

Анатолий Баканурский

доктор искусствоведения (Одесса)

УКРАИНСКАЯ РЕЖИССУРА В КОНТЕКСТЕ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Понятием «постдраматический театр» обозначают зрелищно-театральные формы конца XX в., лишające текстовое содержание пьесы диктаторских полномочий и провозглашающие главной задачей спектакля — изображение действия в сценическом пространстве. При этом утверждается, что традиционное трёхмерное пространство театрального действия требует верификации.

Термин введён немецким театроведом Х.-Г. Леманом в книге «Постдраматический театр» (1999). Автор отметил, что новые зрелищные формы появились в европейской сценической практике с начала 1970-х годов, и связаны они были с «деиерархизацией» традиционных театральных приёмов, «находящихся в тесной связи с отсутствием действия... в театре... На месте повествования... возникает мультикультурный, этнологический, археологический калейдоскоп различных универсальных историй». Это сближает постдраматический театр с перформансом, по крайней мере, в сфере декларируемых ими теоретических манифестов. «Актёр постдраматического театра зачастую больше не исполнитель роли (*Actor*), а создатель

перформанса (*Performer*), представляющий на обозрение публики своё бытие на сцене» (Х.-Т. Леман). В связи с этим постдраматический театр выдвигает на первый план не актёрское действие, а демонстрацию состояний, что ведёт к доминированию в спектакле изображения, а не изложения. Подобное обстоятельство в свою очередь влечёт радикальное отрицание традиционной фабулы в её последовательном развитии: от экспозиции через ряд основных и второстепенных конфликтов к развязке.

Ставшие хрестоматийными примеры постдраматической драматургии — «Гамлет-машина» немца Х. Мюллера, «Спортивная пьеса» австрийки Э. Елинек, — провокативно разрушают «высокий» язык, сознательно подменяют смысл высказывания персонажа педалированием ритмичности его речи. Недаром возникновение самих постдраматических форм связывают именно с австро-немецкой драмой последней четверти XX в.

Слово в постдраматическом театре уступает ведущее место изобразительности, в связи с чем особое значение приобретает способность исполнителя владеть своим телом, роль которого в известном смысле абсолютизируется. Для этого типа театральности вообще характерна кардинальная деиерархизация форм и средств сценической выразительности.

Постдраматический театр возник как реакция на чрезмерный пиетет театра перед содержательной стороной текста и игнорированием его интенций, что в результате лишало эти тексты театральности, а зрителя творческой активности.

Появление феномена постдраматического театра можно считать одним из итогов театрального развития XX в., хотя истоки его следует искать в процес-

сах, произошедших в искусстве начала XX в. и связанных с широким проникновением кинематографа в городскую культуру. Кино не только создало угрожающую конкуренцию театру и другим демонстративным формам, но одновременно стимулировало интерес к их зрелищному содержанию. «Никто в театре не хочет слушать, а все хотят видеть» (Л. Бакст). Перевод сферы зрительского интереса из области традиционного драматического текста в визуальную сферу — предпосылка появления постдраматических сценических форм. Сегодня смена театральной парадигмы объясняется не только воздействием кинематографа, который сам пребывает в кризисном состоянии, прессингом на массовое сознание СМИ и компьютеризацией сознания, но рядом фундаментальных процессов, каковыми закономерно отмечена эпоха *fin-de-siecle*. Это и клиповый характер культурного мышления, доминирование параигровых форм в общественном бытии, тяготение заменить художественность развлекательностью. Проблема эта сложна и многогранна и, несомненно, заслуживает отдельного исследования. Поэтому я обозначил только несколько её отдельных, но важных в театральном контексте конца столетия/тысячелетия граней.

Новые формы в театральном искусстве принято классифицировать как постнеклассические. Здесь театроведческая терминология требует известного уточнения, быть может, небесспорного. На мой взгляд, «постнеклассический театр», включающий и феномен постдраматического, вполне допустимо сочетать с термином «постнеакадемический», поскольку именно сценический академизм, с одной стороны, и авангард, а затем и модернизм с постмодернизмом — с другой, составляют одну из главных бинарных оппозиций теа-

тральной истории XX в. Феномен же постдраматического театра противопоставляет себя не только по отношению к сценическому академизму, но и авангарду, модернизму, постмодерну.

Справедливо будет отметить, что абсолютно «разводить» понятия сценического «постмодернизма» с постнеклассическим и постдраматическим театром не следует. Тут разница в большей степени манифестируется, нежели реально присутствует. Между ними немало общего, хотя бы то, что каждая из форм представляет рефлексию современной культуры, для каждой из них характерно обострённое чувство игры с миром. А для постмодерна вообще свойственна своеобразная историческая экспансия, ведь, по мысли У. Эко, в каждой эпохе в период смены парадигм можно обнаружить «свой постмодернизм». Разница между ними состоит, на мой взгляд, в различной «дозировке» игрового действия и вербальности в спектакле. Однако если в постмодернизме слово хотя и отчуждается от автора, но в известной степени паритетно действию, то в постдраматическом театральном артефакте действие абсолютизируется. В конечном счёте, трудно представить появление феномена постдраматизма вне предшествующего ему (и существующего наряду с ним) постмодернистского театра.

Если бегло взглянуть на историю вопроса, то легко убедиться, что театральный академизм в интерпретации Вс. Мейерхольда и его единомышленников (Н. Фореггера, И. Терентьева, театрального объединения ФЭКС) наделялся негативными в сценическом отношении качествами. Подобной антиакадемической направленностью отличались также деятельность созданной во Франции в 1927 г. «Картели четырёх» (Ш. Дюллен, Л. Жуве, Г. Бати, Ж. Питоев), ставшей сре-

доточием театральных экспериментов в период, предшествующий оккупации Парижа германскими войсками, театроведческие и практические опыты А. Арто, англо-американская «рассерженная» драматургия.

В одном из писем, датированных 1964 г., Э. Барба писал о своем желании создать небольшой любительский театр, чтобы «работать свободно, вне протитуции, то есть академического театра». Таким коллективом явился театр-лаборатория «Один», созданный режиссером в Осло для реализации сценических экспериментов, связанных с новаторским пониманием природы актерского мастерства и театральной антропологии. Для антиакадемизма в драматургии характерны сценические истолкования классических пьес, основанные на утверждении якобы её художественной исчерпанности. Примером является версия «Чайки» Б. Акунина, «антиакадемическое» высказывание режиссёра К. Серебренникова о необходимости «объявить мораторий на Чехова», гамлетовские вариации Т. Стоппарда.

Кроме того, антиакадемические театральные акции были вызваны набором типовых признаков, которыми нередко несправедливо наделялись «аки» — модернисты и авангардисты: сценическим фундаментализмом, связанным с выбором государственно-признанной и дотируемой драматургии, с характерными для него традиционными постановочными приемами, словом, всем тем, что заведомо обеспечивает признание спектакля на официальном уровне со всеми вытекающими обстоятельствами (звания, награды, престижные гастроли и фестивальные поездки, повышение статуса театра и пр.).

Все это спровоцировало возникновение театральных коллективов нонконформистской, социально-

нигилистической ориентации, представлявших антитезу официальной культуре. Альтернативный театр полемизировал с «парадностью» государственных театров, противопоставляя им условные формы собственного культурного мира. В его деятельности возникали ценностные императивы, которые принято истолковывать как зрелищную форму контркультуры. Официальный социальный идеал с установкой «как надо жить», заменялся театральной демонстрацией проблемы «так жить нельзя». Ценностным содержанием спектаклей альтернативного театра декларировались политическая незаангажированность, личная свобода, дистанцирование от официальной культуры, антиавторитаризм, идея личной ответственности человека.

В украинском театральном контексте движение альтернативных театров возглавил Киевский Молодёжный театр, что стало особенно заметным с приходом в коллектив Леся Танюка, поставившего целью возрождение традиций своего тезки — Курбаса.

Сценической площадкой для спектаклей альтернативщиков чаще всего был подвал, окраинный клуб, иногда — частная квартира, то есть маргинальное театральное пространство. Перестройка нарушила институциональную замкнутость движения альтернативного движения. Часть коллективов не вписалась в новую экономику, иные — не нашли себе места в новой социальной парадигме, прекратив свою деятельность. Некоторые адаптировались в пейзаже официальной театральной культуры, полностью изменив имидж, утратив недавно присущий им альтернативный общественный и культурный пафос.

Театр XX в. — театр режиссёрский. Таким он стал в самом конце века XIX, когда на сцене парижского театра «Эвр» в 1896 г. появился герой пьесы А. Жарри

«Убю-король» в постановке Люнье-По, а двумя годами позднее в России возник МХТ. С этого времени все европейские театральные новации были связаны уже не с автором пьесы, а автором спектакля. Монополия придуманного драматургом текста сменилась господством текста театральной формы, представившего режиссёрский дискурс. Иными словами, все дальнейшие театральные поиски, манифесты и творческие «разборки» между направлениями, школами и индивидуальностями шли исключительно на языке режиссуры, виртуозно освоившей искусство придания собственных смыслов чужим текстам.

В пограничную не только в историческом, но и культурологическом смысле эпоху *fin-de-siecle*, в этот раз разделившую не только столетия, но и тысячелетия, появление феномена постдраматического театра также связано с корпоративными режиссёрскими поисками новой театральной выразительности и иного сценического языка. Эти тенденции не прошли мимо украинской сцены, пионерами постдраматического театра на которой стали два, на мой взгляд, самых ярких и радикальных режиссёра: Д. Богомазов и А. Жолдак.

Попытаюсь доказать наличие в украинском театральном репертуаре постдраматических спектаклей, взяв по одной постановке упомянутых режиссёров. Сначала о самом спорном, неординарном и даже эпатажно-скандальном персонаже современного украинского театра. То, что об этом *enfant terrible* чаще всего говорят, когда речь заходит об украинской режиссуре, не нуждается ни в каких социологическо-рейтинговых подпорках. Это Андрей Жолдак и его версия под названием «Гамлет. Сны», поставленная в Харьковском украинском театре им. Шевченко.

Я бы обозначил феномен этого спектакля как переходный от постмодернистского к постдраматическому театральному дискурсу. От первого в нём обилие многочисленных цитат-заимствований из футуристов и сюрреалистов, Уилсона, Гринуэя, Параджанова и Феллини, Пины Бауш, Фрейда, ранней Таганки, конечно же, из учителя — Анатолия Васильева, центонов, аллюзий и самоцитат, газетно-клиповая выразительность мизансцен и обязательный жолдаковский элемент — провокативный характер спектакля.

От постдраматического театра у Жолдака: активное вмешательство в шекспировский текст, сведённый к фонограммическому воспроизведению ряда монологов, а зачастую просто их упоминанию или обозначению, значительное сокращение событийного ряда (в спектакле нет убийства Полония, смерти Офелии, сцены на кладбище, поединка с Лазртом), культ витальности и телесности, эротизм, перформанизация действия, использование приёма демонстрации живых картин, поражающая воображение техническая отточенность действий актёров, обилие контаминаций, активизация энергетики зрительного зала, синтез с другими искусствами, в частности, с цирком, кино и эстрадой. Поразительно умение режиссёра организовать массовые сцены, в которых перед каждым персонажем поставлена индивидуальная задача, дан особый рисунок роли, даже самой незначительной, делающий её изобразительно запоминающейся даже тогда, когда сцена заполнена массой действующих лиц. Безукоризненно выстроен изобразительный ряд спектакля.

Что же касается педалирования режиссёром в большинстве своих спектаклей телесности, прочитываемой большинством критиков и зрителей как эроти-

ческая начинка действия, то тут уместно обратиться к мудрому М. Мерло-Понти, рассматривавшему тело как «часового», стоящего у основания слов и действий, якорем, закрепляющим нас в мире, и способом овладения этим миром. «Тело, писал он, — является опорой всего сущего как мера неразрывной связи человека... с миром». Я думаю, телесность у Жолдака, да и у Богомазова, как и в постдраматическом театре в целом следует понимать в этом «амплуа».

Теперь о Д. Богомазове и его «Гамлете» в Одесском украинском музыкально-драматическом театре им. В. Василько.

В львовском издании переосознания Ю. Андруховичем (в его переводе идёт и «Гамлет. Сны» Жолдака) шекспировской трагедии (2008 г.), есть один фрагмент, многое объясняющий относительно новизны подхода не только самого переводчика к тексту, но и всей постановочной группы к спектаклю: «Ця версія „Гамлета" — це щаслива нагода пережити геніальний твір по-новому, гостро відчутти його вічну актуальність і сучасність».

«Гамлет» Д. Богомазова в Одесском театре им. Василько в полной мере соответствует критериям, которые позволяют отнести его к области «постдраматического» театра. Прежде всего, это проявилось в том, что содержание трагедии было лишено режиссёром диктаторских полномочий. Кстати, то же самое сделал в своём переводе и Андрухович, добившись не только собственного (почти соавторского) отношения к шекспировскому тексту, но и избавившись от обаяния переводов Старицкого, Пастернака, Лозинского и других. Режиссер пошёл дальше: он сценическими средствами дописал и самого Андруховича, в частности, убрав линию Фортинбраса, изъ-

яв ряд действующих лиц второго плана, полностью изменив нарративную и визуальную часть финала. Так, в нём отсутствует дуэль Гамлета и Лаэрта, а уже упомянутые Женщины в чёрном — Мойры, Парки, а может, мстительные Эринии, — умерщвляют всех, кто по шекспировскому сюжету погибает в предпоследней сцене трагедии.

Таким образом, слово для Богомазова становится лишь элементом, да и то не главным в его спектакле. Именно потому речь действующих лиц одесского «Гамлета» нарочито невыразительна, почти монотонна. Постановщик умышленно отказывается от театра с последовательным развитием фабулы: от экспозиции, через вереницу главных и второстепенных конфликтов к логическому финалу. Его «Гамлет» в этом смысле напоминает прогулку по музею, когда начать знакомство с артефактами можно в свободном, нехронологическом режиме: от конца к началу, например.

Последнее обстоятельство связано с ещё одной особенностью одесского «Гамлета», для которого характерно не традиционное сценическое действие, а демонстрация состояния персонажа. На первый план вышло изображение, а не изложение. И тут нельзя не отметить ещё одну фигуру — сценографа Александра Друганова, создавшего модель выразительного пространства для изображения «Гамлета», в полном соответствии с эстетикой спектакля.

Другое действующее лицо постановочной группы — режиссёр по пластике Лариса Венедиктова — заполнила это пространство телами исполнителей, создавшими плотную знаковую структуру спектакля. В нём не существует шекспировских персонажей в традиционном смысле, то есть они, конечно,

присутствуют, но привычная иерархия выразительных средств, в которой на сцене первично слово, совмещённое с пластикой, коренным образом пересматривается. Особенно характерно это проявляется в эпизоде «Мышеловки», чрезвычайно выразительно демонстрируемой лишь одним актёром-шутом (Александром Бабием), а не, как традиционно принято, целой бродячей труппой.

Общими усилиями постановочного союза драматургическое повествование заменяется на калейдоскоп историй, произошедших с героями трагедии, что позволяет изобретательно играть временем и пространством, а главное, дать возможность ЭТОМУ «Гамлету» изменяться при каждом выходе актёров на сцену. Любой новый играемый спектакль (я имею в виду «Гамлета») обретает существенные шансы становиться премьерным в силу потенциально заложенных в нём возможностей к изменямости. Собственно, а почему бы после «Гамлета — машины» не возникнуть Гамлету — трансформеру? В принципе, заложенная в спектакле способность к трансформациям, своеобразии отношений «сцена — зритель» даёт критике право обозначить жанровую природу «Гамлета», поставленного в Одесском театре им. Василько, как синтез театра и перформанса, когда, скажем, Яков Кучеревский, играющий принца Датского, или Ирина Бесараб — Офелия — не столько создатели образа, сколько исполнители, демонстрирующие собственное бытие на сцене. В традиционно отпечатанной программке к «Гамлету», на мой взгляд, следовало бы изменить привычную структуру: слева располагать имя актёра, а справа — обозначать персонажа.

Подобная эстетика предоставляет участникам спектакля возможность определённой игры с «четвёртой

стеной», лишая её традиционного статуса границы между сценой и зрительным залом и делая легко проницаемой, насыщает действие разнообразными провокативными возможностями. Мне представляется важным обстоятельством приучить к этому публику (да и критику тоже), для которой переход от роли наблюдателя к амплу соучастника сценической акции весьма непросто. Зритель привык к театральной аксиологии, приучен к тому, что в любом театральном тексте непременно присутствует бинар «хорошо-плохо», соответственно которому и наделяются характеристиками действующие лица. Спектакль Богомазова умышленно внеаксиологичен, даже, в известном смысле, — внеморален. У каждого, как у Эдипа (софокловский спектакль в постановке Богомазова уже не первый сезон является «хитом» в репертуаре театра им. Василько), своё роковое предопределение, каждый существует на сцене соответственно ему. Это не дань фатализму, просто у театра есть задачи поважнее, чем морализаторство.

Ещё одно обстоятельство спектакля, позволяющее рассматривать его как симптом глобальных перемен в театре, как указание на происходящую сегодня смену сценических моделей-парадигм, — это активное, ничем не замаскированное игровое начало. Здесь мы сталкиваемся с тем новым, что представляет «хорошо забытое старое».

Неправы те, кто считают, что «постдраматический» театр — сплошной неоавангард, отрицающий все и всякие традиции. Напротив, как мне представляется, он реабилитирует одну из самих традиционных, я бы даже сказал, архетипических черт сценического искусства — его игровую природу, искажённую в XX в. напластованиями утилитаризма, мер-

кантилизации, играющей техники, разнообразных социально-эсхатологических фобий.

В богомазовском «Гамлете» отчётливо прослеживается попытка сменить социализированное GAME на природно-биологическое PLAY, то есть вернуть театральной игре её изначальный статус. Отсюда в спектакле многое носит подчёркнуто-гротесковый, дионисийский характер: грим, пластика, декорации, даже бутафория. Не зря в самые яркие костюмы наряжены именно носители игрового начала — два шута (Сергей Ярий и Игорь Геращенко), бросающие вызов мрачному пессимизму времени. Именно поэтому колористика их одеяний контрастирует с чёрно-серым «кризисным» цветом одежд остальных персонажей. Совмещая образы шутов и могильщиков, спектакль Богомазова синтезирует столь характерное для площадной театральной культуры слияние сакрального и профанного, во многом утраченного современной цивилизацией.

Уверен, у многих театральных деятелей эти спектакли вызовут болезненное ощущение, даже отторжение. Предполагаю, что их истоки следует искать не в «странностях» одесской и харьковской версий «Гамлетов», не в непонимании их эстетики, а в болезненности самого процесса восприятия нового. Тут мы сталкиваемся ещё и с небеспочвенными опасениями ошибочно принять театральный контрафакт, сопровождающийся разнообразными эффектными манифестами, за новое слово в сценическом искусстве. Почти как у Гёте: Мефистофель, готовящий для Фауста волшебный коктейль, не без иронии приговаривал: «Любую бабу примешь за Елену». Но это из области издержек, неизменно сопутствующих появлению нового. И в театре тоже. А то, что в укра-

инском сценическом искусстве грядут большие перемены, — сомнений не вызывает ни у кого. «Гамлеты» Жолдака и Богомазова — спектакли-предвестники подобных перемен, свидетельство перехода театра в следующее столетие.

Анотація

Робиться спроба осмислити певні явища сучасного українського театру в контексті новітніх тенденцій європейського театру, зокрема, постдрами. Автор підсумовує основні соціальні й естетичні критерії й ознаки постдрами та, виходячи з них, аналізує вистави «Гамлет» Д. Богомазова та «Гамлет. Сні» А. Жолдака.

Аннотация

Сделана попытка осознать отдельные явления современного украинского театра в контексте новейших тенденций европейского театра, в частности, постдрамы. Автор подытоживает основные социальные и эстетические критерии и признаки постдрамы и, исходя из них, анализирует спектакли «Гамлет» Д. Богомазова и «Гамлет. Сны» А. Жолдака.

Summary

The article presents an attempt to reconsider the certain phenomena of modern Ukrainian theatre in a context of the newest tendencies of the European theatre, in particular, postdrama. The author sums up the basic social and aesthetic criteria and signs of a postdrama and, proceeding from it, makes analyzes of two performances — Hamlet produced by Dmytro Bogomazov and Hamlet. Dreams produced by Andriy Zholdak.