

Владимир КОЛЯЗИН

О ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ И ЕГО МЕСТЕ НА СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ СЦЕНЕ

В свое время мной уже были опубликованы небольшие фрагменты из книги Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр»¹ в старом «классическом» журнале «Театр»². С тезисами о новейших веяниях в современном театре и явлениях так называемого постдраматического театра в современной театральной практике я выступал и на круглом столе «Золотой маски» в рамках проекта «Польский театр в Москве» (2011, 13 марта). Такой поворот – немецкая теория воспринята поляками, как некая важнейшая доминанта родной дышащей национальной почвой сцены, даже как «библия» (выражение польского критика Романа Павловского), – вовсе не странен. Ведь свою теорию Леман выводит из практики крупнейших мастеров театра конца ХХ в. и в числе первых называет Тадеуша Кантора. Чтобы уж быть совсем точным, процитируем: «В качестве примеров постдраматического театра как “церемонии”, “голоса в пространстве” и “ландшафта” мы рассматриваем Тадеуша Кантора, Роберта Уилсона и Клауса-Михаэля Грюбера»³.

Дискуссия о постдраматическом театре в России в упомянутом журнале не двинулась дальше, ограничившись двумя-тремя выступлениями, так как журнал неожиданно прекратил свое существование, а новому «Театру» пока не до этого. Думается, самое время возобновить эту дискуссию, поставив ее на рельсы живой практики современной сцены. Быть может, в ходе ее мы сможем понять: так все-таки – наличествуют ли, живут ли живой жизнью в практике современной русской сцены элементы постдраматического театра, представляет ли он собой угрозу для традиционной русской сцены и, наконец, в какой позиции по отношению к «очарованному» теорией Лемана Западу находится наш родной театр?

1.

Для начала нельзя не подивиться странности и смехотворности ситуации: две важнейшие книги последнего десятилетия по теории театра и театральности – книга Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» (1999) и книга Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» (2004)⁴ – остаются до сих пор не переведенными на русский язык. Хорошо, конечно, что мы – благодаря усилиям издательства АРТ – одолели хотя бы «Антропологический театр»

Э. Барбы. Насколько мне известно, благородная г-жа Фишер-Лихте готовит перевод своей книги на русский язык за свой счет. Может быть, инициатором перевода книги Лемана выступить «Золотой маске», подобно тому, как это делает «Балтийский дом», издавая книги о своих лауреатах? Могли бы просветить театральную публику и начать, наконец, предметный диалог.

Пока факт остается фактом: за 12 лет, прошедших со времени появления лемановского «бестселлера», книга вышла более чем на

¹ Lehmann Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. 1999. 506 s.

² См.: Пришел ли действию конец? В дискуссии участвуют Владимир Колязин, Григорий Дятковский, Андрей Мозучий, Римма Кречетова // Театр, 2008, № 31. С. 118–125.

³ Lehmann Hans-Thies. Op. cit.. S. 118.

⁴ Fischer-Lichte Erika. Ästhetik der Performativen. B., 2004.

Европа и Россия

12 языках мира, но только не на русском. Можно по-разному трактовать причины потери у нашей режиссуры интереса к теории театра со времени отъезда за рубеж единственного представителя теоретически мыслящей режиссуры Анатолия Васильева. В нынешней театральной ситуации не до теорий. И все же надо хотя бы «инсценировать» дискуссии о ней.

2.

Кто же он такой, этот Х.-Т. Леман? Возмутитель спокойствия, новоявленный гуру наподобие Гротовского – или обыкновенный трудяга-критик, подметивший своим быстрым немецким умом тектонические сдвиги в практике сцены конца XX в.?

Х.-Т. Леман (р. 1944) – известный немецкий театровед, профессор, директор Института театроведения при Франкфуртском университете, в настоящее время – президент Международного Брехтовского общества, по образованию – германист. В 1980-е годы, будучи ассистентом Анджее Вирта в Институте прикладного театроведения в Гессене, ввел курс «практического театроведения» для ознакомления студентов с современной театральной практикой, овладения ее приемами и использования их в собственных постановках, осуществляемых либо своими силами, либо в сотрудничестве с профессионалами. С 1988 г. во Франкфурте-на-Майне, продолжая свои педагогические эксперименты, Леман начал приглашать для работы со студентами-театроведами ведущих режиссеров современной неомодернистской сцены. Он также автор трудов: «Театр и миф. Субъект в античной трагедии»

(1991), «Другой Брехт» (1992), «Политическая драма» (2002), «Хайнер Мюллер. Лексикон» (2004). Теперь же, уйдя на пенсию, он «свободный художник» в полном смысле этого понятия.

Книга Лемана «Постдраматический театр» опирается на анализ сценической практики Эудженио Барбы, Пины Бауш, Питера Брука, Анатолия Васильева, Хайнера Геббельса, Ежи Гротовского, Клауса-Михаэля Грюбера, Тадеуша Кантора, Франка Касторфа, Робера Лепажа, Эймунтаса Някрошюса, Тадаси Сузуки, Роберта Уилсона, Жана Фабра, Уильяма Форсайта, Ахима Фрайера, Ричарда Шехнера, Айнара Шлефа.

В качестве прародителей методик современной режиссуры Леман называет, в частности, имена Мейерхольда и Брехта (выделяя, прежде всего, введенный ими принцип «разделения элементов»). Свою задачу автор определяет, как попытку вскрыть «эстетическую логику нового театра». Термин «постдраматический» восходит к характеристике, данной однажды хэппенингу Р. Шехнером.

Труд Лемана в момент его появления был принят в Германии неоднозначно. Многочисленные сторонники Лемана сочли правомерным введение и обоснование нового термина, прежде всего, потому, что он описывает важнейшую тенденцию современного театра – отход от текста, что не означает отказа от модернизма, явно просматривающегося в термине «постмодерн». Оппоненты сочли, что Леману, ярко описавшему новое явление, все-таки не удалось предложить «прочный теоретический инструментарий». (Думается, столь же неоднозначно теория Лемана



Ханс-Тис Леман

Pro настоящее

будет принята и у нас в России, где театр, отказывающийся от опоры на драму, еще не пустил глубоких корней.) Высказывалось сомнение, можно ли вообще дать единую дефиницию такому расплывчатому феномену, как современный театральный авангард. Тем не менее, в ходе дальнейших дискуссий на самых различных форумах теоретиков и практиков европейского театра термин постепенно утвердился и вышел за пределы немецкоязычного театрального пространства. Автор теории за это время исколесил полмира, побывав с лекциями в Амстердаме, Париже, Токио, Кракове, Варшаве, Шарлоттесвилле. И перечень этот далеко не полон. До России Леман так и не добрался, несмотря на неоднократные приглашения. В 2005 г. вышло 3-е измененное и дополненное издание книги, ее перевод на английский появился в 2006 г.⁵

3.

В создании концепции «постдраматической театральности» Леманом руководило убеждение, что «начиная с 1970 года, то тут, то там стали появляться новые полиморфные дискурсивные театральные формы, которые следовало бы определить как постдраматические <...>. Развивавшийся уже со времен исторического авангарда язык форм становится в постдраматическом театре арсеналом жестов, способным дать ответ театра на изменившуюся социально-коммуникативную ситуацию в эпоху стремительного совершенствования информационной технологии»⁶.

В книге Лемана 12 глав: «Пролог», «Драма», «Предыстория постдраматического театра», «Панорама постдраматического

театра», «Перформанс», «Текст», «Пространство», «Время», «Пластика», «Тело», «Медии», «Эпилог». Строго говоря, не все они являются теоретическими. Леман много внимания уделяет театроведческим описаниям, иллюстрируя то или иное теоретическое положение. Нельзя сказать, что примеры всегда удачны и подходят для обоснования теории, это как раз и послужило почвой для критики лемановского труда. До гегелевской чистоты конструкции или, скажем, простоты изложения, как у Станиславского, Леман явно не дотягивает. Но в отдельных «подглавах» часто можно встретить разделы, носящие сугубо теоретический характер: «По ту сторону действия», «Знак в постдраматическом театре», «Эстетическая дистанция», «Текст, речь, типы языка», «Драматическое и постдраматическое пространство», «Эстетика постдраматического времени», «Эстетика постдраматического пространства», «Постдраматический пластический образ», «Медии в постдраматическом театре», «Электронный образ как отказ от пластики живого тела», «Эстетика риска».

Поначалу охарактеризуем основные постулаты теоретической концепции Лемана, прибегая к более или менее обширному их цитированию. Для постдраматического театра характерно глубокое коренное изменение способа (у Лемана – «модуса») использования театрального знака. Постдраматический театр вносит момент смущения и недопонимания в восприятие спектакля традиционным зрителем, заставляя его сознание – наподобие «эффекта очуждения» – лихорадочно

⁵ Поскольку мы вспомнили о книге Лемана в связи с проектом «Польский театр в Москве», считаем не лишним заметить, что на польский язык книга была переведена Доротой Саевской и Малгожатой Сугерой уже в 2004 г. и вышла в Кракове. – *Прим.ред.*

⁶ *Lehmann Hans-Thies. Op. cit. S. 23.*

Европа и Россия

работать, чтобы угнаться за идеями и мыслями творца. «Трудно оспорить тот факт, что новые театральные формы определили стиль некоторых значительнейших режиссеров эпохи и что таким образом они обрели более или менее многочисленного, в большинстве своем, молодого зрителя <...>. Постдраматические театральные формы Уилсона, Фабра, Шлефа или Леманна сталкиваются чаще всего с недопониманием. Но и тем, кто убежден в художественной аутентичности и состоятельности такого театра, в большой степени недостает концептуального инструментария для того, чтобы описать свои впечатления. Это ощущается в господстве негативных критериев по отношению к постдраматическому театру..., в нехватке категорий и слов для позитивных определений и описаний того, что же это такое [постдраматический театр]»⁷. А по поводу новой роли театрального знака в театре нового типа у Лемана сказано чуть ли не языком математических формул: «В постдраматическом театре обычно нарушаются традиционные правила и более или менее установившаяся норма плотности знаков. Есть или слишком много или слишком мало. В соотношении со временем или пространством или с важностью вещи зритель ощущает переизбыток или, напротив, заметное снижение плотности знаков <... >. Постдраматический театр перед лицом бомбардировки знаками в повседневности работает со стратегией отказа. Он практикует экономность использования знаков, подчеркивает формализм, редуцирующий знаковую избыточность путем повторения и продления... Игра с

низкой плотностью знаков нацелена на личную активность зрителя, которая благодаря недостаточности исходного материала должна стать более продуктивной»⁸. В постдраматическом театре появляется новый театральный текст, более не являющийся традиционным драматическим текстом. Неотъемлемой составляющей жанра становятся невербальные средства. Необходимо различать, делает вывод Леман, «уровень вербального текста, уровень текста спектакля и уровень “текста перформанса”. Речевой “материал” и текстура постановки находятся во взаимодействии с театральной ситуацией, переосмысленной в плане “текста перформанса”. В постдраматическом театре текст, данный театру письменно или устно, и – в широком смысле слова – “текст” постановки (с учетом актеров, их “паралингвистических” дополнений, с сокращениями или деформациями языкового материала; с костюмами, светом, пространством, наконец, всем этим бранным миром и т.д.) из-за изменившегося понимания “текста перформанса” рассматриваются в новом свете...»⁹. В центр спектакля выдвигается театральный дискурс и понятие постдраматической энергетики. Текст больше не является сердцем театра, а лишь его элементом, слоем, материалом сценического изображения; «язык авангардных форм становится в постдраматическом театре арсеналом жестов». «Глубокие изменения способа использования театральных знаков делают целесообразной попытку обозначить определенный сектор нового театра как “постдраматический”. К тому же театральным текст, когда-то представлявший

⁷ Lehmann Hans-Thies. *Op. cit.* S. 16–17.

⁸ *Op. cit.* Ibid. S. 151–153.

⁹ *Ibid.* S. 145.

Pro настоящее

собой речевую структуру, теперь уже не является “драматическим” театральным текстом. Термин “постдраматический театр”, в котором содержится намек на драму как литературный жанр, указывает на сохраняющиеся связи (и обмен) между театром и текстом, однако в центре теперь оказывается дискурс театра, и поэтому речь идет о тексте лишь как об элементе, слое и материале сценического изображения, а не как о его властелине»¹⁰.

Вместо последовательного развития действия (сюжета) в постдраматическом театре доминирует сквозной монтаж. «Новому театру присуща категория не действия, а состояний, где главное – изображение, а не история»¹¹. Следствием разрушения фабулы является целый ряд новых эстетических качеств. «“Театр здесь – менее всего определенная последовательность, развитие фабулы, это, скорее, наличие определенных внутренних и внешних обстоятельств”. Здесь я цитирую высказывание Бото Штрауса по поводу его сценической обработки “Дачников” для П. Штайна. Эта формулировка чрезвычайно полезна. В самом деле, новому театру присуща категория не действия, а *состояний*. Театр намеренно отрицает – по меньшей мере, с одной стороны – все еще присущую ему как искусству возможность “развертывания фабулы” или, по крайней мере, оттесняет ее на задний план <... >. Состояние – это вид “эстетической игры” театра, демонстрирующего, скорее, изображение, чем историю, хотя в ней играют живые актеры. Не случайно многие из творцов постдраматического театра – выходцы из изобразительного искусства.

Постдраматический театр – это театр состояний и сценически-динамических изображений»¹². В постдраматическом театре наблюдается антитеза драматического и постдраматического пространства (с его отказом от фигурно-центрических планировок и слишком больших пространств, более активным включением в действие зрителя), новое понимание пластики. «Тело становится единственной темой»¹³.

Если в традиционном театре пространство целиком поставлено на службу «семантики текста», то в постдраматическом театре пространство соотносены с текстом или музыкой «в свободной параллельной композиции». Постдраматический театр родствен театру постмодернистскому 1970–1990-х годов с его принципами деконструкции, деформации, многокодности, плюральной медийности – театру жеста и движения. Пытаясь описать постдраматический театр как театр «нового текста», «театр без привычного текста», театр, в котором тексту приписывается ряд новых функций, театр, связанный с опытом постмодерна, Леман изъясняется как эстетик-структуралист и убежденный постмодернист. Русскому читателю, наверное, понадобился бы комментарий почти к каждому предложению немецкого теоретика. Книга Лемана обращена к читателю с солидным философско-эстетическим образованием. Иначе ему не понять, к примеру, следующий пассаж: «Постмодернистский театр можно было бы подразделить на множество типов: театр деконструкции, мультимедийный театр, реставрация традиционной и условной сцены, театр жестов

¹⁰ *Ibid.*, S. 13.

¹¹ *Ibid.*, S. 113.

¹² *Ibid.*, S. 113–114.

¹³ *Ibid.*, S. 286, 361–362.

и движений. Трудности “эпохального” охвата столь широкого поля подтверждаются многочисленными исследованиями, в которых предпринимаются попытки охарактеризовать длинный – и весьма впечатляющий – ряд признаков “постмодернистского театра”: многозначность, искусство как фикция, театр как процесс, отсутствие преемственности традиции, разнородность и неоднотипность (гетерогенность), нетекстуальность, текст лишь как материал для опоры, отношение к тексту как к чему-то авторитарному и архаичному, деконструкция, плюрализм, множество кодов, разрушение, перверсии, деформация, актер как тема и главный персонаж, перформанс как нечто третье между драмой и театром, антимиметический принцип, театр, не поддающийся интерпретации¹⁴. Что ж, скажем мы, для освоения новых эстетических теорий придется познакомиться с трудами Барта, Бодрийяра, Лиотара, Вирильо, Делёза, Пави, Фишер-Лихте, – иначе дело не пойдет. Постдраматический театр – это отклик театра на изменение форм общественной коммуникации в условиях все более глобализирующихся информационных технологий.

В эпоху сплошной рационализации на долю театра выпадает задача научить зрителя обращению с *крайностью аффекта* (посредством «эстетики риска»), иными словами, у театра все же остается некая поучительная миссия, как считал Брехт. Попробуем уточнить у Лемана, что он понимает под «эстетикой риска»: «Еще Брехт ставил перед театром, который он не хотел оставлять “старым” эмоциям, задачу поднимать чувства “на высшую

ступень” и способствовать развитию чувств любви к справедливости и возмущения бесправием. В эпоху рационализации, торжества прагматических идеалов, всеобщего рационализма рынка на долю театра выпадает задача научить (посредством эстетики риска) обращению с крайностями аффекта, в которых всегда содержится возможность оскорбительной ломки табу <... >. Именно эта способность театра играть с границей “зрительный зал – сцена” подвигает его к тем актам и акциям, в которых не столько формулируются “этическая” реальность или этические тезисы, сколько возникает ситуация, в которой зритель вступает в схватку с неизмеримыми страхами, стыдом, эскалацией агрессивности»¹⁵. Новые театральные формы апеллируют в большей степени к молодой, нежели к «консервативной» пожилой публике. Отсюда можно бы предположить, что постдраматический театр – попросту новый вид молодежной субкультуры, но это далеко не так. «Гуру» постдраматического театра Тадеуш Кантор и Роберт Уилсон обращались к широкой публике, не замыкаясь на каком-то ее сегменте.

4.

Концепция Лемана в основе своей полиморфна и антитетична, подобно тому, как из тезисов-антитезисов состоит брехтовская характеристика «эпического театра». Отсюда можно предположить, что еще лет двадцать к постдраматическому театру будут относиться довольно спокойно как к одной из театральных теорий, обусловленной практикой театра своего времени.

Чтобы завершить более или менее «популярное» изложение

¹⁴ Ibid. S. 27.

¹⁵ Ibid. S. 473.

Pro настоящее

концепции Лемана, нельзя обойти без более обширных цитат из отдельных глав его книги. Они имеют конкретный характер и характеризуют его понимание эстетики Уилсона, центральной фигуры для «становления» теории, благоговения перед которой автор книги и не скрывает, а также нового бытия знака и жанра перформанса в век постдраматического театра.

ПАНОРАМА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ТЕАТРА

«Уилсон был тем, кто во многом дал радикальнейший ответ на вопрос о театре века СМИ и одновременно радикально расширил пространство для изменившихся концепций того, чем может быть театр. Очевидное и глубинное влияние его [Уилсона] эстетики ощущается везде, и можно сказать, что театр конца XX века обязан ему, быть может, более чем какому-либо другому сценическому деятелю. Уилсоновский театр – театр метаморфоз <...>. Метаморфоза, подобно Делёзовской машине, у Уилсона соединяет разнородные реальности, тысячи плоскостей и энергетических потоков. В уилсоновской эстетике замедленное, как в лупе времени, движение (slow motion) актеров производит совершенно своеобразный эффект, полностью вырывающий у идеи действия почву из-под ног <...>. Драматический театр, связанный с автономией человека, выходит здесь на уровень постдраматической энергетике (в том смысле, в каком Лиотар говорит об “энергетическом театре” вместо театра изображающего). Симптоматика уилсоновской эстетики диктует

загадочные типы движений, процессов и световых феерий, но едва ли какое-либо действие <...>»¹⁶.

«У Уилсона происходит деиерархизация театральных приемов, находящаяся в тесной связи с отсутствием действия в его театре. В большинстве случаев нет больше ни психологически разработанных, ни хотя бы имеющих индивидуальные черты персонажей (как у Кантора), есть лишь образы, воздействующие как непонятные эмблемы <...>. Степень интерпретируемости общей текстуры имеет тенденцию равняться нулю. Благодаря монтажу виртуальных пространств (то расположенных рядом, то вмещенных одно в другое), существующих – этот момент решающий – совершенно независимо друг от друга, без видимости какого-либо синтеза, возникает поэтическая сфера коннотаций<...>. На месте драматического повествования у Уилсона возникает мультикультуральный, этнологический, археологический калейдоскоп различных универсально значимых историй. В его сценических картинах непринужденно смешиваются времена, культуры и пространства»¹⁷.

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЗНАК

«Постдраматический театр – это не только новый вид инсценирования текста (тем более – не только новый тип театрального текста), но такой тип использования знаков в театре, который до основания перекапывает оба эти слоя, благодаря структурно измененному качеству “текста перформанса”: он становится больше соучастием, чем репрезентацией, больше разделяемым вместе, чем просто

¹⁶ Ibid. S. 130–132.

¹⁷ Ibid. S. 133–134.

переданным опытом, больше процессом, чем результатом, больше манифестацией, чем обозначением, больше энергетикой, чем информацией»¹⁸.

«Поскольку постдраматический театр отходит от ориентации на сугубо мыслительные механизмы схватываемости преподносимого и – вместо этого – стремится акцентировать телесность, тело абсолютизируется... Происходит интересный поворот: тело не демонстрирует (и не обозначает) ничего другого, кроме самого себя, и обращение к пластике свободного жеста (танец, ритм, грация, сила, кинетическое богатство) оборачивается максимально возможным наполнением тела значимостью, относящейся ко всему общественному бытию. Тело становится единственной темой. Похоже, что отныне социальные темы должны вначале пролезть через это игольное ушко, принять форму “темы тела”. Любовь предстает как сексуальная активность, смерть – как СПИД, красота – как совершенство тела»¹⁹.

ПЕРФОРМАНС

«Изменение приемов использования театрального знака привело к тому, что границы между театром и практическими формами, устремленными, наподобие перформанса, к реальному опыту, стали размываться. В центре перформанса стоит непосредственность общего опыта их создателей и публики. Но, чем больше театр приближается к событию и жесту самоизображения творцов перформанса, тем очевидней становится необходимость установления границы между перформансом и театром. С другой стороны, в искусстве

перформанса в 1980-е годы наблюдается встречная тенденция театрализации. Р.Л. Гольдберг указывает на подобное развитие у таких художников, как Джезурун, Фабре, ЛеКомт, Уилсон. Дело идет к новому синтезу оперы, перформанса и театра <...>»²⁰.

«Актер постдраматического театра – зачастую больше уже не исполнитель роли (actor), а создатель перформанса (performer), представляющий на обозрение публики свое бытие на сцене <...>. В перформансе, равно как и в постмодернистском театре, на первый план выдвигается “liveness”, провокативное присутствие человека вместо воплощения образа»²¹.

НОВЫЕ СРЕДСТВА КОММУНИКАЦИИ В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

«Электронная картинка как область изображения – не что иное, как уверение в отсутствии судьбы. Изобразимость как одновременно эстетический и этический опыт – это манифестация судьбы, главная тема трагического театра. Однако если драматический театр по образцу античного заклинал судьбу в рамках повествования, развития фабулы, то в постдраматическом театре речь идет об артикуляции, связанной прочной нитью не с действием, а с явлением тела: судьба говорит здесь голосом жеста, а не голосом мифа <...>.

“Медийному” образу, с его принципиально безграничной способностью к математизации, неведома изобразимость. Вопрос об основополагающей, всегда остающейся виртуальной изобразимости здесь не ставится <...>. “Театр” еще способен сделать самое простое изображение человеческой смерти

¹⁸ Ibid. S. 145–146.

¹⁹ Ibid. S. 164–165.

²⁰ Ibid. S. 241.

²¹ Ibid. S. 242–243.

Pro настоящее

немыслимой виртуальностью. Электронный образ, напротив, позволяет и требует увидеть самое что ни на есть невозможное. Увидеть не пустое пространство какого-то другого, а вполне реального действия. Быть может, мы давно уже находимся на пути к таким образам. И перед глазами у нас не что иное, как вариации фантома отсутствия судьбы, Word Perfect виртуальной коммуникации»²².

ЭПИЛОГ

«Еще Брехт ставил перед театром, который он не хотел оставлять “старым” эмоциям, задачу поднимать чувства “на высшую ступень” и способствовать развитию чувств любви к справедливости и возмущения бесправием. В эпоху рационализации, торжества идеала расчета, всеобщего рационализма рынка на долю театра выпадает задача научить (посредством “эстетики риска”) обращению с крайностями аффекта, в которых всегда содержится возможность оскорбительной ломки табу... Именно эта способность театра играть с границей “зрительный зал – сцена” подвигает его к тем актам и акциям, в которых не столько формулируются “этическая” реальность или этические тезисы, сколько возникает ситуация, в которой зритель вступает в схватку с неизмеримыми страхами, стыдом, эскалацией агрессивности»²³.

5.

История возникновения теории Лемана и термина «постдраматический театр» связана с контекстом западноевропейского театра, начиная с 1980–1990-х годов. С одной стороны, к новациям Лемана можно относиться спокойно – их

нужно рассматривать в русле естественного развития театральнойности в мировом театре (скажем, различных волн «ретеатрализации театра», как было у нас в случае с Таировым и Мейерхольдом, и ее нового определенного поворота). С другой стороны, многие воспринимают лемановское манифестирование постдраматического театра как угрозу традиционному театру и драме, хотя никакой угрозы, собственно говоря, он не представляет. Как всегда, угрозу представляют непрофессионализм, слепое бездарное копирование и подражание, забвение собственных глубоких традиций развития театра, которые способны впитать, «переварить» любую новацию, в том числе, и постдраматический театр. Сам Леман не усматривает в постдраматическом театре угрозы разрушения основ драматического театра, радикальной трансформации понятий сценичности – скорее всего, это попросту не его тема.

Несмотря на то, что книга Лемана неизвестна русским драматургам и режиссерам, они в своей практике давно уже (по меньшей мере, лет десять), учувяв необходимость новой волны ретеатрализации, либо выражают ее неосознанно, либо прямо отвечают на вызов западноевропейского постдраматического театра, образцы которого видели и видят то на фестивалях, то на гастролях у себя дома, в России.

В чистом виде постдраматического театра, по моему мнению, вообще не существует. Он естественно сращивается с той национальной театральной почвой, на которой вырос. Польский театр – самый разительный тому пример. Он не отказывается от своей укорененности в традициях народного

²² Ibid. S. 446–447.

²³ Ibid. S. 473.

Европа и Россия

театра, даже когда вступает в более или менее агрессивный конфликт с собственной традицией. В немецком театре нынешних дней постдраматическое – естественный элемент театральности (режиссура Р. Уилсона, Ф. Касторфа, покойного К. Шлингензифа, М. Тальхаймера, К. Марталера, М. Кушея).

6.

Поляка Тадеуша Кантора, а также Анатолия Васильева и Каму Гинкаса, единственных русских, чье творчество приводится в книге в качестве примера, в свое время никто и не думал подводить под общий знаменатель. По Леману, оказывается, он все же есть – это элементы постдраматической структуры.

Образцы немецкой «постдрамы» и «посттеатра», на которые опирается Леман в своей книге, широко известны. И, безусловно, подробный анализ постдраматической структуры «образцовых» для этого направления пьес Х. Мюллера («Гамлет-машина», «Квартет», «Волоколамское шоссе»), драм Э. Елинек («Ничего страшного», «Ульрика Мария Стюарт»), документальных пьес Театра «Римини протокол» здесь едва ли возможен, это задача целых семинаров. И все же хотя бы один пример привести стоит, тем более, когда речь о Мюллере, уже ставшем классиком.

Театр и театроведы должны здесь начинать с нуля, учиться языку новой сцены заново. Зыбкость определенных характерна для пионеров новой теории. Хайнер Мюллер: «Мне вообще трудно сформулировать, что такое драматическая форма сегодня». Приходилось нам читать и российские образцы постдрам, но, чаще всего, структуре постдрамы

следуют русские драматурги, часто навещающие Германию, как В. Сорокин – с его «Свадебным путешествием», или живущие в ней, как А. Шипенко, с «Археологией» и др.

Постдраматическая структура в основе своей является деконструкцией, она свободна от главного для классической драмы закона единства времени, места и действия, может быть рваной, волнообразной, фрагментарной, а порой даже не иметь деления текста на реплики и ремарки, представляя собой сплошной псевдомонологический текст, с которым и предстоит разбираться режиссеру постдраматического театра. Приведем в качестве примера не широко известную, благодаря постановке Р. Уилсона «Гамлет-машину» или «Медею», ставившуюся в свое время А. Васильевым, а финальный пассаж «Найденыша» по мотивам Г. Кляйста из пятичастной драмы того же Х. Мюллера «Волоколамское шоссе» (1984–1988), «сконструированной» полностью (за исключением указанного фрагмента) по одноименному роману А. Бека:

*Он колебался трубку сжав в руке
Но разве я просил тебя звонить
От всех бы я избавился волнений
Нет не избавишься Заметь число
Служебный пистолет не для себя
Социализм лишил нас привилегий
Я добровольно сдам себя в архив
Мой пистолет теперь уж мавзолей
Немецкого социализма Я
Домашним преимуществом играю
Стена есть тоже собственность народа
И порох что меня взорвет народный
А сам я очевидно есть народ
ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ
ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ*

Pro настоящее

*Двух трауров удачно совпадение
Вопросов меньше если
выйдешь в черном
ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ
ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ
Своим отцом хотел
бы быть я чтобы
Быть привиденьем страш-
ным в униформе
ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ
ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ
Последнее что слыша я был плач
И крик его прорвавшийся сквозь слезы
Стрелять таких как ты на-
цистский отпрыск
Стрелять таких как бешеных собак
Взвыл телефон когда он трубку снял
И номер соответствующий вызвал
(пер. Э. Венгеровой и А. Гугнина)*

Впрочем, драматург приписал в послесловии к пьесе еще более сбивающие с толку пояснения своей «пролетарской трагедии в эпоху контрреволюции, которая закончится единством человека и машины, следующим шагом эволюции, который <...> больше не нуждается в драме»: «Картина: забинтованный человек, в ускоренной кинокамере срывающий с себя повязки... и так до бесконечности. Время: МОМЕНТ ИСТИНЫ, КОГДА В ЗЕРКАЛЕ ВОЗНИКАЕТ ОБРАЗ ВРАГА. Альтернативой является черное зеркало, которое больше ничего не отражает». Быть может, из этого мы должны сделать вывод, что «постдрама» отражает поражение Просвещения, всей череды разнообразных Революций, Глобализации, гуманистического (божественного) проекта вообще?..

7.

Какой театр «постдраматичнее» – немецкий или польский? Стоит порассуждать и об этом. Ну, что ж...

некоторые теоретики говорят, что после 1989 г. польский и немецкий театр наконец сомкнулись и ликвидировали все противоречия. Я с этим не соглашусь. Слишком рано делать такие выводы на основе короткого периода развития, да и самобытность польской сцены такова, что она никогда не откажется от своих коренных основ. Противоречия остаются, театр движим противоречиями и их временными или революционно-новаторскими решениями (что, естественно, большая редкость).

8.

Х.-Т. Лемана нельзя назвать знатком русской сцены, он никогда не был в Москве, спектакли русских режиссеров изредка видел на европейских фестивалях (Авиньон, Берлин и т.д.), поэтому не странно, что русские примеры в его книге немногочисленны, не развернуты и часто «хромают». Взяты они большей частью для обоснования и подкрепления тех или иных моментов его «системы». Жаль, что Леман не видел работ К. Серебренникова или Б. Юхананова. Он непременно присоединил бы эти имена к столь бедному русскому «корпусу» режиссеров. Да и Э. Някрошюс, вопреки нашим ожиданиям, упоминается в книге вскользь в связи с характеристикой т.н. «музыкализации» театрального действия в постдраматическом театре. Согласятся ли Гинкас и Васильев с тем, что их приписали к ведомству «постдрамы»? Любопытно.

Проводя различия между драматическим и постдраматическим пространством и настаивая на том, что слишком большое, действующее «по принципу центрифуги» пространство со зрителями,

Европа и Россия

сильно удаленными от актеров, представляет собой опасность для драматического пространства, Леман приводит в пример спектакль К. Гинкаса «К.И. из "Преступления"», где зрителю до актера, что называется, «рукой подать». Леман увидел в спектакле Гинкаса предельно выразительный образец пространства со скучным реквизитом – пространства, в котором сразу же устанавливается прямой контакт со зрителем, вовлеченным в «индивидуальный конфликт». Этого зрителя, как замечает Леман, можно было взять за руку, попросить у него помощи, и в то же время в этот контакт полностью была включена «актриса с ее мастерски поданной истерией» (речь идет об О. Мысиной).

Так возникает новое определение качества «малой сцены» (отнюдь не изобретения XX века, просто качество этой сцены по новому стало использоваться режиссерами новейшего времени) – «метонимическое пространство». «Размывающаяся подобным образом граница между реальным и фиктивным переживанием, – пишет Леман, – имеет далеко идущие последствия для роли театрального пространства и его понимания: из метафорически-символического оно превращается в метонимическое пространство. Риторическая фигура метонимии (вид тропа, замена одного понятия другим по ассоциации. – **В.К.**) устанавливает связь между двумя величинами не как в случае с метафорой, когда подчеркивается сходство (к примеру, между поездкой на корабле и жизнью с ее путешествиями, начиная с рождения, странствиями, жизненными бурями и невзгодами, прибытием к

цели, кончая смертью), а наоборот, когда метафора обозначает часть вместо целого <...> или использует внешнюю взаимосвязь. Когда мы имеем дело с метонимической связью или соприкосновением, мы можем называть сценическое пространство метонимическим. Главное назначение его не в том, чтобы нечто служило символическим обозначением другого вымышленного мира, а в том, чтобы выдвинуть на первый план реальную часть или указать на продолжение театрального пространства <...>. В метонимическом пространстве путь, проходимый актером, указывает на пространство театральной ситуации, на реальное пространство игры, более того, театра и окружающего пространства в целом»²⁴.

Итак, по Леману, в классическом театре метафора имеет дело, прежде всего, с вымыслом, с поэтической дорогой («скажем, странствием Груше в горах Кавказа»²⁵), в метонимическом пространстве зрительское восприятие, в первую очередь, обращено на «реальное пространство игры».

На приведенном примере хорошо видно, как рождаются новые термины и даже целые системы, как теоретический ум ловко вовлекает в свои построения режиссерские и актерские находки и озарения, которые их творцами воспринимались, быть может, вне особенных теоретических притязаний.

В длинном списке имен творцов постдраматического театра десятком – вслед за П. Бруком – идет А. Васильев (других русских имен в этом списке нет). Леман констатирует довольно примечательный факт, что в наш технократический век театр (и здесь рядом поставлены имена П. Хандке, Б. Штрауса

²⁴ Ibid. S. 287.

²⁵ Имеется в виду героиня пьесы Б. Брехта «Кавказский меловой круг». – Прим. ред.

и А. Васильева) все больше становится «местом близлежащей метафизики». «Театр вновь ощущает в молитве, ритуале, хоре и своего рода общинной коммуникации свои религиозные и мистические корни». Васильев для Лемана, прежде всего, символ заката манихейского материализма и манифестации свободного духа на территории бывшей советской империи. От развернутого анализа творчества Васильева и его религиозной основы Леман, к сожалению, ушел, ограничившись беглой характеристикой хорового приема, применяемого русским режиссером, в объемистой подглавке «Хоровой театр», где доминирует анализ режиссерской «стратегии» А. Шлеефа и К. Марталера. «Хоровое измерение», по Леману, является важнейшей характеристикой постдраматического театра, в противоположность драматическому, где издревле доминируют диалогическая и монологическая структуры. «Нельзя опровергнуть того, – пишет Леман, – что в постдраматическом театре происходит возвращение хора. В 1995 г. одновременно два режиссера – нидерландец Герард Рийндерс и русский Анатолий Васильев – избрали плач Иеремии темой спектакля, на месте драмы и диалога зачастую выступают речевой и пластический хор, заклинание песней»²⁶. Почему это произошло одновременно в двух далеких друг от друга странах – задается вопросом автор, но оставляет ответ за читателем.

И еще раз возвращается немецкий теоретик к имени Васильева в финале главы «Пластика» (“Körper”), где анализируется современная тенденция – желание вновь обрести «аутентичный опыт

спиритуального» путем возвращения на сцену «иных миров, утопии (нечто необычайное, странное. – **В.К.**) и утопии в сценических шифрах»²⁷.

Русский читатель книги Лемана, наверное, испытает неудовлетворенность и некоторое разочарование оттого, что философия и эстетика театра Васильева предстала на страницах его книги как нечто второстепенное, вторичное по отношению к Гротовскому, Барбе, Уилсону, происходящее на обочине европейского театрального процесса.

9.

Возможны ли в России постдраматический театр и постдрама в чистом виде? Скорее всего, пока нет – только в рамках экспериментальной сцены. В чем причина оппозиции и даже негативизма по отношению к главному тезису Лемана, возникшие в небольшой по формату дискуссии в «старом» журнале «Театр» по случаю первой публикации отрывков из книги Лемана? Думаю, дело в консерватизме, то бишь основательности русской театральной традиции в лучшем смысле этого слова, большей нашей склонности к реализму, чем к абсурдизму. Жаль, что обещавшая быть очень интересной дискуссия эта захлебнулась, едва начавшись, – старый журнал исчез в мгновение ока. Но в наших нынешних исторических условиях ситуация может поменяться довольно быстро, и адепты психологического театра, по-моему, бояться этого больше всего, так как сегодня существует реальная угроза его физическому существованию со стороны коммерческой сцены, вторичной по отношению к любой

²⁶ Ibid. S. 233

²⁷ Ibid. S. 400

Европа и Россия

системе и любой теории. И мы давно уже являемся свидетелями этой угрозы.

10.

В развитии русского театра образовалась огромная пропасть между «вчера» и «сегодня». Надежды на всемогущество реалистически-психологического театра увядают, его божественные творцы постепенно покидают сцену жизни, новый театр, хотя он довольно разнообразен, существует пока что вне соответствующего и достаточно мощного теоретического поля. Быть может, расширение пространства постдраматического театра послужит встряской для молодой режиссуры и пробудит теоретические умы от долгой зимней спячки? Представляют ли СМИ электронный образ, которым так много места отводит Леман в своей теории и которые еще не совсем оккупировали русскую сцену, угрозу ее самобытности? По Леману, «электронный образ, понимаемый как определенная область изображения, есть не что иное, как прогрессирующее утверждение утраты судьбы». Судьба, по Леману, вообще аналог изо- и отобразимости, другое слово для ее обозначения. В связи с этим стоит вспомнить давний, сознательно выдвинутый и совершенно антибрехтовский тезис Дюрренматта о неотобразимости современного чудовищного, все более погружающегося в абсурд тьмы (или тьму абсурда) мира. Зададим себе вопрос: отобразим ли этот наш рассыпающийся на корпускулы сегодняшний мир на театре? Не повторяется ли на нынешнем этапе истории давняя

альтернатива диалектика и агностика, «Брехт – Дюрренматт», с которой неизвестно, как разобраться, как из ее щупалец выпутаться? Актуальна ли вообще эта задача для современного русского театра, колеблющегося ныне в своем высоком общественном предзнаменении? Отообразим ли наш мир смуты, отчаяния, авторитарной узурпации и национального безволия средствами милого нашему сердцу психологического театра? А в какой степени отобразим он средствами постдраматического театра? И чего мы можем ожидать от него в России, если он все-таки перешагнет границы экспериментальной сцены?

Хорошо бы критикам поискать ответы на эти вопросы-вызовы и услышать ответы на них от практиков русского театра, усилиями которых, собственно, и творится современный театр.