

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР: НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ СМЫСЛОВЫХ ПРОСТРАНСТВ

Алесенкова В.Н.

ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова», Саратов, Россия (410012, Саратов, проспект Кирова, д.1), e-mail: alesenvic@gmail.com

Статья посвящена определению круга проблем, связанных с возникновением постдраматического вектора развития отечественного театра начала XXI века как глобальной тенденции разрыва сценического действия с драмой. Опираясь на парадигму постдраматизма немецкого театроведа Х.-Т. Лемана, автор статьи, во-первых, рассматривает феномен русского режиссерского театра на пересечении смысловых пространств Запада и Востока; во-вторых, акцентирует внимание на проблеме совмещения смысловых пространств драмы и собственно театра, что является одной из причин заметного отставания русской науки о театре от западноевропейской; в-третьих, отмечает трансгрессивный код постдраматического театра как нарушение ценностного баланса между формой и содержанием. Исследование русской модели постдраматического театра автор напрямую связывает с изучением транссмысловых конструкций, возникающих в результате действенного конфликта авторского и режиссерского смысловых пространств.

Ключевые слова: постдраматический театр, смысловые пространства, драма, спектакль, русский театр, наука о театре, трансгрессия.

POSTDRAMATIC THEATRE: ON THE INTERSECTION OF SEMANTIC AREAS

Alesenkova V.N.

Saratov State Conservatoire (Academy) n.a. L.V. Sobinov, Saratov, Russia (410012, Saratov, Kirov avenue, 1), e-mail: alesenvic@gmail.com

The paper is devoted to definition of the problems connected with postdramatic vector of development, which appeared in Russian theatre in early XXI century, and is viewed as a global tendency to a breach between scenic action (performance) and dramatic text. Taking into account the postdramatic paradigm of German theatre researcher H.-T. Lemannthe paper, firstly, looks at the phenomenon of Russian director theatre on the intersection of semantic areas of West and Orient; secondly, focuses attention on the problem of overlapping of semantic areas of drama and theatre itself, which is one of the reasons why Russian studies of theatre considerably lag behind West European ones; thirdly, points to transgressive code of postdramatic theatre as an imbalance between form and content. The author of the paper directly connects Russian model of postdramatic theatre with researching transesemantic constructions caused by conflict between playwright's and director's semantic areas.

Keywords: postdramatic theatre, semantic areas, drama, performance, Russian theatre, theatre studies, transgression.

На рубеже XX–XXI столетий в европейском театральном искусстве четко обозначилась тенденция глобального движения современной режиссуры от интерпретации текста драматурга к созданию собственного сценического замысла на основе литературного сюжета. Характерной чертой этого движения является полное или частичное высвобождение творческой мысли режиссера от подчинения авторской, частичный или тотальный демонтаж текста, смысла, идеи драматурга, «новый способ использования знаков, <...> де-иерархизация театральных выразительных средств» [4, 138-139] и многое другое, что в теории немецкого театроведа Х.-Т. Лемана объединяется в понятие *постдраматический театр*. Режиссер в данном контексте уже не является интерпретатором авторского текста, но выступает как самостоятельный субъект театрального искусства, для которого текст и его традиционный

смысл становятся атавизмом и прерогативой «старого», отживающего нарративного театра. Основными современными средствами воплощения субъективной режиссерской концепции выступают смысловые пластические взаимодействия актеров (друг с другом, с предметами, зрителями) и характеризующая их риторика (способ произношения текста), послужившие материальной базой для формирования самостоятельного сценического языка театра, часто вступающего в конфликт с традиционной текстовой или сюжетной основой.

Российский режиссер «новой волны» К. Богомолов в «Интервью на фоне спектакля «Идеальный муж» (2013 г.), заявляя, что «театр – это не место, где читают по ролям классические пьесы, это вид искусства, и спектакль – это произведение искусства, автором которого является режиссер и его команда», – фактически формулирует принцип новых отношений между режиссером и драматургом, который отражает радикальное смещение смысловых пространств. «Пересечения смысловых пространств», – которые Ю. Лотман открыл в сфере литературного поэтического текста, отмечая, что они «порождают новый смысл» <...>, и «образуют так называемые языковые метафоры» [5, 26], как нельзя более объясняет спонтанный «взрыв» семантического пространства в русском театре конца XX – начала XXI веков. Феномен постдраматизма в европейском театре, популяризируя принятую в качестве стандарта трансгрессивную модель творчества (имеется в виду концепт трансгрессии по С. Шлыковой [6]), вступает в отечественном театре во все более ощутимые противоречия с традиционным понятием «театра-храма» и его конструктивной основой. В то же время стремление современного театрального искусства к сакральности, к выходу в «Иное», воплощается не только в трансгрессии, как выходе за пределы эстетических и моральных норм в театре, но и в создании универсальных символических образов, воздействие которых на зрителя обладает потенциалом формирования культурных и эстетических ценностей общества.

Постдраматический вектор развития отечественного театра гипотетически отличается от западноевропейского в силу расхождения исторических и традиционных предпосылок. Процесс столкновения западной модели с традициями русского театра выявил многообразие смысло модулирующих форм – конструкций разного качественного содержания на разных уровнях воплощения, которые далее будут называться транссмысловыми конструкциями. Таким образом, русский постдраматический театр – это, прежде всего, такой режиссерский театр, в котором смысловые пространства режиссера и драматурга вступают в действенный конфликт, в результате которого носителями нового смысла становятся транссмысловые конструкции.

Русский театр на пересечении Запада и Востока

Тенденция синкретизма театральных традиций Востока и Запада на исходе прошлого столетия породила в европейской театральной среде систему ценностей, в которую русский театр не вписывается как цельное историческое формирование, но лишь упоминается в связи с отдельными фамилиями драматургов и режиссеров рубежа XIX–XX веков, идеи и достижения которых стали бесспорным импульсом к развитию западного театрального искусства.

Апологет концепции постдраматического театра Х.-Т. Леман в своем монументальном исследовании опирается исключительно на «европейскую традицию», не включающую понятие «русский театр». Подразумеваемые им три этапа формирования западной театральной модели (преддрама – драма – постдрама), уходящие корнями в античность, ставят европейский театр на более высокую ступень развития по сравнению с русским, ведущим официальное существование с XVII века (несмотря на то, что западная территория России всегда была частью Европы). Причина кроется не в географической ошибке и даже не в искусственной изоляции научного прогресса западного театроведения от русского мира вследствие языкового барьера – многие важнейшие исследования до сих пор не переведены на русский язык, что безусловно вызывает нарекания и заведомо ставит русскую науку о театре в положение вассала.

Причинную связь с превращением российского театроведения в «сидение в архивах и рефлексия по поводу прошлого» [3] нужно искать в смещении смысловых пространств драмы и собственно театра. Это «отождествление театра с драмой» отмечает в 20-е годы XX века выдающийся советский театровед А.Гвоздев, видя в нем главное препятствие эволюции науки о театре, корни которого «неглубоки: они явственно нащупываются в XVIII веке, среди книжной культуры просвещения, утрачивающего связь с народными истоками театра, когда постепенно исчезают и *commediadell'arte* и балаган-телега кочующих комедиантов (в Германии)» [2,120]. Десятилетие спустя черты той же проблемы читаются в попытке французского режиссера и теоретика А. Арто ориентировать западный театр на традиции восточного. Театр восточный и театр западный А. Арто противопоставляет друг другу в одноименной статье как противоборство идей: в западном театре господствует Слово (текст), и «речь всегда служит лишь для выражения психологических конфликтов» [1,75], в то время как язык восточного театра – это «язык всего, что может быть высказано и обозначено на сцене независимо от речи, – всего, что находит себе выражение в пространстве» [1,74].

Таким образом, идея смещения акцентов с драмы на сценическое искусство (собственно возвращение к истокам театральности), найдя воплощений в лице Е. Гротовского, Э. Барбы, П. Брука и их многочисленных последователей в 70-е годы XX века, дала толчок к развитию новой театральной реальности и новой западноевропейской науки (в

том числе театральной семиотики). В то время как русский театр, более чем полувеком ранее эволюционно расширивший театральное пространство между драмой и театром – именно реализацией комплексного объединения традиций Востока и Запада (как в теории, так и на практике) – благодаря плодотворному конфликту идей в творчестве Вс. Мейерхольда, К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, Л. Сулержицкого, Е. Вахтангова, А. Таирова, М. Чехова, Н. Евреинова и их единомышленников, впоследствии изменил курс на прямо противоположный. Фактическая замена театра драмой и, следовательно, истории театра историей драмы, явилась тем тормозом науки о театре, о которой писал Гвоздев, а пресечение всплесков театрального инакомыслия в режиссуре (судьбы Вс. Мейерхольда и Ю. Любимова – этапные, но не единственные примеры) надолго лишило русский театр здорового конфликта идей и смыслов, что привело в равной мере к консервации и выхолащиванию творческого потенциала.

Если расцвет драматического искусства является прерогативой западного мира (от Античной трагедии до Просвещения), то расцвет театрального искусства, его Серебряный век, имеет прямое отношение к России. На пересечении смысловых пространств – Запада и Востока, драмы и театра, натуралистического и условного, психологического и метафизического, традиций и эксперимента – всегда рождается новый смысл, и русский театр получил опыт гармоничного сочетания многополярности. Безусловно, творчество Г. Крэга, А. Аппиа, М. Рейнхардта, А. Дункан сегментарно оказало влияние на развитие режиссерского театра, но феномен русского театрального ренессанса явился результатом консолидированного расцвета всех видов искусства, во множестве направлений, и их плодотворного взаимодействия в театральной практике. Апокалиптическое (мистическое) мировидение, столкнувшись с рациональной действительностью, вылилось на театре в революцию идей драматургов (Л. Андреев, А. Блок, Ф. Сологуб, И. Анненский, З. Гиппиус, В. Маяковский, М. Цветаева и др.) и теоретиков (Вяч. Иванов, А. Белый, Н. Бердяев, П. Флоренский, Г. Чулков, Г. Шпет, Ф. Степун, А. Лосев, А. Гвоздев, П. Богатырев и др.), художников (Л. Бакст, А. Бенуа, А. Головин, С. Судейкин, Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Экстер, Н. Рерих, М. Шагал, К. Малевич и др.) и композиторов (А. Скрябин, И. Стравинский, С. Прокофьев, С. Рахманинов и др.), не говоря уже о плеяде блистательных актерских и режиссерских талантов.

Трагично, что этот невероятный по масштабам расцвет русского (и в частности театрального) искусства смыло волной революций и войн в Европу (преимущественно – Германию, Францию), а затем разметало по всему миру. В результате, европейский и американский театр получили возможность использовать и развивать, адаптируя к своим традициям, достижения теории и практики, которые в родной стране оказались не

востребованы вследствие политики замещения множества смысловых пространств – единым, общепринятым, что, в отсутствие конфликта идей, делает развитие театра (соответственно, и науки о нем) невозможным. Однако в 90-е годы XX века, в процессе так называемой «перестройки» отношений и разрыва некоего внешнего и внутреннего единства возникла благоприятная среда для нового витка пересечений смысловых пространств, а следовательно, и для развития театрального искусства.

Смысловое пространство от «абсурда» до «паратаксиста»

Существующие сомнения в том, является ли русский постдраматический театр последних десяти лет самостоятельным, самобытным явлением театральной культуры, а не эпигоном западноевропейской модели так же правомерны, как и сомнения в том, является ли западноевропейский театр эталоном для подражания. Начиная с появления драматургии, а вслед за ней и понятия театра-абсурда, можно говорить о проблеме утраты смысла, характеризующей отторжение действительной реальности и потерю самоидентификации. Безымянные персонажи абсурдистских драм, существующие в непересекающихся мирах, параллельных пространствах, отражают душевное состояние послевоенной Европы. Возникший вакуум между драмой и театром, формой и содержанием стал одной из первопричин имплицитного развития трансгрессивной практики, проявившейся позже в искусстве постмодернизма.

Обращение к традициям восточного театра (японского Но, Кабуки, Бунраку, индийского Катхакали, китайской опере) явилось спасительным ориентиром, процессом освоения Западом нового смыслового пространства, в зоне пересечения с которым возникла эстетика авангарда, объединившая дадаизм, экзистенциализм, сюрреализм и структурализм, повлекшие за собой масштабное развитие науки о театре. В главе «После Соссюра», вошедшей в сборник «Семиосфера», Ю. Лотман отметил, что семиотика и структурализм, в отличие от СССР, где «им пришлось пережить период гонений и идеологических обвинений. <...> На Западе <...> подверглись испытанию модой. Увлечение ими было широким и выходило за пределы науки» [5, 153]. Тем не менее темпы освоения театром новых идей препятствовали не только качеству их осмысления аудиторией, но и способствовали образованию широкого разрыва в практическом применении новых концепций. Так, в тесной близости могли сосуществовать «антиактерский» театр Т. Кантора и «сверхактерский» театр Е. Гротовского, семиотизация и десемиотизация сценического пространства, поиск смысловой целостности и постмодернистская эклектика.

Очевидно, что западноевропейский театр пережил расцвет постмодернизма на почве амбивалентности пересекаемых смысловых пространств, но также очевидно, что плодотворное вмещение противоположностей переросло на исходе XX века в «паратаксист»

леманского постдраматизма. Не только метафора уступила место оксюмору, как заметила французский театровед А. Юберсфельд, а наступила эпоха де-иерархизации элементов, не подчиненность частей целому (главной идее), ломка фабулы, чрезмерная «плотность» и «одновременность» (или пустота) знаков, что привело к образованию конструкций, не поддающихся привычному семиотическому анализу, и спровоцировало поиск новых инструментов прочтения спектакля в области когнитивной лингвистики, психологии. В то время как в театрах сопредельных постсоветских стран (Литва, Эстония, Молдова, Украина, Грузия), как позже и в самой России, на стыке просочившихся с запада постдраматических тенденций с законсервированными традициями отечественного театра, воспитанного на сохранении смысловой целостности и привязанности к драматическому сюжету, возникли качественно новые семиоструктуры, требующие своего методологического подхода.

Эффект «обратной волны» вернул русскому театру утраченные идеи Вс. Мейерхольда и М. Чехова, заставляя воспринимать превращенную в догму систему воспитания актера по К. Станиславскому в явной оппозиции к западным концепциям, в том числе театральной антропологии Е. Гротовского, Т. Ричардса и Э. Барбы. Динамика оппозиционности идей и методов стала импульсом к созданию в Москве А. Васильевым собственной театральной лаборатории – «Школы драматического искусства», постановки которой отличались экспериментальным характером и имели прямое отношение к зарождению русского постдраматического театра. Эксперимент, лежащий в основе любого поступательного движения в искусстве, нашел в разной степени место в спектаклях Ю. Любимова, М. Захарова, Л. Додина, Р. Виктюка, К. Гинкаса, Ю. Бутусова, К. Серебренникова, Р. Туминаса, Д. Крымова, И. Яцко и многих других, чьи имена еще малоизвестны, и обусловлен наличием свободно пересекающихся смысловых пространств: межкультурных, межнациональных, межконцептуальных, межличностных и т.д. Нельзя недооценивать в ключе общего развития постдраматизма и роль постановок на российской сцене приглашенных европейских режиссеров – таких, как Э. Някрошюс, П. Штайн, М. Лангхофф, Р. Лепаж, Т. Остермайер и др., методы работы которых непременно вступают в противоречие с крепкими традициями русской школы актерского мастерства, провоцируя их к трансформации.

Трансгрессивный код пересечения пространств: авторского и режиссерского

Географические границы постдраматизма намного шире, чем оговаривается Леманом. Новая театральная эпоха, отмеченная имитацией кардинального разрыва театра с драмой, давно наблюдается за пределами европейской сцены. Привычное понятие драматического спектакля растворяется в неопределенных границах перформанса, а на смену искусству актера приходит ремесло перформера. Режиссер получает неограниченную власть над авторским текстом, не только ломая фабулу конкретной пьесы, но и объединяя в одной

постановке несколько сюжетов из разных источников, а то и вовсе отказываясь от вербальности в пользу пластической драмы. Вторичность сценического искусства долго была неоспоримым фактом, что позволило французскому структурализму анализировать спектакль как вторичную смысловую надстройку над драматическим текстом (например, Р. Барт определял язык сценического действия как *миф* по отношению к *языку* драмы). Но даже сложная знаковая структура не может вместить плетору пересечений в пространстве спектакля, образованную взаимодействием режиссерского (если оно отягощено цитированием и реминисценциями) и авторского (если оно интерпретирует чужой оригинальный текст) смысловых пространств.

В условиях разрыва драмы с театром стандартизированная знаковая структура спектакля разрушается, как и его логическая и смысловая целостность. Увеличение магнитуды противостояния авторского и режиссерского пространств неминуемо приводит к трансформации конфликта между формой и содержанием, часто меняя полюса на противоположные: драма из содержания становится формой, а спектакль из формы – содержанием, что совершенно неожиданным, и порой шокирующим образом воздействует на зрителя. Такая эксплицитная форма конфликта, как в спектаклях «Отелло» Л. Персиваля (московский Театр имени Пушкина, 2012 г.), «Буря» Ш. Пухера (мюнхенский Каммершпиль, 2010 г.), «Идеальный муж» К. Богомолова (МХТ им. А.П. Чехова, 2013 г.) или даже «Быть или не быть? Да не вопрос» Д. Волкострелова (саратовский ТЮЗ, 2011 г.) не является нормативной, поскольку исключает сколько-нибудь гармоничное взаимодействие смысловых пространств сцены и зала.

Нарушение ценностного баланса между формой и содержанием находит отражение в частичном или полном поглощении одной из сторон конфликта – другой: смысловой целостности – смысловой раздробленностью, трансценденции – трансгрессией, идеи – антиидеями, искусства – антиискусством, что безусловно оказывает определенное негативное влияние на сознание зрителя. Если эпический театр Б. Брехта, перенося точку конфликта со сцены в зал, ставил зрителя перед свободным выбором, давая ему полномочия судьбы, то трансгрессивный вариант смещения ценностного баланса в постдраматическом театре не предлагает равнозначного выбора, а подменяет устоявшиеся системы ценностей суррогатами или вовсе их разрушает, низводя «сакральное до профанного. <...> Трансгрессия меняет кардинальным образом не норму, а саму суть искусства, выходя за пределы человеческого, инверсируя традиционные понятия, образы и ценности» [6, 12]. Таким образом, изучение транссмысловых конструкций как результата пересечения смысловых пространств позволит расширить герменевтический подход к постдраматическому театру за счет включения ряда

сопредельных наук, в том числе семиотики, и предполагает возможность различения произведений искусства от их антиподов или эпигонов.

Список литературы

1. Арто А. Театр и его двойник. – М.: МАРТИС, 1993. – 192 с.
2. Гвоздев А.А. Итоги и задачи научной истории театра // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: сборник трудов. – М.: ГИТИС, 1988. – С.120-159.
3. Давыдова М. Как взрослеет искусство // Электронный журнал «Театр», 2013. – № 13–14, URL:<http://oteatre.info/> (дата обращения: 11.08.14).
4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
5. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: «Искусство-СПб», 2000. – 704 с.
6. Шлыкова С.П. Трансгрессия в авангардном искусстве XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусств. – Саратов, 2013. – 29 с.

Рецензенты:

Демченко А.И., доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова, г. Саратов;

Лиценбергер О.А., д.и.н., профессор, зав. кафедрой истории государства, права и международных отношений ФГБОУ ВПО Поволжского института управления им. П.А.

Столыпина Российской академии народного хозяйства и государственной службы им. П.А. Столыпина, г. Саратов.