

## ПРЕДПОСЫЛКИ ДЛЯ ОБНОВЛЕНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ БАЗЫ В ПРОГРАММЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Алесенкова В.Н.

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

Целью статьи является актуализация пересмотра некоторых теоретических аспектов в программе театрального образования: реформирование исторических рамок, предпосылок и перспектив развития европейского театрального искусства в целом. Предложенная немецким учёным Х.-Т. Леманом трёхчастная модель формирования театра (преддрама – драма – постдрама) представлена в статье как основной аргумент в пользу необходимого обновления обучающей программы. Рассматривая театр как закономерный циклический процесс трансформации мифа через фазу драматической формы, автор статьи вносит обоснованное дополнение в концепцию Лемана. Анализ соотношения понятий текста и театральности, нарратива и действия в контексте постдраматического театра открывает перспективу расширения привычной теоретической модели русского драматического театра вмещением новой терминологии на основе изучения закономерных тенденций и свойств современного театрального процесса.

Ключевые слова: теория театра, образование, преддрама, драма, постдрама, театральность, действие, нарратив, режиссура.

## PRECONDITIONS FOR RECASTING A THEORETICAL BASE IN THEATRE EDUCATION PROGRAMME

Alesenkova V.N.

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

The aim of the paper is to actualize a revision of some theoretical aspects in the theatre education programme. That means to re-form the chronological frames, preconditions and prospective development of European theatre art as a whole. The three-component model of theatre evolution (predrama – drama – postdrama) devised by German researcher H.-T. Lehmann is considered as a main argument for the necessary changes of traditional education programme. The paper looks at theatre as at regular cyclical process of transformation the myth into dramatic form and vice versa, that adds to the Lehmann's 'postdramatic' conception. The analysis of correlation between such notions as 'text' and 'theatricality', 'narrative' and 'action' in postdramatic's context discovers a prospect for additional study of tendencies and characteristics of contemporary theatre practice to take new terminology in usual theoretical model of Russian dramatic theatre.

Keywords: theatre theory, education, predrama, drama, postdrama, theatricality, action, narrative, directing.

Концепция постдраматизма, представленная на исходе двадцатого столетия немецким учёным Хансом-Тисом Леманом в монографии «Постдраматический театр», открывает перспективу расширения привычной теоретической модели драматического театра в российской образовательной программе введением новых понятий на основе изучения закономерных тенденций и свойств в современной европейской театральной практике. Исследование Лемана затрагивает один из важных теоретических вопросов, вызвавших резонанс в науке о театре – что же следует подразумевать под термином «драма», чтобы усвоить объём противопоставляемой ему парадигмы «постдрамы», и каково взаимоотношение драмы и театра, текста и театральности. В главе «Взаимное отчуждение театра и драмы» Леман отмечает, что в театре происходит такое изменение, «которое

взаимно отчуждает друг от друга театр и драму, так что расстояние между ними продолжает увеличиваться. Процесс распада драмы на уровне текста соответствует наблюдаемому общему развитию в сторону театра, который вообще больше не основан на “драме” (если мы возьмём тут обычные категории теории драмы)» [3, 49].

Изучая процессы, определяющие состояние европейского искусства в целом и театрального искусства в частности, нужно иметь в виду, что они подчиняются тем же универсальным законам Природы, что и другие процессы – развитие истории, цивилизации или конкретно взятого человека в контексте его жизни. Принцип пересечения пространств лежит в основе зарождения новых форм и смыслов так же, как принцип скрещивания лежит в основе селекции. Близкое и понятное трёхчастное членение любой движущейся материи, имеющей начало, середину и конец, отражённое в знаменитой загадке Сфинкса о Человеке, как метафорическое разделение его жизни на утро, день и вечер, прочно закрепило в культурном европейском сознании признаки развития, расцвета и затухания, которые можно наблюдать в любой форме жизни, включая театр. Поэтому не удивительно, что Х.-Т. Леман, взяв за основу эту универсальную формулу, поделил всё время существования западноевропейского театра на три периода – «преддраму» (Античный театр и Средневековье, преимущественно Древнегреческая трагедия), собственно «драму» (театр Ренессанса вплоть до сер. XX века, более всего драмы Ж. Расина) и «постдраму» (современный театр, начиная с 1970-х гг., особенно визуальная драматургия Р. Уилсона).

Факт трёхчастного деления, который применил Леман в выборе определяющего термина для современного театрального процесса, выстраивает логику, следуя которой преддрама соответствует зарождению, драма – расцвету, а постдрама – затуханию жизненного цикла того, что заключается в понятии «драматический театр». Очевидно, давая оценку театральному процессу, Леман рассматривал его как бы линейно, в горизонтальной плоскости, не учитывая, что та же универсальная модель трёхчастного деления может быть применима и по вертикали, внося дополнительные параметры для более объективного объяснения причин и перспектив качественного развития театрального искусства.

Пространства взаимодействуют между собой, подчиняясь закону Притяжения и Отталкивания, сменяя поочередно один цикл на другой. При этом в результате сжатия происходит активный процесс максимальной концентрации материи в пространстве, что приводит к однородности, замедлению движения с неминуемой «мёртвой» точкой (фазой строгой фиксации общепринятых единых норм и канонов) и последующим действием революционных сил, взрывающих пространство для противоположного движения – расширения, в результате которого возникшее напряжение между пространствами создаёт

потенциальные условия для новых соединений элементов, новой группировке творческих сил, впоследствии снова иссякающих по мере удаления полюсов друг от друга.

Подразумевается, что у любых пересекаемых пространств в вертикальной плоскости существуют изменяемые верхний и нижний пределы, аналогичные верхнему и нижнему давлению крови в живом организме, которые, в переложении на объект *театральное искусство*:

1/ определяют границы эстетических норм «высокого» и «низкого», что в период Античности нашло отражение в полярности жанров трагедии и комедии, описанное Аристотелем в «Поэтике»;

2/ являются показателем жизненного состояния объекта, пропорционального качественному расстоянию между категориями «высокого» и «низкого», циклически повторяющегося в трёх фазах – **(а)** критически опасное смещение величины верхнего и нижнего пределов на грани разрыва связей, **(b)** состояние гармоничного баланса или «золотой середины» и **(с)** состояние максимального совмещения (фаза «мёртвой» точки или утраты жизнедеятельности).

Разумеется, начало нового цикла будет сопровождаться нарастанием напряжения, переходящего в энергетический импульс, некий взрыв, сообщающий силу движению к новому состоянию гармоничного баланса. Естественная последовательность фаз: **(а)-(b)-(с)-(b)-(а)**.

В ключе вышесказанного, Античный театр, названный Леманом преддрамой, соответственно совокупным сведениям, основанным на материале сохранившихся архитектурных, археологических и литературных артефактов того времени, являет собой пример гармоничного распределения сил и функций между эстетическими категориями *прекрасного* и *безобразного*, и соответствует понятию «золотой середины» **(b)**, а значит, фазе «расцвета» в горизонтальном измерении. В то время как период, отсчитываемый Леманом от Ренессанса, а скорее всего, от факта канонизации законов драмы французским Классицизмом, на деле является фазой «мёртвой» точки **(с)**, завершением цикла.

«Поэтическое искусство» Н. Буало, привившее на живые идеи Горация и Аристотеля сухие рекомендации аббата д'Обиньяка, было превращено в догматическое предписание. Театральное искусство в своей попытке возродить архаические идеалы красоты, отразило лишь тень Эллады, продолжая дело музейной реставрации наследия Античности через интерпретацию и ре-интерпретацию рекомендованных (преимущественно мифологических) сюжетов, всё больше погружая понятие драмы как театра в понятие драмы как жанра. На фоне этого погружения незаметно происходило поглощение Античного мифа Христианским,

с неизбежной подменой сакральных форм профанными. Фактически, смысловое пространство мифа было свёрнуто в слово.

Становится очевидным, что промежуток, называемый «драмой», является точкой полного закрепощения театра в тексте, концом театральности, мёртвой точкой театрального действия, которому противостоит расцвет словесности (нарративности) и подчинённости сценического воплощения литературному произведению. В результате, кажется закономерным, что понятие «драма» откололось от первоначального значения «действие», во многих европейских языках слившись с понятием вербально-визуального воплощения пьесы, и временно присвоило себе значение театра как такового. Даже в конце XX века немецкий театровед Э. Фишер-Лихте в известной работе «Семиотика театра» использует буквально термин «перевод» текста литературного на текст сценический: «мы определяем трансформацию драмы в спектакль как процесс перевода» (Wedefinethetransformationofadramaintoaperformanceasaprocessoftranslation) [5, 193], «слова "переводятся" в жесты» (wordsare 'translated' intogestures) [5, 193].

Это не просто «указывает на тесную взаимосвязь и взаимообмен между театром и текстом» [3, 29], но свидетельствует о взаимопоглощении, однородности смысловых пространств текста и театра, слова и действия, что позволяет теперь рассматривать тенденцию постдраматизма вовсе не как заявленное Леманом иссякание драматического действия, а напротив, – как применение театром нового качества действия для разрушения тех рамок, которые были предписаны ему для точного переложения авторского текста с литературного языка на сценический; как импульс к разделению смысловых пространств текста и театра противопоставлением режиссёрского смыслового пространства – авторскому.

Если периоды существования театра представить графически, то ни о каком линейном развитии не может быть и речи. Любое его качество отражается в виде процесса усиления или угасания, что соответствует цикличному пересечению синусоидных кривых, где театральность так относится к тексту, как действие относится к слову и режиссура – к драматургии. Период преддрамы характеризуется сближением понятий *действия* и *слова* (ДЕЙСТВИЕ → СЛОВО), период драмы представляет собой фазу максимального сближения, приведшего к замещению *действия* *словом* (ДЕЙСТВИЕ = СЛОВО), а период постдрамы соответствует обратному процессу – ре-поляризации понятий, когда *слово* не только дублируется, но и полностью трансформируется в *действие* (СЛОВО → ДЕЙСТВИЕ).

В ходе исследования Античного театра русский искусствовед Адр. Пиотровский отметил: «В театре <...> заключены противоречия, вызывающие постоянные смещения, взаимодействия, столкновения и борьбу внутри различных его элементов» [2, 14], что позволяет отнести ревизию некоторых общепринятых фактов к вполне закономерному

процессу. В целом, становится очевидным, что исторический отсчёт существования театра от Древнегреческого не корректен. Так, период преддрамы можно рассматривать как длительный процесс кристаллизации мистериальных форм театра в драматические, как постепенное сжатие трансцендентального мифа до рамок фабулы. Следовательно, в период постдрамы можно предполагать тенденцию развёртывания драматического мифа в сакральные формы новой мистерии. При этом «инволюционные откаты» в сторону неодраматизма неизбежно будут иметь место, а путь эволюционного расширения будет непременно сопровождаться действием противоборствующих сил – конструктивного и деструктивного аспектов постдраматического театра, выраженных на ближайшем этапе модернистской и постмодернистской тенденциями.

Отождествление Леманом начала периода постдрамы с семидесятыми годами XX века представляется результатом некоторого смещения естественного хода развития театрального искусства, внесённого двумя мировыми войнами и другими социально-идеологическими катаклизмами, т.к. очевидно, что «такое внутреннее раздвоение, такое расщепление» [1, 400] классических форм в искусстве и науке, которое, подобно вулканическим извержениям, выплеснуло в мир фейерверк противоречивых, ярких и краткосрочных течений и направлений, совпадает с ощущением глубокого кризиса европейской культуры и творчества на взлёте столетия, охарактеризованным О. Шпенглером и Н. Бердяевым как конец Ренессанса, «закат Европы» и смена эпох. Поэтому европейское театральное искусство первой половины прошлого века, отмеченное режиссёрскими лабораториями Э. Пискатора и М. Рейнхардта, Г. Крэга и Вс. Мейерхольда, идеями русского символизма и оппозиционными им экспериментами сюрреализма и дадаизма, нашедших отражение в метафизическом предвосхищении театра будущего А. Арто и революционных идеях театра абсурда, безусловно нужно рассматривать как мощный потенциал, без которого современный постдраматический театр не мог бы сформироваться.

По мысли русского поэта и философа Вл. Соловьева, искусство, дошедшее в своём развитии до точки совершенства, более не нуждается в совершенствовании, как, например, древнегреческая скульптура. Не значит ли это, что и драма, прошедшая точку расцвета, должна смириться с перенаправлением творческой энергии на развитие новых родов искусства? «Художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения» [4, 89], – пишет Соловьев в «Общем смысле искусства», а значит, воплощение идей в преимущественно невербальной форме постдраматического театра может рассматриваться как закономерное развитие театрального искусства в сфере режиссуры.

«Сосредоточение на театральности в противоположность литературному, фотографическому или кинематографическому образу мира – это сосредоточение, которое

можно обозначить теперь термином “ре-театрализация”», – отмечает в своей монографии Х.-Т. Леман [3, 83]. Если в трактовке Лемана театр умирал в драме почти четыреста лет, то возрождение театральности творческими силами режиссёра-художника (в противовес режиссёру-драматургу и режиссёру-интерпретатору) ведёт к формированию искусства режиссуры как самостоятельного многогранного явления, подтверждение чему можно наблюдать в европейском театре как некую тенденцию качественного взаимодействия режиссуры с другими видами искусства. Известны примеры режиссёра-сценографа (от Т. Кантора до Д. Боровского и Д. Крымова), режиссёра-дирижёра (от метода работы К. Марталера и Р. Уилсона до идеи музыкализации всех театральных выразительных средств), режиссёра-хореографа (развитие пластической драмы от П. Бауш до Дж. Тьерре, А. Холиной и многих других), и, конечно, надо отметить, что такие представители постдраматического вектора в режиссуре, как П. Брук, Э. Някрошюс, А. Васильев, С. Пуркарете, Р. Лепаж, А. Жолдак и др., осваивают синкретические формы выразительности. «Растущая значимость режиссуры – явление необратимое» [3, 83], – подтверждает и сам Леман.

Таким образом, вопрос об актуальности пересмотра исторических рамок, предпосылок и перспектив развития театрального искусства в российской программе обучения в высших учебных заведениях с изучением предметов, затрагивающих историю, теорию и критику театра, можно считать назревшим. Профессиональная терминология, обновлённый понятийный аппарат и объективное восприятие проблем современного театра способствуют адекватному и плодотворному исследованию творческих процессов на отечественной сцене.

### Список литературы

1. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. Т.1. – М.: Искусство, 1994. – 542 с.
2. Гвоздев А.А., Пиотровский Адр. История европейского театра: Античный театр. Театр эпохи феодализма. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2013. – 440 с.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312с.
4. Соловьёв В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – 701с.
5. Fischer-Lichte, Erika. The semiotics of theater /translated by J. Gaines and D.L. Jones/, USA, Indiana University Press, 1992. 337p.

**Рецензенты:**

Сухова Л.Г., д.п.н., профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, проректор по научной работе ФГБОУ ВПО Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, г. Саратов;

Рахимбаева И.Э., д.п.н., профессор, директор института искусств, зав. кафедрой теории, истории и педагогики искусства Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского, г. Саратов.