

Людмила БАКШИ

ЭПОХА ПЕРЕМЕН

МЫСЛИ ПО ПОВОДУ

В нынешнее время споры о развитии театра резко обострились. Кажется, однако, что ясного проекта светлого будущего ни у кого нет. Проблема в том, что на явления современного искусства мы накладываем кальку века XX, смело пользуясь терминами «авангард» и «традиция». Возникает очень простая схема, при которой вечной традиции противостоит вечный авангард. Концепция эта вполне мифологическая, потому что авангард, отнюдь не вечное явление. Он связан с определенными историческими событиями, развивался в конкретный промежуток времени, и в последнее двадцатилетие прошлого века исчерпал свой потенциал. К новациям в сегодняшнем театре, авангард как правило, отношения не имеет. Мы смело пользуемся понятием «актуальность», подразумевая под ним всего лишь злободневность, требуя от театра немедленного отклика на события дня. Между тем вопрос об актуальности совсем не так прост. Театр находится в эпицентре грандиозного архитектурного сдвига всей западной культуры – и процесс только разворачивается.

На поле сегодняшнего театрального поиска конфликтуют две тенденции. Одна связана с так называемым постдраматическим театром. Здесь слово не имеет определяющей роли – оно лишь один из компонентов театральной выразительности. С другой стороны, новая драма и все явления к ней примыкающие, где слово довлеет. Его роль нередко подчеркивается почти полным отсутствием других театральных средств. Сам факт борьбы этих тенденций показателен. По сути, это борьба за место литературы в театре. Классический театр предполагает главенство слова. И жесткую иерархичность средств. Все остальное находится в прямом соответствии с ним: сценическое действие, изобразительный ряд, музыка, свет. Постдраматический театр эту модель



отвергает. Там действуют другие законы. Он опирается не на литературу, а на мифологию любого происхождения, в том числе и литературного. В этом случае известные произведения и авторы трактуются как мифологические. Кардинальным образом меняются отношения слова, действия, сценографии и музыки. Этот театр ищет иных основ для строительства драматургии. Принцип соответствия слову всех составляющих спектакля, на котором основывается эстетика классического искусства, здесь окончательно утрачивает свою силу. Время активного проявления тенденции – конец XX – начало XXI столетия.

По внешним признакам постдраматический театр часто принимают за авангард. Но так ли это? Присмотримся к явлению поближе. Этот род театра органически вырос из режиссерского интерпретационного, который развивался большую часть XX в. Именно здесь все средства театральной выразительности, направленные на интерпретацию слова, породили возможность его неоднозначной трактовки. Один и тот же хорошо знакомый текст провоцировал появление разных по содержанию спектаклей. Текст мог переосмысливаться с помощью мизансцены, действия, интонации, зрелищного



ряда, музыки. В некоторых случаях эти средства действовали просто поперек литературы, противореча ей. Интерпретационный театр предполагал игру с текстом и с культурными и смысловыми кодами. Классика воспринималась как точка отталкивания, откуда можно было начинать путешествие в сегодняшний день, высказываться с помощью классиков на актуальные темы. То есть, в режиссерском театре возникла тенденция, которая противоречит логике, например, шекспировских пьес.

Шекспир брал бродячие сюжеты и превращал их в литературу. Современный театр берет классику и превращает ее в бродячий сюжет, отсекая как бы «лишние» подробности. Шекспир в этом плане удобная фигура, поскольку связан с переводом. Его пересказывают в разных странах на разных языках, все дальше и дальше уходя от оригинала. Но такая же судьба и у Гоголя, и у Чехова и многих других классиков. А там где пересказ, там и мифология. Яркий пример последнего времени спектакль «Вишневый сад» фламандского режиссера Люка Персеваля, о котором пишут, что он одним из первых стал переводить классические пьесы на язык современных улиц. Чеховский «Вишневый сад» становится вспомогательным сюжетом в разыгрываемой истории – прощание группы людей с пожилой усталой хозяйкой дома. Причина прощания не столь важна: уйдет ли она в дом престарелых, уедет за границу или же умрет. Эти персонажи разыгрывают чеховскую пьесу для «хозяйки» (или в ее воображении). Поэтому и возможны отсебятина в тексте и явное несоответствие типажей героев чеховским персонажам. Но вот парадокс: чем дальше уходит спектакль от оригинального текста, тем больше он приближается к Чехову. Потому что дело не в знакомых с детства словах, а в том, что составляет суть этой истории – в боли прощания с уходящей жизнью.

К концу XX в. фигура режиссера заслонила драматурга. С развитием тенденции движения от литературы к мифу роль автора неизбежно ослаблялась. И рядом с автором-режиссером в 1960-е годы возникла фигура соавтора-художника. Место декоратора занял сценограф. Он предлагал концепт спектакля, его метафору,

смысловые ходы и т.д. В русском театре их имена широко известны: Д. Боровский, С. Бархин, Э. Кочергин, В. Левенталь, И. Попов... Театр на Таганке уже трудно назвать только любимо-вским. Это театр Любимова–Боровского. Также как Школа драматического искусства – театр А. Васильева и И. Попова. Такие тандемы и в России, и за рубежом хорошо известны: Гинкас–Бархин, Могучий–Шишкин, Доннеллан–Ормерод, Марталер–Виброк... Постепенно к голосам сценографов в качестве соавторов добавлялись голоса художников по костюму, по свету, хореографа. Театр становится все более и более соавторским, многоголосным. И режиссер – уже не единоличный автор спектакля, а модератор и организатор этой композиции.

Зрелищность выходит на первый план, начинает доминировать над словом. Причин вероятно, множество. На человека свалился такой гигантский объем информации, что усвоить его с помощью слова уже не представляется возможным. Именно в XX в. расцвели комиксы, где содержание излагалось с помощью картинок. В массовом искусстве активно развивался клип с его приоритетом зрелищного. В современных компьютерных технологиях особое место уделяется дизайну. Дизайн – это не украшение, а способ свести гигантский объем информации в интуитивно понятный интерфейс. За простой компьютерной пиктограммой был скрыт целый мир информации: земной шар – интернет, конверт – электронная связь со всем миром, лаконичная *f* – социальная сеть. В быту появление новой техники сопровождалось бесконечными инструкциями, которые прочитать было просто невозможно. Для удобства пользователей инструкции переводились в картинки. То есть, процесс визуализации становился всеобщим: и в искусстве, и в науке, и в технике, и в быту.

Тенденция свертывания информации в знак, в картинку не могла не повлиять на природу театра. В зрелищных жанрах информационно емкая картинка стала предьявлять права на главенство в строительстве драматургии целого. Но драматургия – искусство временное. А картинка – пространственное. По своей природе картинка не может взять на себя эту



функцию. На помощь приходит другое временное искусство – музыка.

Интерпретационный театр казался частью классической традиции до тех пор, пока литература окончательно не отступила под напором зрелища. И пока музыка не взяла на себя функции драматургии. Конечно, это особая драматургия, далекая от нарративности. Именно в этот момент и возникло ощущение абсолютной новизны постдраматического театра.

В последнее десятилетие XX в. появляются спектакли, где на равных существуют драма, музыка, цирк, пластика, балет, мультимедиа. Французский театр «Зингаро» Бартабаса покоряет мир необычными представлениями, в которых сочетаются искусство конной выездки, акробатика, современный танец, пантомима, музыка. В театре Пины Бауш танец соседствует с драматической игрой, а танцовщица поет. Х. Геббельс называет то, что он делает, театром меняющихся иерархий. Это значит, что в его спектаклях в разные отрезки времени на первый план выходят музыка, драма, инсталляция, инструментальный театр, свет. Начав свой самостоятельный творческий путь как композитор, Хайнер Геббельс стал одним из значимых режиссеров европейского масштаба. За свои новаторские опусы он получил премию «Новая театральная реальность». И в этом еще одна примета времени. Как констатировал Геббельс, сегодня уже невозможно развиваться в рамках одной профессии.

В России на драматической сцене в 1990-е годы примерно в одно и то же время появляются жанровые гибриды, соединяющие искусство драматического и музыкального театра – «Сидур-мистерия», «Нумер в гостинице города NN», «Превращение», созданные в соавторстве режиссера Валерия Фокина и композитора Александра Бакши. В «Плаче Иеремии» режиссера Анатолия Васильева и композитора Владимира Мартынова объединяются хоровой театр и драматическое действие. Ал. Бакши так определил специфику этого явления: «Освободившись от диктата слова, постдраматический театр оперирует всеми средствами театральной выразительности – сценография, свет, действие, костюм,

музыка..., – которые находятся в сложных соотношениях друг с другом: конфликтуют или взаимодополняют. Это и есть основа драматургии нового театра. Единого общего метода для анализа такого театра не существует, и существовать не может. Каждый спектакль строится по своим законам». (Бакши А. *Постдраматический театр – панацея или болезнь? // Вопросы театра: Proscenium. М., 2011, № 1–2. С. 120–123.*)

Сейчас такой театр уже повсеместен. Новое поколение постановщиков активно развивает эту линию. Ни один зарубежный, а теперь уже и наш театральный фестиваль, не обходится без спектаклей такого рода. Термин «постдраматический театр», который сочинил немецкий ученый Ханс-Тис Леман и который по настоящее время вызывает оживленные дискуссии, можно расширить и сказать – постоперный.

В театре намечается поворот в противоположную от привычной нам эволюционной картины, связанной с автономным развитием жанров и видов искусства. Он движется теперь в сторону синкретизма.

Развитие театра в этом направлении обусловило и особые требования к исполнителям. Артисты должны уметь не только играть драматические роли, но и владеть своим телом как танцоры, летать под куполом и работать на трапеции или кубе как цирковые артисты. Они должны музицировать на разных инструментах, уметь петь и кататься на коньках. Новое время требует универсального исполнителя, широкого объема знаний и громадного мастерства. Если еще лет десять назад такой исполнитель был редкостью, то сейчас я все чаще вижу на сценических подмостках молодых актеров, музыкантов, танцоров, артистов цирка, способных одновременно выполнять самые разные задачи. С такими лицедеями новой формации мне недавно случилось работать в Америке в театре *Double Edge*. В «Гранд Параде», сочиненном режиссером Стейси Кляйн, композитором Ал. Бакши и сценическим ансамблем молодых актеров и музыкантов, исполнители играют драматические роли, поют, блестяще танцуют, музицируют на самых разнообразных инструментах от тубы и рояля вплоть до пилы

Новый театр, старая сцена

и айпада, порхают на трапеции, летают под куполом, управляют куклами.

Изменение иерархии выразительных средств на театре зафиксировало изменение установок художественного мышления. На наших глазах исчез определяющий принцип европейского классического искусства – соответствия, согласованности всех компонентов целого. Принцип «вижу одно, – слышу другое» разрушает монологическую авторскую модель, основанную на соподчинении всех элементов спектакля. Она меняется на соавторскую. Драматургия превращается в область диалога или контрапункта разных голосов и разных языковых систем. Многоголосие сменяет монодию. Стираются границы жанров. Автономное существование разных видов искусства оказывается под вопросом. Последствия этого глобальны.

Нам известна одна такого рода революция, которая произошла в европейской истории более 400 лет тому назад, когда появилась опера и возникло автономное искусство музыки. Рождение оперы зафиксировало принципиально новую парадигму европейской культуры.

Предыдущее тысячелетие музыкальное искусство развивалась в недрах церкви. Язык, которым говорила профессиональная музыка, был полифоническим: равенство голосов символизировало равенство верующих перед Богом. Опера принесла не только принципиально другой язык – мелодию и аккомпанемент, но и переместила силовое поле из храма в театр. Развитая мелодия должна была воплощать душевный мир человека. А взаимоотношения с аккомпанементом – отношения человека и его окружения, человека и мира.

Вместе с этим в культуре возникло принципиально другое пространство – эстетическое. Оно пришло на смену пространству погружения в ритуал. Эстетическое пространство предполагает отделенность публики от объекта искусства. Выход музыки на сцену был ее освобождением от связи с культом, светским раутом, балом. В церкви человек окружен звуком. Хор и орган невидимы. Прихожанин – не слушатель. Он – участник богослужения. Светская музыка на балу или рауте – фон для общения или аккомпанемент к танцам. Музыка,

попав в рамку сцены, стала эстетическим объектом. В пространстве сцены знакомые интонации и жанры потеряли свое первоначальное значение. Под хорал не нужно молиться или подпевать, под марш ходить, а под менуэт или жигу – танцевать. Попав на сцену, музыка мгновенно утратила свою прикладную функцию. Все действия и события, с которыми она была связана, перенесли в сферу воображения. Она как бы рисует, символизирует или изображает их. Так возник невидимый театр симфоний, концертов, квартетов, сонат; музыка превращается в самостоятельное искусство.

На протяжении 400 лет основные каноны классического искусства при всех резких поворотах развития, оставались неизменными. Автор – создатель уникального художественного мира, а искусство – эстетический объект, заключенный в рамку и повествующий о человеке. Эти установки действуют и в музыке, и в театре, и в живописи. Принцип соответствия в классическом театре обусловлен ведущей ролью автора. Если речь идет о драматическом театре, все подчиняется слову. В опере – музыке. В балете – хореографии. Авангард совсем не противостоял ни идее авторства, ни идее эстетического пространства. Он лишь доводил до предела требования к индивидуальности высказывания.

Происходящее в культуре сегодня никакого отношения к авангарду не имеет именно потому, что разрушаются сами основы, на которых держалось классическое искусство эпохи Гуманизма. Сейчас ищутся новые модели его развития.

Это совсем не означает, что искусство отворачивается от человека. Создаваемое людьми, оно ни о чем другом говорить не может. Речь о конкретной идее – человек как мера всех вещей. Потенциал этой идеи, начинавшейся с искусства титанов, исчерпался к концу XX в. окончательно. И это связано не только с появлением оружия массового поражения, когда жертвы войны стали считать – миллионами и человеческая личность в этой кровавой каше окончательно утратила свою неповторимую единичность. Логика развития и культуры, и цивилизации постепенно превращала универсального



человека в специалиста. Можно увидеть, как менялся образ творца на протяжении столетий. Символ эпохи Возрождения – Леонардо да Винчи, поэт, ваятель, художник, ученый, изобретатель, архитектор... Символ эпохи XVIII в. – гениальный Моцарт – композитор и исполнитель. Все знаковые фигуры XIX в. (от Байрона до Чайковского) не выходят за рамки одной профессии: поэты, актеры, музыканты. В начале XX в. Гилберт Кийт Честертон сетовал на то, что «идеалы универсализма давным-давно поблекли и потускнели. Они растаяли в жарких лучах честолюбивых устремлений и одержимости техникой. Человек давно стал носителем одной идеи, потому что он владеет каким-то одним оружием. <...> Если вы стали первой скрипкой, то теперь вы на всю жизнь прикованы к ней и не смеее даже вспомнить о том, что вы, между прочим, кроме того, и отменная четвертая волынка, неплохой пятнадцатый кий, вполне сносная рапира, рука (в висте), перо, пистолет, а также образ и подобие создателя». (Честертон Г.К. Эссе «Универсальная палка». // Писатель в газете. М.: Прогресс, 1984. С. 122) Одно из ярчайших высказываний на эту тему – фильм Ф. Феллини «Репетиция оркестра». Оставим в стороне лежащий на поверхности политический подтекст: выбор между диктатурой и свободой. Присмотримся к персонажам фильма. Эти люди – придатки своих инструментов: второй кларнет, первая скрипка, барабанщик и т.д. У них нет имен и вся их самость ограничена умением играть на инструменте. Вот жуткие последствия узкой специализации. Оркестр без дирижера не в состоянии сыграть тарантеллу – этот итальянский аналог кавказской лезгинки. Убийственная ирония.

Автор в XX в. все больше и больше культивировал индивидуальность своего «я», настаивал на своей уникальности, необычности видения окружающей действительности. А философов тревожат мысли о кризисе Гуманизма и восстании масс (см. работы Ортеги-и-Гассета, Элиаса Канетти). И все столетие проходит под знаком борьбы искусства с массовой культурой. В этот период искусство стало восприниматься как высокое, элитарное. В массовой культуре ничего кроме коммерческой составляющей не

замечали. А между тем именно здесь вырвались черты нового художественного мышления. Ирония истории заключалась в том, что будущее отказывалось быть воплощением проекта интеллектуалов и вектор нового созревал не в творчестве великих мастеров, а именно в массовой культуре – пошлой и примитивной. Парадигмы складываются не усилиями человеческого ума, а в коллективном бессознательном, отражением которого массовая культура всегда и была. Именно здесь родилось клиповое мышление, а эстетическое пространство искусства уступило место пространству погружения. Этот процесс начался еще в 1960-е годы с появлением рок-музыки, когда преувеличенная громкость исполнения сносила воображаемую четвертую стену и вызывала инстинктивное желание публики слиться с исполнителями. Присутствие сил безопасности на концертах – неотъемлемая часть рок-культуры. Эта стена разрушалась и в кино с помощью гигантских экранов, технологий 3D и звука, окружающего зрителя со всех сторон (*Surround Sound*).

Идея коллективного творчества также зародилась не в высокой культуре, а в массовой. В 1960-е годы расцвели рок-группы: *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *Pink Floyd*...

Эти изменения художественного мышления гораздо более кардинальны, чем все авангардные революции XX в., потому что затрагивают принципиальные базовые установки. Эстетическое пространство предполагает, что автор – другой. Он дает свой взгляд на мир, который может нас удивить, поразить, заразить, а может оставить равнодушным или даже оттолкнуть. Пространство погружения – это «мы» – не разделенные на исполнителей и публику. Это – пространство ритуала служения мифу: некоему универсуму, в который все участники верят и по законам которого живут. Как пел Вячеслав Бутусов: «скованные одной цепью, связанные одной целью».

Массовая культура интуитивно реагировала на изменения ценностных установок в западном обществе. А они в XX в. явно смещались в дохристианские времена: культ спорта и человеческого тела (олимпиады, чемпионаты мира по футболу как главные культурные события),

Новый театр, старая сцена

культ вечной молодости, культ золотого тельца. Список можно продолжать.

Вопрос: поворот ли это вспять? Деградация? Или новый этап развития западной цивилизации?

Вероятно, и то, и другое. Одно несомненно: на наших глазах происходит огромный цивилизационный сдвиг. И может быть, самое яркое его свидетельство – движение к новому универсализму.

В 1970-е годы Стив Джобс и Стив Возняк создают первые модели персональных компьютеров. Они сразу же получают широкое распространение и в течение 20 лет становятся всеобщим достоянием. Само появление компьютера – знак поворота к новой цивилизации: от узкой специализации к универсализму. Потребительское свойство компьютера – быть равно пригодным для врача и ученого, математика и музыканта, полицейского и геолога, пенсионера и ребенка. Выяснилось, что с помощью компьютера можно не только решать математические задачи, но работать со звуком, набирать партитуры, редактировать тексты, измерять давление и сердечный пульс, пользоваться навигацией... Впервые после многовекового исторического опыта развития цивилизации в сторону специализации был изобретен универсальный предмет. Он стал феноменом нового времени. Как в свое время колесо и рычаг – первые универсальные предметы, определившие направление развития цивилизации. Сейчас происходит аналогичный цивилизационный сдвиг. Компьютер вошел в нашу жизнь без излишнего пафоса и принес с собой и новый язык, и новый способ общения.

На рубеже XX–XXI столетий выяснилось, что развитие науки движется в эту же сторону. Некогда обособленное становление наук меняется движением к синтезу: химия, физика, биология, математика, медицина объединяются в самые неожиданные миксты. Тенденция межвидового междисциплинарного развития науки нарастает. Появление и массовое использование компьютеров и всевозможных гаджетов – не просто мода. На протяжении XX в. человек обрастал вещами. Вспомните квартиру среднего советского интеллигента, заставленную полками с книгами, пластинками, альбомами,

магнитофонами, пленками, кассетами, проигрывателями... И вдруг мы получаем в руки маленькую коробочку, в которой есть и книги и картины, и фото, и видео, и универсальные справочники. Это – абсолютно другой уровень мобильности. Все свое ношу с собой.

Но изменилась не только среда обитания, но и человеческий психотип. Современный человек в состоянии одновременно воспринимать разнонаправленные потоки информации. Никого не удивит такая обычная бытовая картинка: студент готовится к сессии, работает беззвучно телевизор, в котором мелькают картинки новостей, в ушах наушники, он слушает музыку, читает конспекты и одновременно посылает друзьям эсэмэски и электронные письма. Ситуация, которая предлагает ему сконцентрироваться на чем-то одном уже вызывает раздражение. Театр вынужден учитывать это восприятие современного зрителя.

Итак, новые парадигмы активно заявляют о себе в культуре. Невозможно пока сформулировать все этические и эстетические закономерности этого мышления, но общие принципы уже видны. Мы оказались на разломе, когда распалась связь времен. И в наших сегодняшних театральных спорах о будущем не нужно забывать о трагичности этой ситуации. Кажется, что новое время откинет старую культуру и над всем прошедшим напишет: *Nihil*. Я так не думаю. Культура – как дерево – растет напластованием колец. Ничто не исчезает. Во всех новых гаджетах, которые мы будем носить с собой, окажутся и Библия, и Пушкин, и Достоевский, и фильмы Феллини, Бертолуччи, Тарковского, музыка Баха и Чайковского.

Неизвестно, какая театральная форма или какой жанр будет востребован завтра. В любом случае театр останется, как сказал Лев Додин, единственным местом, где человек встречается с человеком в соразмерном себе виде, не увеличенный экраном, без усиления голоса. Однако очевидно, что вечных на все времена театральных жанров и форм не существует. Искусство держится волей и творческим воображением не только создателей, но и каждого, кто сидит в зале.