неоднократно (драматургия и театральная жизнь Италии XV-XIV вв. – Рис. 2 и 3 соответственно);

Вставить Рис. 2

Вставить Рис. 3

Б) Школы «промежуточного» типа. В этих национальных школах цикл ПОДЪЕМ – ДИССИПАЦИЯ – АККУМУЛЯЦИЯ – ПОДЪЕМ реализовывался лишь однажды. (Драматургия и театральная жизнь России XVIII-XIX вв. (Рис. 4), театральная жизнь Франции XVI-XVIII (Рис. 5), театральная жизнь США XVIII-XIX вв.);

Вставить Рис. 4

Вставить Рис. 5

В) «Внешние», или «условные» школы. Цикл ПОДЪЕМ – ДИССИПАЦИЯ – АККУМУЛЯЦИЯ – ПОДЪЕМ внутри этих школ не реализуется, поэтому говорить об их «лидирующем» положении в рассматриваемый период времени нельзя. Причины, по которым национальная школа не может занять «лидирующее» положение, можно свести к трем:

– Неспособность школы противостоять разрушительному воздействию ДИССИПАЦИИ, что выражается в отсутствии АККУМУЛЯЦИИ (драматургия Австрии и Германии, Франции, Испании, США). Аналогичная причина затрудняла развитие музыкальных национальных школ Голландии, Испании и Ирландии.

– «Расслоение» внутри национальной школы, заключающееся в том, что «периферия» национальной школы не может воспринять высочайшие достижения данной школы, осуществленные ее выдающимися представителями. Это выражается в отсутствии ДИССИПАЦИИ. Такие трудности испытывала французская драматургия (аналогичные примеры в музыке – Польша, Венгрия и Дания);

– Несвоевременная АККУМУЛЯЦИЯ, приводящая к невостребованности высочайших художественных достижений национальной школы (драматургия и театральная жизнь Англии). В музыке подобные трудности испытывали национальные школы Бельгии, Богемии, Финляндии и Швеции.

Нетрудно заметить, что между эволюцией театральной жизни и драматургического творчества существуют определенные связи. Так, например, в некоторых национальных культурах сообщества драматургов и театральных деятелей или занимают одинаково устойчивое положение (Италия XV-XIX вв. и Россия XVIII-XIX вв.), или испытывают похожие проблемы (Англия). В других национальных культурах драматургия и театральная жизнь связаны, вероятно, менее тесно.

Италия – безусловный общеевропейский лидер как в сфере драматургии, так и в отношении театральной жизни. Здесь цикл ПОДЪЕМ – ДИССИПАЦИЯ – АККУМУЛЯЦИЯ – ПОДЪЕМ реализуется и в театральной жизни, и в драматургии два раза подряд. Более того, эти двойные циклы практически синхронны: 1650-1700-1740 применительно к драматургии и 1670-1700-1740 в театральной жизни (здесь и далее имеются в виду годы рождения авторов): «В ренессансном театре Италии максимально выявлен момент рефлексии».

сии. Здесь впервые задумываются над тем, как должно писать пьесы и играть спектакли. Италия первая создает на европейской почве стройную систему театральных правил и предписаний» (Давыдова, 2001).

По всей видимости, такой расцвет связан с развитием комедии дель арте, которая «была высшим достижением итальянского театра эпохи Возрождения и в значительной мере способствовала профессионализации всего европейского сценического искусства. Возникнув в середине XVI в., комедия дель арте выразила <...> жизнерадостное свободомыслие демократических слоев итальянского общества. <...> Существовавший в Италии разрыв между литературной драматургией и сценической практикой привел к тому, что новый народный театр рождался самостоятельно» (Бояджиев и Образцова, 1981). В 1580-1640 (по годам рождения) итальянская драматургия, можно сказать, практически отсутствовала. Это можно объяснить двумя причинами. Во-первых, в период активного развития комедии дель арте пьес как таковых не было (существовали лишь сценарные планы). Во-вторых, именно в этот период начинает мощно развиваться опера, которая на некоторое время практически полностью поглотила драматический театр. Тем не менее, именно комедия дель арте стала фундаментом для итальянской (и не только итальянской) драматургии.

Карло Гольдони (1707-1793, 350 строк, ПОДЪЕМ) и Карло Гоцци (1720-1806, 192 строки, АККУМУЛЯЦИЯ) – ключевые фигуры для цикла 1700-1740 гг. – получили мировую известность благодаря дель арте, но лишь как культурной традиции. Их драматургия на первый взгляд содержит все основные элементы, присущие итальянской комедии XVI – XVII века: традиционные имена персонажей – масок (Труффальдино, Бригелла, Панталоне, Доктор), импровизации – лацци. Но на самом деле это уже не маски, а характеры, скрытые под ними. Например, главный герой пьесы Карло Гольдони «Слуга двух господ» Труффальдино: с одной стороны это одно из распространенных наименований маски-слуги (Дзанни, Арлекин, Труффальдино), но с другой – конкретный человек, родом из Бергамо. Причем по ходу действия комедии плут Труффальдино изменяется, становится добрым и честным, а в финале – женится, что совершенно невозможно в традиционном театре дель арте. Полностью изменяется в творчестве Гольдони концепция лацци – она перестает быть самостоятельным дивертисментом, направленным на развлечение публики. Драматург четко прописывает импровизацию (совершенно неприемлемое условие для комедии дель арте), она получает фиксированный текст и начинает служить созданию характера. Таким образом, комедия положений трансформируется в комедию характеров. Фьябы Карло Гоцци появились в итальянском театре XVIII века как реакция на драматургию Гольдони. Поставив перед собой задачу, поддержать комедию масок, Гоцци окончательно уничтожил ее. Так в пьесе «Король-олень» действие строится на том, что Дирано и Труффальдино обмениваются максимами, но по правилам дель арте маска неизменна. В своих первых пьесах драматург оставляет довольно много свободного места для актерской импровизации, однако впоследствии сам заполняет все свободные места жестким текстом, делая это, чтобы поддержать труппу Сакки, для которой пишет комедии. То есть импровизация «как бы доводит себя до совершенства, окаменевают, становясь памятником самой себе» (Давыдова, 2001). Комедия дель арте, таким образом, становится прочным фундаментом, на котором возникает здание итальянского театра эпохи Просвещения.

В других национальных культурах эволюционные траектории не только не синхронизированы, но, напротив, скорее комплементарны, а именно: когда драматургия переживает расцвет, динамика театральной жизни выглядит достаточно скромно (или наоборот). Об отсутствии устойчивой художественной традиции применительно, скажем, к английской или испанской драматургии, говорит тот факт, что у величайших драматургов мирового значения Уильяма Шекспира (1564-1616, 625 строк, АККУМУЛЯЦИЯ) и Лопе де Вега (1562-1635, 327 строк, АККУМУЛЯЦИЯ) попросту не оказалось достойных последователей. Невостребованность художественных достижений, созданных в период АККУМУЛЯЦИИ, говорит о непреодолимом разрыве между «центром» и «периферией» нацио-

нальной школы, что хорошо соотносится с ранее полученными результатами для музыки (Куличкин, 2005).

Если говорить о французском театре эпохи классицизма или австро-немецком театре эпохи Просвещения, то мы можем констатировать значительное сходство соответствующих эволюционных сценариев. Во всех этих случаях мы имеем дело со значительным влиянием ВНЕШНИХ ПРИЧИН (аналогичные явления имеют место в русской литературе, как было ранее показано (Петров и Мажуль, 1998; Petrov & Mazhul, 2002)). В частности, классицистская эстетика требовала от художественного творчества подчинения определенным теоретическим воззрениям, требовала разграничения жанров комедии и трагедии, соблюдения правила трех единств и т.д. Иными словами, французский классицистский театр в значительной степени подвергался «идеологическому программированию». При этом роль ВНЕШНИХ ПРИЧИН играли жесткие нормативы и предписания классицистской эстетики (не говоря уже о том, что акцент на социальные ценности был весьма значительным). Австро-немецкая версия данного эволюционного сценария практически аналогична: она также несет на себе отпечаток мощного воздействия ВНЕШНИХ ПРИЧИН: законы сцены должны были быть подчинены определенной теоретической (и, в значительной степени, социально-ориентированной) идеологии. Идеология эпохи Просвещения и идеи движения «Буря и натиск», естественно, отличались от положений классицистской доктрины французского типа, но эти отличия ни коим образом не повлияли на сущность эволюционного сценария и, уж, по крайней мере, на ВНУТРЕННЮЮ динамику развития национальной школы.

Вставить Рис. 6

Эволюционная траектория европейской драматургии, рассматриваемой В ЦЕЛОМ (Рис. 6), обнаруживает динамику, свойственную лидирующей школе. Этот довольно-таки нетривиальный факт позволяет говорить о европейской драматургии как о целостной национальной школе со своей художественной традицией. Как было показано ранее (Куличкин, 2005), периоды РАЗРУШЕНИЯ ПОД ВОЗДЕЙСТВИЕМ ВНЕШНИХ ПРИЧИН соответствуют глобальным стилевым переломам (десятилетия 1540-49, 1680-89, 1820-29). Это неплохо соотносится с общепринятой хронологической классификацией, как бы отделяя друг от друга эпохи господства того или иного театрального «мировоззрения». Двойной цикл ПОДЪЕМ – ДИССИПАЦИЯ – АККУМУЛЯЦИЯ – ПОДЪЕМ (1690-1740-1790 по годам рождения драматургов) с удивительной точностью повторяет аналогичный цикл в итальянской драматургии с запозданием на 40 лет. Это является дополнительным аргументом в пользу безусловно лидирующего, центрального положения итальянской национальной школы. Что касается эволюции европейской театральной жизни, то мы наблюдаем достаточно скромно выраженную ее динамику. Как это объяснить?

Если рассматривать проблему в рамках информационного подхода, то данный парадокс объясняется достаточно просто. Вернемся к проблеме централизации (Голицын и Петров, 2005; Голицын, 2000). «Управляющий центр» в нашем случае – Италия. Именно эта национальная школа в первую очередь определяет эволюционную динамику Европы в целом (как в плане драматургии, так и в театральной жизни). В частности, «актеры комедии дель арте выступали во Франции, Испании, Англии. Их творчество воздействовало на формирование национальной комедийной драматургии и сценического искусства в этих странах. Особенно заметно влияние комедии дель арте на раннюю драматургию Мольера. <...> Традиции комедии дель арте плодотворно повлияли на формирование «театров бульваров» во Франции XVIII в., на развитие народного театра в Австрии, а в XIX в. во многом определили возникновение жанра пантомимы» (Бояджиев и Образцова, 1981). Однако целое (Европа) более «инертно», чем центр (Италия). Поэтому двойной цикл в эволюционной истории европейской драматургии запаздывает на 40 лет. По этой же причине

в европейской культуре не наблюдается синхронного развития театральной жизни и драматургии.

Заметим, что при реализации указанного двойного цикла в европейской драматургии играют весьма значительную роль представители французской и австро-немецкой национальных школ. Среди них: Франсуа Мари Аруэ Вольтер (1694-1778, 335 строк) – ПОДЪЕМ, Жан-Жак Руссо (1712-1778, 80 строк) и Дени Дидро (1713-1784, 135 строк) – ДИССИПАЦИЯ (Франция), Готхольд Эфраим Лессинг (1729-1781, 159 строк) – АККУМУЛЯЦИЯ, Иоганн Вольфганг Гете (1749-1832, 243 строки) – ПОДЪЕМ, Фридрих Шиллер (1759-1819, 369 строк) – РОСТ ЗА СЧЕТ ВНЕШНИХ ПРИЧИН, Август Вильгельм Фердинанд Коцебу (1761-1819, 73 строки) – ДИССИПАЦИЯ, Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776-1822, 108 строк), Иоганн Людвиг Тик (1773-1853, 89 строк), Генрих фон Клейст (1777-1811, 83 строки) – АККУМУЛЯЦИЯ (Австрия и Германия). При этом эволюционные сценарии в национальных школах Франции, Австрии и Германии гораздо менее примечательны, следовательно, мы можем говорить о том, что влияние указанных авторов на собственные национальные школы слабее, чем на эволюцию европейской драматургии в целом.

Из сказанного следует весьма любопытный вывод относительно особенностей эволюции интенсивности европейской драматургии и театральной жизни.

В случае с эволюцией музыкального творчества, как было ранее показано (Куличкин, 2005; Куличкин, 2005а), центральное лидерство принадлежит австро-немецкой национальной школе. Европейская музыка развивается практически по австро-немецкому эволюционному сценарию, и среди наиболее значимых для интенсивности композиторов – подавляющее большинство представителей данной лидирующей школы. Точка «начала отсчета» для эволюционного сценария европейской музыки – десятилетие **1680-89** (по годам рождения). Более чем 80% от уровня интенсивности данного «стартового» десятилетия обеспечивается двумя авторами. Это немецкие композиторы Иоганн Себастьян Бах и Георг Фридрих Гендель.

Иная ситуация в европейской драматургии. Общеευропейская эволюционная динамика соответствует динамике центральной лидирующей школы (Италии). В реализации двойного цикла ПОДЪЕМ–ДИССИПАЦИЯ–АККУМУЛЯЦИЯ–ПОДЪЕМ задействованы в основном представители французской и немецкой национальных школ. Точка «начала отсчета» для эволюционных сценариев европейского театра – десятилетие **1560-1569** (по годам рождения). Более чем 80% от уровня интенсивности «стартового» десятилетия обеспечивается (как и в музыке) всего двумя авторами. Эти авторы – англичанин (!) Уильям Шекспир и испанец (!) Лопе де Вега.

Поэтому можно говорить о том, что европейский театр по своей сути интернационален. Его достижения не локализируются внутри той или иной национальной субкультуры, но принадлежат как бы всей европейской культуре в целом. Это совершенно особый случай. Если, образно говоря, европейская музыка это всегда «как бы немецкая» музыка, (или европейская живопись – «как бы французская» живопись, (Грибков и Петров, 1997)), то в отношении театра, скорее можно сказать, что французский, английский, испанский, немецкий и (даже) итальянский театр – это, в первую очередь, европейский театр. Общеευропейские эволюционные сценарии более «прочны» и «монолитны» даже чем сценарии центрального лидера – итальянской национальной школы (не говоря уже о сценариях оставшихся, нелидирующих субкультур).

В заключение рассмотрим еще один любопытный феномен. По отношению к драматургии и театральной жизни Италии остальные национальные школы (как отдельные, так и европейские в целом) являются «догоняющими культурами». Театральная жизнь в этих догоняющих культурах развивается до определенного предела, достаточного, чтобы создать национальную драматургию, и, выполнив эту задачу, благополучно сходит на нет.

Последние всплески интенсивности на кривых театральной жизни периферийных культур – это не что иное, как результаты деятельности своего рода театральной «интеллектуальной», формирующей национальную драматургию. [Под интеллектуальной здесь понимается – (см., например, Петров, 1998а) – та социальная группа, которая оказывает «управляющее воздействие» на общество в процессе его «быстрой трансформации» – ускоренного перехода к новому состоянию социально-психологической сферы.] А высокий уровень интенсивности или мощное аккумулятивное внутреннее ресурсное связано не непосредственно с деятельностью самой национальной школы, а с внешними причинами, с эффектом «быстрого изменения фона» (Петров, 1998а). На Рис. 7 этот феномен проиллюстрирован применительно к стилевой эволюции социально-психологической сферы, рассматриваемой в (Петров, 1998а). Однако в данном случае принципиальных различий между стилевыми закономерностями и эволюционными сценариями интенсивности нет. Показанный на рисунке пунктиром фон – это ВНЕШНИЕ ФАКТОРЫ. Если мы имеем дело с лидирующей школой, то он либо меняется незначительно (как показано на верхнем графике), либо, в случае «идеального» лидерства, вообще представляет собой горизонтальную линию. Если же национальная школа не является лидирующей, то она в гораздо большей степени подвержена влиянию ВНЕШНИХ ФАКТОРОВ, одним из которых является воздействие «центра» (лидирующей школы). Тогда мы наблюдаем эффект быстрого изменения фона (нижний график). Поэтому мы можем наблюдать в такие моменты неоправданные, на первый взгляд, всплески интенсивности в сценариях «догоняющих» национальных школ в сфере театральной жизни.

Театральные деятели, осуществляющие эти всплески, в соответствии с (Петров, 1998а), могут быть названы «интеллектуальной», т.к. именно их усилиями «догоняющая» школа осуществляет столь быстрый рост (Рис. 7б). Кроме того, на плечи этой интеллектуальной ложится формирование национальной драматургии. Возможно, наиболее характерными примерами такой интеллектуальной являются французы Жан Батист Мольер (1622 -1673, 458 строк) – ПОДЪЕМ, Жан Расин (1639-1699, 181 строка) и Никола Буало (1636-1771, 71 строка) – ДИССИПАЦИЯ.

Таким образом, настоящее исследование в первом приближении подтверждает высказанные ранее предположения о наличии фундаментальных законов, по которым развиваются художественные школы (Куличкин, 2005). Полученные эмпирические результаты хорошо соотносятся с теоретическими выводами информационного подхода (Голицын, 1997; Golitsyn & Petrov, 1995; Голицын и Петров, 2005).

Литература:

Бояджиев, Г., Образцова, А. (Ред.) История зарубежного театра. Ч.1. Театр Западной Европы от античности до Просвещения. Учебн. пособие для культ.-просвет. и театр. училищ и ин-тов культуры. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1981. С. 118, 125.

Голицын, Г.А. Информация и творчество: На пути к интегральной культуре. М.: Русский мир, 1997.

Голицын, Г.А. Искусство «высокое» и «низкое»: системная роль элитарной субкультуры // Творчество в искусстве – искусство творчества / Ред. Л.Дорфман, К.Мартиндейл, В.Петров, П.Махотка, Д.Леонтьев, Дж.Купчик. М.: Наука – Смысл, 2000. С. 245-264.

Голицын, Г.А., Петров, В.М. Социальная и культурная динамика: долговременные тенденции (информационный подход). М.: КомКнига, 2005.

Грибков, В.С., Петров, В.М. Локус развития мировой живописи: география перемещений // Искусство в контексте информационной культуры. Проблемы информационной культуры. Вып. 4. – М.: Смысл, 1997. – с. 141-158.

Давыдова, М. (Отв. ред.) Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX - XX веков. – М.: РГГУ, 2001. С. 36, 250.

Куличкин, П.А. Эволюция художественной жизни (музыка России, Западной Европы, Америки XVIII–XX вв.). К проблеме сравнительного анализа национальных школ // Культурологические записки / Ред. П. Черносивтов. Вып. 10. М.: Гос. институт искусствознания, 2005. С. 229-244.

Куличкин, П.А. Интенсивность художественной жизни и эволюционные гении (музыка Италии, Франции, Австрии и Германии XVI–XX вв.) // Психология. Журнал Высшей школы экономики, 2005а. Т.2. №4. С. 113-121.

Маслов, С.Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия // Семиотика и информатика. 1983. Вып. 20. С. 3-34.

Петров, В.М. Стиль творческой личности и стиль эпохи: опыт искусствоведческого исследования // Ред. А.В.Либин. М.: Смысл, 1998. С. 252-272.

Петров, В.М. Интеллигенция как инструмент социальной и культурной динамики. Опыт системно-информационного подхода // Культурологические записки / Ред. Н. Зоркая. Вып. 4. М.: Гос. Институт искусствознания, 1998а. С. 235-263.

Петров, В.М., Бояджијева, Л.Г. Перспективы развития искусства: методы прогнозирования. М.: Русский мир, 1996.

Петров, В.М., Мажуль, Л.А. Циклические процессы в поэтической жизни России XVIII-XX столетий (количественный аспект) // Информационное мировоззрение и эстетика. Труды международного научного симпозиума. Таганрог: ТРТУ, 1998. С. 192-199.

Театральная энциклопедия. В 5 т. М.: Советская энциклопедия, 1961-1967.

Golitsyn, G.A., & Petrov, V.M. Information and creation: Integrating the 'two cultures.' Basel; Boston; Berlin: Birkhauser Verlag, 1995.

Kharuto, A.V., Kulichkin, P.A., & Petrov, V.M. Oscillations of artistic life: Studies of synchronism // H. Gottesdiener & J.-C. Vilatte (Eds.), Culture and communication — Proceedings of the XIX Congress of the International Association of Empirical Aesthetics. Avignon: Universite d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2006. P. 871-874.

Koshkin, V.M. Etudes on a science of humanities // L. Dorfman, C. Martindale, D. Leontiev, G. Cupchik, V. Petrov, & P. Machotka (Eds.), Emotion, creativity, and art. Perm: Perm State Institute of Arts and Culture, 1997. Vol. 1. P. 159–178.

Kovalenko, T.V. Theatrical life in Russia, 18th-20th centuries: measurement of intensity // H. Gottesdiener & J.-C. Vilatte (Eds.), Culture and communication — Proceedings of the XIX Congress of the International Association of Empirical Aesthetics. Avignon: Universite d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2006. P. 875-879.

Kulichkin, P.A. Evolution of artistic life: Russian literature and Russian music in the XIXth century (Quantitative approach) // Art and science – Proceedings of the XVIII Congress of the International Association of Empirical Aesthetics / Edited by J.P. Frois, P. Andrade, & J.F. Marques. Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation, 2004. P. 112-115.

Martindale, C. The clockwork muse: The predictability of artistic change. NY: Basic Books, 1990.

Petrov, V.M. The evolution of art: An investigation of cycles of left- and right-hemispherical creativity in art // Leonardo, 1998, vol. 31, N 3. P.219-224.

Petrov, V.M., Mazhul, L.A. Pulsation of literary life: Periodical behavior of Russian poetry and prose in light of the information approach // Rivista di Psicologia dell'Arte. 2002. №13. P. 25-40.

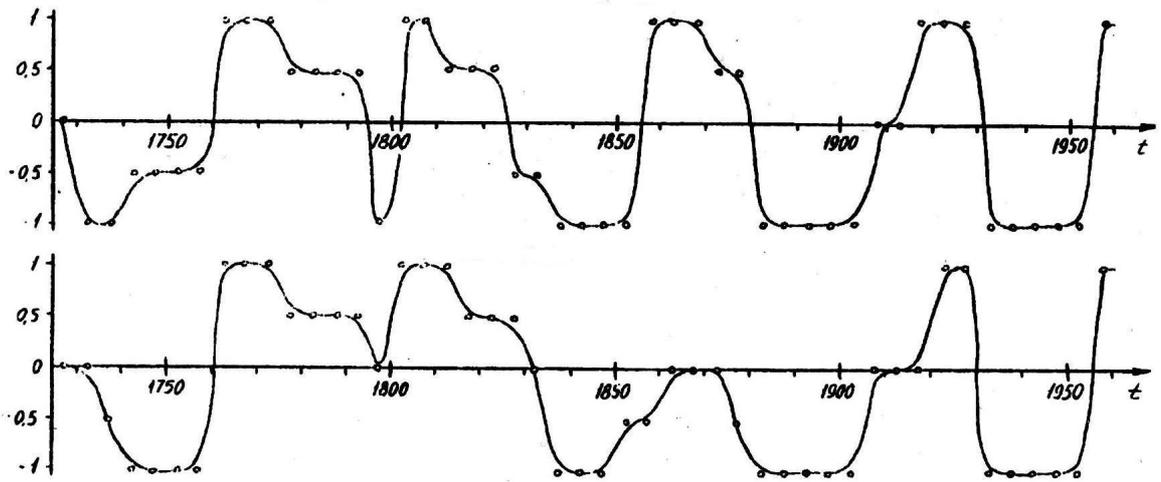


Рис. 1. Эволюция показателей асимметрии применительно к социально-психологическому климату (верхняя кривая) и архитектуре (нижняя кривая): Россия, XVIII-XX вв.



Рис. 2. Интенсивность художественного творчества: Италия, драматургия XV-XX вв.



Рис. 3. Интенсивность художественного творчества: Италия, театральная жизнь XVI-XX вв.



Рис. 4. Интенсивность художественного творчества: Россия, драматургия XVIII-XX вв.



Рис. 5. Интенсивность художественного творчества: Франция, театральная жизнь XVI-XX вв.



Рис. 6. Интенсивность художественного творчества: Европа, драматургия XV-XX вв.

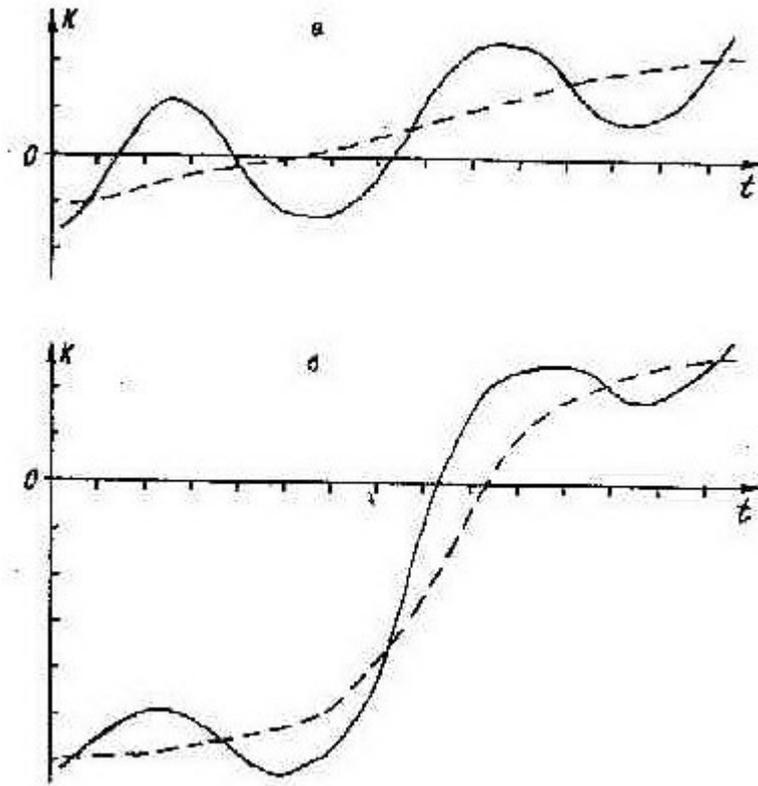


Рис. 7. Воздействие внешних причин на эволюцию:
а) Ситуация медленного изменения фона (показан пунктиром);
б) Ситуация быстрого изменения фона.