

УДК 792.01(072)

## К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

<sup>1</sup>Алесенкова В.Н.

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

Статья посвящена проблемам, с которыми сталкивается традиционная методология анализа драматического спектакля в «постдраматических» театральные постановках, оппозиционных драме в концепции Х.-Т. Лемана (основателя теории постдраматизма). Демонстрируя кризис семиотического подхода к современному театру, автор статьи обращает внимание на вклад российских теоретиков начала XX века в развитие европейской науки о театре, предлагая обратиться к синкретизму методов анализа. Развиваясь одновременно в двух полярных направлениях, отечественный постдраматический театр на практике совмещает в себе тенденции модернизма и постмодернизма, балансируя между мифом и перформансом. Пересечение смысловых пространств драматурга и режиссера-художника преобразует уже не текст, а метатекст в новую сценическую реальность, изучение которой требует более модернизированного когнитивного подхода.

Ключевые слова: постдраматический театр, анализ спектакля, пересечение смысловых пространств, символ, миф, перформанс.

## TO THE QUESTION OF POSTDRAMATIC THEATRE ANALYSIS METHODOLOGY

<sup>1</sup>Alesenkova V.N.

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

The paper is devoted to some problems of traditional performance analysis methodology of 'postdramatic theatre' (by the H.-T. Lehmann's conception). Demonstrating a crisis of semiotic approach, author propounds to unite different methods of reading theatre, and focuses attention on important contribution of Russian researchers in early 20th century to evolution of European Theatre Studies. The bipolar development of Russian postdramatic theatre is viewed in the paper as a combination both modern and postmodern tendencies equilibrating between myth and performance art. Creative conflict between playwright's and director's semantic areas leads to translation from metatext to new audio-visually reality that requires to be investigated by means of more modern cognitive approach.

Keywords: postdramatic theatre, performance analysis, intersection of semantic areas, symbol, myth, performance art.

Очевидные концептуальные изменения, произошедшие в европейском театральном искусстве рубежа XX–XXI веков, заключающиеся, главным образом, в глобальной тенденции отрыва театра от традиций драматизма, нашли адекватное отражение в монографии немецкого теоретика Ханса-Тиса Лемана и обрели базовое осмысление в понятии «постдраматический театр». Исследование определяющих характеристик современного театра позволило Леману сформулировать концепцию постдраматизма, вызвавшую разногласия в театроведческой научной среде и отнюдь не являющуюся законченной теорией. Напротив, наблюдения и умозаключения немецкого учёного открывают широкое поле для изучения современного театрального процесса в новом ключе и подвигают на пересмотр привычных методов анализа спектакля. К примеру, семиотический подход к прочтению театрального представления, с его доминирующим структурализмом в основе (спектакль рассматривается как иерархическая знаковая система),

по мнению Лемана, сталкивается с проблемой де-иерархизации театральных знаков, приводящей к многочисленности кодов прочтения, гетерогенности содержания в «перегруженном» смыслами или «пустом» пространстве.

В спектаклях с ярко выраженной перформативностью, ещё в последней четверти XX века, семиологией в лице французских теоретиков П. Пави и А. Юберсфельд был отмечен «кризис знака», связанный с обнаружением возможного отсутствия связи между знаками, отсутствия референта, к которому обращён знак, отсутствия стройной смысловой структуры. Вторя Т. Адорно – «традиционная иерархия понимания рушится совсем» [5, с.86] – Леман констатирует «создание таких сценических процессов, которые ведут к блокированию понимания смысла» [5, с.88], что, по его мнению, равносильно отказу от цивилизации, «объявленной псевдорациональной» [5, с.88]. Это отчасти объясняет приоритетность абстракционизма и нео-сюрреализма, воплощения снов и фантазий в современных постановках, которые могут быть поняты как форма протеста режиссёра-художника эстетике реализма и натурализма. Действительно, семиотический подход, столкнувшись с постмодернистскими приёмами коллажности, цитирования, деконструкции текста и действия, обнаружил недостаток методологического инструментария. Однако, утверждение о тотальном разрушении театрального искусства как целостного процесса, представленное Леманом в качестве универсального принципа постдраматизма, наталкивается на ряд противоречий, выявленных в ходе критического осмысления, данного теории Лемана российскими (Ю. Барбой, О. Рябова, М. Неклюдова), и зарубежными (Э. Фишер-Лихте, М. Хамбургер, С. Уильямс, Д. Фэнтон. Ж.-П. Сарразак, К. Фречет, К. Бидан) учёными.

Единогласно отмечается излишняя гибкость теории, вмещающей множество разнородных театральных эстетик (от символизма до хэппенинга, включая эпический театр Брехта и традиции театра абсурда как переходный этап от драмы к постдраме). Вызывает возражение безапелляционность приравнивания постдраматического театра к перформансу, поскольку эти понятия не соизмеримы. Безусловно, перформативность может быть рассмотрена как качество постдраматического театра, но не как полный его аналог. Кроме того, возникает опасность отождествления понятий «постдраматизм» и «постмодернизм» из-за отсутствия сравнительного анализа, который крайне необходим для понимания процессов и перспектив развития современного театрального искусства. Также, критике подвергается необоснованность утверждения о разрыве театра с драмой, причина которой видится в узком понимании Леманом драматического действия. Таким образом, на данном этапе объём понятия «постдраматический театр» не устанавливает чётких границ дефиниции, как и критериев отношений между сценическим действием и авторским текстом, связь с которым не прерывается, а, как показывает практика, развивается в полярных направлениях, не только

адаптируя драматический текст к постдраматическим формам сценического воплощения, но и трансформируя классический драматический текст в постдраматический текст.

Отправной точкой на пути переосмысления системы координат постдраматизма в контексте отечественного театра может быть пересмотр заявленной Леманом проблемы утраты смысла вследствие «перегруженности» или «пустоты» пространства. Если вернуться к списку режиссёров, чьё творчество представлено Леманом постдраматическим, то можно отметить, что многие из перечисленных мастеров, такие как – П. Брук, Е. Гротовский, А. Васильев, Э. Някрошюс, С. Пуркарете и др. – обрели всемирное признание как раз благодаря заложенному в их спектаклях глубокому смысловому потенциалу. Любые театроведческие оценки спектаклей вышеназванных режиссёров не обходятся без таких, казалось бы, не семиотических определений, как метафоричность, ритуальность, сакральность, символичность языка мизансцен и сценического действия в целом. Взять, к примеру, пассаж известного российского театроведа А. Бартошевича о творчестве Э. Някрошюса: «Грандиозные поэтические метафоры, заполняющие пространство его театра, пребывают на высотах, больше связанных с категориями вечности, чем с вопросами сиюминутного преходящего бытия» [1, с.8]. Это, с одной стороны, опровергает идею тотальной де-семиотизации сценического текста, приводящей к разрушению его логической и смысловой целостности, а с другой стороны, подтверждает изменение способов использования вербальных и невербальных выразительных средств, требующих переосмысления. Если ранее семиология мыслила спектакль как перевод литературного текста на язык театра, экстраполируя лингвистический анализ на драматическое представление-как-текст, то постдраматический текст-представление в минимальной степени ориентирован на сохранение целостности литературного источника, а скорее использует его как инструмент для создания собственного смысла, иной раз просто паразитируя на нём, как, например, «Сочинение режиссёра К. Богомолова по произведениям О. Уайльда "Идеальный муж"» или «Фантазии на тему романа Ф. Достоевского "Карамазовы"» в МХТ им. А.П. Чехова.

Следует напомнить, что наука о театре традиционно развивалась в теоретико-историческом ключе. Она «исследовала историю театральных жанров, драму, постановку, актёрское искусство, костюм, театральное здание, декорации, освещение и сценическую технику, публику, театральную критику, театральную цензуру, биографии отдельных актёров, режиссёров, театральных художников» [8, с.65], но не сам спектакль. Препятствием на пути являлся (и до сих пор является) тот факт, что спектакль существует лишь в момент представления, и наука не располагает своим предметом. Как артефакт, он не обладает фиксированным существованием, в отличие от пьесы, фильма, картины и т.п. Тем не менее, практическое познание театра, которое, как отмечает известный немецкий театровед Э.

Фишер-Лихте, началось с семиотики/семиологии, продолжается, ибо «анализ спектакля всегда осуществляется как герменевтический процесс» [8, с.75].

Если в философско-эстетическом воззрении на театральное искусство начала XX века в России (в трудах Вяч. Иванова, Н. Бердяева, П. Флоренского, А. Белого, А. Лосева и др.) преобладало исследование таких категорий, как символ, образ, аллегория, миф, то в научном обиходе европейского театроведения, с внедрением метода семиотического анализа, возникли такие категории, как знак и знаковые комбинации, код-сообщение и актантные модели, и др. Несколько утрируя мысль, можно даже сказать, что знак как результативная связь между означающим и означаемым Ф. де Соссюра вытеснил понятие метафоры, символ в общепринятой трихотомии Ч. Пирса (икона–индекс–символ) обрёл знаковую структуру, а миф с подачи Р. Барта стал трактоваться как вторичная смысловая надстройка над языком, при этом термин «язык» вступил в конкуренцию с термином «код». Появился целый ряд исследований, связанный непосредственно с понятием знака в театре, в его семантическом, синтаксическом и прагматическом измерениях, выделенных Ч. Моррисом. В то же время, на фоне ярких и убедительных теоретических работ не наблюдается подтверждения результативного применения теории на практике. К примеру, знаменитая классификация знаков Пирса вполне может быть опровергнута в процессе освоения невербального языка театра, конкурируя с другой, сходной по значению моделью, скрытой под другой терминологией.

Анализируя весь пласт становления семиотики театра как науки, российский театровед И. Губанова констатировала: «В театральном искусстве могут быть использованы знаки из любой другой знаковой системы, и это определяет особую трудность анализа данной области. Дело осложняется тем, что знаки в чистом виде редко появляются в театре, каждый из них включён в целый комплекс выразительных средств» [2, с.13], вследствие чего «объём понятия "театральный знак" не выяснен, так как невозможно изолировать в сценическом представлении тот минимальный знак, который был бы единицей значения» [2, с.15]. В известной монографии «Читать театр» (Readingtheatre) А. Юберсфельд отмечает, что чисто лингвистический подход неприемлем для анализа спектакля, поскольку «феномен театра должен рассматриваться как связь между двумя комплексами знаков – вербальными и невербальными» (The phenomenon we call theatre can be viewed as a relation between two sets of signs – verbal and non-verbal) [10, с.12]. Следовательно, «невозможно использовать для изучения текстовых знаков и невербальных знаков театрального представления одинаковые инструменты» (It is not possible to use the same tools to examine both textual signs and non-verbal signs of performance) [10, с.7]. В результате, традиционный для лингвистики процесс коммуникации (отправитель-код-сообщение-получатель) в динамике театрального процесса

принимает весьма расплывчатый вид, и понятие «театральный код» не располагает универсальной моделью распознавания смысла сценического действия.

«Между текстом и читателем (аудиторией) неизбежно складываются два противоположных типа отношений: ситуация понимания и ситуация непонимания» [6, с.219], – зафиксировал Ю. Лотман в «Семиосфере». Понимание предполагает единство кодирующих систем автора (режиссёра) и аудитории. Если соотношение между элементами текста и элементами внетекстовой структурной цепочки устанавливаются на основе сугубо индивидуального, личного мнения, ценностей и пристрастий автора, «а также опираются на его частную мифологию» [8, с.74], то «способ внешней перекодировки окажется для зрителей невозможным» [8, с.74]. Представление о трёх типах кодирования, предложенных Э. Фишер-Лихте – (1) специальный театральный код, (2) театральный код на основе первичных культурных систем, (3) театральный код на основе различных вторичных культурных систем [8, с.79-80] – лишь открывает простор для дальнейших исследований, поскольку театру свойственен не только синтез искусств, но и стремление к синкретизму театральных традиций. Это подтверждает необходимость модернизации методов анализа спектакля путём привлечения и применения смежных наук.

Российское театроведение не обременено научной терминологией семиотического анализа, поскольку «изучение содержательных аспектов театра <...> варьировалось в координатах действенного, событийного, драматургического, а не знакового осмысления», – считает профессор А. Чепуров, хотя «семиотические тенденции и в России, и в Западной Европе имели одни и те же корни, восходя к экспериментам в области изучения и освоения языковых структур» [9, с.10]. Чепуров также отмечает, что «семиотизация» искусствознания в России, в советский период представленная трудами Тартуского университета во главе с Ю. Лотманом, «в целом осталась частной методикой, так и не сформировавшись в метод» [9, с.10]. Действительно, на симпозиумах Тартуско-московской семиотической школы затрагивались проблемы, не имеющие к театру непосредственного отношения. Редкие примеры применения метода семиотического анализа на практике можно найти в работе П. Богатырёва «Знаки в театральном искусстве» и в статьях Ю. Лотмана, преимущественно в «Семиотике сцены». В основном, теория носила гипотетический характер, не опираясь на системное изучение сценического действия, хотя в целом, теоретические разработки российских учёных внесли существенный вклад в развитие западной науки о театре.

В своём анализе драматического действия А. Юберсфельд, например, адаптирует актантную модель А. Греймаса, которая, в свою очередь, опирается на разработанные В. Проппом (русским фольклористом и антропологом) модели «функций», изложенные в известной книге «Морфология сказки». В основе коммуникативной модели, применяемой к

театральному действию, читается экстраполяция модели известного российского лингвиста Р. Якобсона, автора многочисленных работ по общей теории языка, в том числе семиотике, вынужденно эмигрировавшего в Чехословакию, затем в Америку. В создании герменевтики театрального искусства важную роль сыграли результаты исследований, нашедших отражение в работах Г. Шпета, А. Гвоздева, В. Всеволодского-Гернгросса и других, объединивших в феноменологическом подходе к изучению театра и психологический, и антропологический, и отчасти семиотический методы анализа. Это свидетельствует о том, что в чистом виде семиотика/семиология не может быть применима к театру, она вынуждена опираться на результаты достижений смежных наук и разрабатывать синкретические методы, принимая во внимание феномен пересекающихся в театральном искусстве пространств.

Одной из основных причин затруднений, связанных с интерпретацией сценического языка (или театрального кода), является противостояние между языком автора-драматурга и режиссёра-художника, пространства которых пересекаются в качественно разной степени (от диалога до конфликта). Формально суть этого противостояния можно проиллюстрировать сравнением с портретом, который российский режиссёр и теоретик театра Н. Евреинов рассматривал как результат такого творческого соединения оригинала и художника, что он одновременно являлся и носителем черт оригинала, и автопортретом художника [3, с.107]. Простое декодирование драмы средствами спектакля невозможно, по мысли Ю. Лотмана, поскольку кодировка театральными средствами изменяет и саму информацию, заложенную в тексте. Спектакль воспринимается «одновременно и как самостоятельное произведение, и как трансформация драмы» [8, с.78], – дополняет Фишер-Лихте, – при этом никакого эквивалента смысла быть не может, никакой «верности автору», т.к. это подразумевает каноничность текста и смысла драмы.

Таким образом, пространства драматурга и режиссёра, вступая в противоречие, вызывают необходимое для мифотворчества напряжение между текстом пьесы и внетекстовой реальностью, оживающей в воображении режиссёра как метатекст. Следовательно, режиссёр-художник отказывается от традиционной интерпретации текста как языка (т.е. переложения языка литературного на язык сценический с помощью вербальных и невербальных знаков) ради интерпретации метатекста (т.е. освоения ментального пространства текста автора с помощью новых аудиовизуальных выразительных средств или использования традиционных средств выразительности новым способом), создавая собственную смысловую надстройку – вторичную смысловую структуру над языком, т.е. – миф. Не умаляя при этом значение актёра, можно сказать, что пересечение пространств в его творческом акте выражается в создании напряжения между персонажем и

собственным «Я». «Если напряжение исчезает, игра доходит до крайности – либо до чистой имитации, либо до экстатического самообнажения» [7, с.56], – считает А. Пауль, а это уже противоречит законам театральности.

Наличие областей пересечения характерных свойств и выразительных средств европейского постдраматического театра с традициями русской театральной школы создаёт условия для зарождения новых форм постдраматизма на отечественной сцене, что находит отражение в экспериментальном творчестве режиссёров нового поколения – Ю. Бутусова, Д. Крымова, К. Богомолова, К. Серебренникова и др., а также в совместных постановках зарубежных мастеров – Э. Някрошюса, Р. Уилсона, Р. Лепажа, А. Херманиса, Т. Остермайера и др. – с российскими драматическими актёрами, осуществлёнными в московском Театре Наций. Это открывает возможность для системного анализа сценического языка как воплощения внетекстовой реальности, вступающей в противоборство или существующей параллельно с авторским текстом (или несколькими текстами одновременно), что, собственно, и делает эту реальность постдраматической. Правомерно предположить, что отечественный постдраматический театр развивается поступательно, включая одновременно два вектора развития, отражаемых в явлении модернизма и постмодернизма (как полюсов сакрализации и профанации искусства). Очевидно, что творческое напряжение, возникающее на пересечении смысловых пространств автора и режиссёра в постдраматических спектаклях, способствует созданию смысловой целостности, демонстрирует наличие метафор и символических образов, что противоречит концепции тотального иссякания смысла. Признаки перформативности сосуществуют с признаками мифотворчества, создавая контраст – одновременно вступая в конфликт и взаимно дополняя друг друга. Это противоречие должно лечь в основу модернизации методов анализа спектакля.

Российский театр, характеризующийся с самого начала XX века попыткой соединения двух миров (физического и метафизического, материального и духовного) и развивающийся преимущественно в области пересечения смысловых пространств (начиная с оппозиции натуралистического и условного в подходах К. Станиславского и Вс. Мейерхольда), предположительно должен обладать некой оригинальной методологией конструирования смысловых мостов между пространствами и – шире – мирами. Русские символисты (Вл. Соловьев, Вяч. Иванов, Н. Бердяев, А. Белый, А. Блок и П. Флоренский) всегда подразумевали наличие двух миров в искусстве, мостом между которыми они видели символ. «Театр символистов уже означает шаг вперед на пути к постдраматическому театру» [4, с.93], – справедливо замечает Х.-Т. Леман, хотя свой вывод он делает на основе субъективного представления о символизме как начальной модели театрального авангарда. Не удивительно посему, что западная ветвь семиологии, бросившая силы на развитие

структурализма, не принимает во внимание отражение мира духовного в материальном произведении искусства, не упоминает об одухотворении материи, о взаимодействии знаковых структур театрального представления с Иными формами бытия, тогда как основы мировоззрения русских символистов Серебряного века находят отклик в философско-семиотических размышлениях Ю. Лотмана о «пересечении смысловых пространств» [6], являющихся условия для порождения нового смысла и образования языковых метафор.

В советские времена, когда в стране мосты к Богу были переведены в мосты к коммунизму или разведены вовсе, искусство, в частности театральное, взяло на себя смелость заявить о наличии двух миров, и это были спектакли Ю. Любимова, А. Эфроса, М. Захарова, А. Васильева, где связь с инобытием конструировалась, в разной степени осваивая язык театральной метафоры и символа. В отличие от своих литературных аналогов, метафоры и символы в театре образуют смысловые связи на уровне метатекста, возникающего в представлении зрителя как система ассоциаций и аналогий, создавая метаязык. Область значений, многократно разветвляясь, в том числе за счёт реминисценций (цитирований или интертекстуальности), становится неуловимой для структурализма и неназываемой в случае создания символического образа, суть которого составляет процесс взаимодействия элементов. Это обнаруживает наличие ментального уровня формирования и восприятия значений, к которому действительно неприменим традиционный семиотический подход, однако, может быть применим когнитивный, нацеленный на анализ ментальной составляющей смысла. В результате, на пересечении смысловых пространств авторского текста (в обратной перспективе его интерпретаций) и режиссёрского воплощения метатекста возникает новое смысловое пространство – ментальное – разворачивающееся в миф, которое является в постдраматическом театре тем искусственно создаваемым слоем бытия (областью проявления и проекции значений), соединяющим в процессе недолгого действия спектакля телесно-эмпирический мир зрителя с Иным, познаваемым через прообразы, идеи и архетипы, или симулируя познание через суррогатные аналоги. Степень мифотворчества режиссёра пропорциональна качеству транссмысловой конструкции, которая является системой элементов и способов конструирования смысла в ментальном пространстве спектакля.

Отдавая предпочтение идее биполярного развития постдраматического театра, можно добавить, что модернистский вектор в его контексте выражается в напряжённом стремлении оторваться от текста драмы с целью смысловой трансформации мифа (поэтому выносит на внешний физический план события, образы и действия ментального плана), а постмодернизм выражается в перформативности, с его тенденцией к инверсивной трансформации текста, профанированию смыслов, фрагментарности и провокативности, паратаксису отдельных частей и т.д. В целом же, в российском театре оба вектора могут сосуществовать в одном

спектакле, поэтому правомерно сделать вывод, что отечественный постдраматический театр балансирует между мифом и перформансом, пересечение которых в спектакле способствует появлению новых структурно-когнитивных моделей. Это никак не противоречит определению Лемана – театр отрывается от текста и канонов драматического искусства, но не порывает с ними, а творчески конфликтует, тем самым подтверждая правомерность своего существования. Драма умирает философской смертью, чтобы возродиться в постдраме.

### Список литературы

1. Бартошевич, А.В. О тех, кто приходит нам на смену // Вопросы театра/PROSCAENIUM, 3-4 (вып.ХII), Москва, ГИИ, 2012. С. 6-13.
2. Губанова, И. О природе театрального знака. – М.:ГИТИС, 1993.
3. Евреинов, Н. Оригинал о портретистах. (К проблеме субъективизма в искусстве). – М: Государственное издательство, 1922. – 110с.
4. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312с.
5. Леман, Х.-Т. О желательности искусства непонимания // Театроведение Германии: Система координат /Сост. Э. Фишер-Лихте, А.А. Чепуров. – Спб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 85-93.
6. Лотман, Ю.М. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство–СПб», 2000. – 704 с.
7. Пауль, А. Театроведение как теория театрального действия // Театроведение Германии: Система координат /Сост. Э. Фишер-Лихте, А.А. Чепуров. – Спб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 43-62
8. Фишер-Лихте, Э. Знаковый язык театра. К проблеме генерирования смысла в театре // Театроведение Германии: Система координат /Сост. Э. Фишер-Лихте, А.А. Чепуров. – Спб.: Балтийские сезоны, 2004. С.63-84
9. Чепуров, А.А. Измерение театра // Театроведение Германии: Система координат /Сост. Э. Фишер-Лихте, А.А. Чепуров. – Спб.: Балтийские сезоны, 2004. С.7-12
10. Ubersfeld Ann. *Reading theatre* /translated by F.Collins/, Canada, University of Toronto Press, 1999. 220 p.

### Рецензенты:

Фомина З.В., д.ф.н., профессор кафедры гуманитарных дисциплин ФГБОУ ВПО Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, г. Саратов;

Демченко А.И., д.искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, г. Саратов.