

Н. В. Отургашева

Театр и театральность: современные трансформации

УДК 7.072

В статье сделана попытка проанализировать типы театральности, воплощенные в пространстве театра в различные исторические эпохи, и соотнести их с духовными потребностями личности и общества. В данном ракурсе представлены творческие искания современного театра, вынужденного в условиях тотальной игры конкурировать с самой жизнью и изменять привычный формат взаимодействия со своим зрителем, обнаруживая при этом высокий перформативный потенциал и стремление к напряженному социальному диалогу.

Ключевые слова: типы театральности, современный театр, рефлексивный дискурс, перформативное поле.

N. V. Oturgasheva. Theatre and theatricality: modern transformations

The article makes an attempt to review the types of theatricality embodied in a theatrical space in various historical eras and associate them with spiritual needs of an individual and a society. From such a perspective the creative search of contemporary theatre is presented compelled in conditions of the total acting to compete with the life itself and change the traditional format of interaction with a viewer revealing herewith this very high performative potential and striving for a tense social dialogue.

Key words: types of theatricality, contemporary theatre, reflexive discourse, performative ground.

Театр во все времена отражает ключевые коллизии эпохи, поскольку сама природа драматического действия предполагает конфликтность как универсальный способ человеческого бытия и художественного постижения мира.

История отечественной драматургии дает богатый материал для анализа изменений, происходящих во взглядах на человека и тип его взаимоотношений с обществом. Героическая личность, противостоящая неотвратимым и враждебным обстоятельствам (К. Тренев, Б. Лавренев, А. Корнейчук, К. Симонов, Л. Леонов), сатирическая усмешка

над отставшим от героического времени мещанином (Н. Эрдман, В. Маяковский), духовные поиски человека в новых – послевоенных – обстоятельствах (В. Розов, А. Арбузов, А. Володин) – таковы основные драматические коллизии, отразившие образ советской эпохи и происходивших в ней перемен.

Современный театр живет в ситуации самых радикальных экспериментов, которые по-разному воспринимаются зрителями и всегда активно обсуждаются критикой. Одно из таких обсуждений состоялось в рамках «круглого стола», поводом для которого стала показанная в театре «На досках» С. Кургиняна пара-поэма «...Изнь». Некоторые принципиальные утверждения, высказанные участниками встречи, заслуживают серьезного внимания:

Мы живем в обществе тотальной игры. Культура, которая нам навязывается, изначально ущербна и агрессивна [1:74–75].

Произошло активное слияние театра и политики в некоторую целостность.

Театрализация оказывает могучее воздействие на все сферы современного бытия, создавая своеобразный Мир Игры, где видимость приобретает не просто самостоятельные права, но начинает претендовать на статус основной реальности.

Происходит своеобразная визуализация жизни как замена ее древней мистериальности [1:77].

Очевидно, что в условиях тотальной театрализации жизни, когда «возникло не просто новое понимание театральной деятельности, возникло новое понимание жизни», «когда мир – это жест», предполагающий «повседневный симбиоз со СМИ», театр не может оставаться в границах привычной для него деятельности и пытается эти границы преодолеть. Напряженные поиски подобного преодоления заметны как в современной театральной практике, так и в публицистических декларациях художественных руководителей. Режиссер С. Кургинян подчеркивает парадоксальность ситуации: «И, наконец, если жизнь вокруг стала игрой, если возникла игра как фундаментальная категория, чем может стать театр?... Театр должен отказаться от игры. Покинуть игровую территорию как таковую. Если жизнь на грани превращения в шоу, а мы хотим строить здесь серьезный новый класс, мы должны отступить за территорию всякой игры. Мы хотим

здесь тотальной подлинности. И я добьюсь ее, чего бы это ни стоило. Пусть в зале останется 20 человек!» [1:73].

Между тем театр возникает как представление жизни, как ее художественная артикуляция. Значительная пространственная дистанция между актерами и зрителями является не только формальным признаком организации театрального пространства, но и определяет сущностные черты сценического искусства: выразительность поведения персонажей, преувеличенность жестов, эффектность позы, рельефность интонирования.

Речь идет о театральности как особой категории, проявляющей себя как «жестикуляция и ведение речи, осуществляемые в расчете на публичный, массовый эффект, своего рода гипербола «обычного» человеческого поведения» [3:65–66]. В основе театральности, как писал об этом в начале XX в. Н. Н. Евреинов, – «инстинкт преображения», «радость самоизменения», «первый девиз театральности – не быть самим собой» [3:86].

Разумеется, театральное поведение часто выходит за рамки сцены и выплескивается на улицу, особенно в моменты активного социального напряжения: об этом свидетельствуют политические баталии как века XX, так и века XXI. Это обусловлено социально-интегрирующей функцией театрального поведения, призванного выступать рупором коллективных умонастроений и способствовать единению людей. Образцы публичного поведения в самых разных сферах жизни общества (культовой, политической, празднично-игровой, государственно-ритуальной) выступают аналогом драматической образности.

Однако для драмы ориентация на преувеличение, на особую выразительность форм, на художественную театрализацию поведения персонажей – родовая черта. На протяжении всей истории своего существования театр «разыгрывал» жизнь по законам драматического действия, и драматурги разных эпох и народов оставили нам классические образцы таких представлений, в которых силой художественного гения выражены глубинные закономерности и вечные конфликты бытия.

Сокращение сферы театрального в жизни, исчерпанность патетических поступков и аффектированного поведения в обществе приводит к развитию эпического рода литературы и редукции драмы. Вме-

сте с тем театр по-прежнему остается местом, где происходит непосредственное публичное общение режиссера и актеров со своими зрителями, часто в формах, «демонстративно неадекватных реальности» [6:104], ориентированных на предельную степень условности и обретение театральности.

Вслед за исследователем драмы В. Е. Хализевым заметим, что театральность может проявлять себя и вне сферы публичной деятельности, частная жизнь человека также может изобиловать эффектными и броскими поступками. Речь идет о двух типах театральности: самораскрытия человека и его самоизменения [6:66]. Различные исторические эпохи способствуют актуализации разных типов театральности. Театральность самораскрытия реализуется главным образом в патетическом слове и жесте персонажа, который действует на пределе своих возможностей (например, в трагедиях Шекспира, Ж. Расина, Б. Лавренева, Вс. Вишневского). Театральность самораскрытия характерна для эпох напряженных и динамических, которые могут быть названы временем исторической жизни, наполненной героическими событиями и роковыми страстями.

Другая форма театральности связана с игровой стихией, с мистификациями и лицедейством, когда персонаж выдает себя не за того, кем он является на самом деле, при этом клоунада, шутовство и гротеск становятся ведущими приемами художественной выразительности. Замечательные образцы такой театральности встречаем в пьесах Лопе де Вега и Н. В. Гоголя, Н. Эрсмана и В. Маяковского. Театральность самоизменения порождена, как правило, временем бытовой жизни, когда снижается накал исторических событий и на смену им приходит размеренный темп будничного существования. Именно за такой театральностью режиссер начала XX в. Н. Н. Евреинов видел будущее: «Не накануне ли мы чудесного века маски, позы и фразы?»

Однако художественная практика XX в. обозначила феномен, который следовало бы назвать принципиальным отказом от театральности вообще (во всяком случае, от традиционного представления о ней).

Речь идет о драматургии А. П. Чехова, в творчестве которого нарушены, кажется, все законы театральности. Пружина внешнего действия ослабевает, события ожидаются, но зачастую не происходят,

персонажи безвольны и апатичны – ни жеста, ни фразы, ни патетики. А между тем – сильнейшее напряжение внутреннего действия, которое требует другой стилистики и другого театра (который – вспомним историю МХАТа – и возникает из постановок чеховских пьес). Такой театр рождается эпохой исторических сомнений и раздумий.

В 60–70-е гг. подобные формы театральности представлены творчеством иркутского драматурга А. Вампилова, который открыл новый для советской литературы тип личности – человека интеллигентного, склонного к компромиссам, недовольного собой и своей судьбой, но не способного в этой судьбе что-либо изменить или исправить. В своих пьесах А. Вампилов создал художественную реальность, в границах которой стали очевидными скрытый драматизм жизни при видимости внешнего бездействия, зыбкость и неосуществимость идеалов («утиная охота»), усталость и неспособность героя к преодолению инерции существования. Конфликт, заявленный в пьесах А. Вампилова, выступает как черта самого миропорядка, свидетельство его несовершенства и дисгармоничности, непреодолимых актом воли отдельного человека.

Жанровая природа его пьес обусловлена сопряженностью комического и трагического начала, особым характером существующих между ними переходов. Режиссерам не всегда удавалось передать трагическое звучание драматургии А. Вампилова в рамках театральных постановок, зачастую на сцене происходили шуточные розыгрыши и случайные совпадения («Провинциальные анекдоты», «Старший сын», «Утиная охота»), приводившие героев к неожиданным ситуациям и решениям. А между тем именно в этих пьесах понятие перипетии как основы драматического действия приобретало свой исконный (по Аристотелю) смысл: «Перипетия... есть перемена событий к противоположному, притом... по законам вероятности или необходимости». За перипетией должно последовать узнавание, т. е. «переход от незнания к знанию, [ведущий или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью], и тогда «перипетия производит или сострадание или страх». Таким образом, по мысли Аристотеля, две части фабулы – это перипетия и узнавание; третью часть составляет страдание. «Страдание есть действие, причиняющее гибель или боль» [7:85].

Именно по такой схеме разворачивается действие в пьесах А. Вампилова. За случайными, по видимости, перипетиями фабулы, всегда насыщенными неожиданными поворотами, угадывается глубинное и закономерное течение событий, отражающих напряженный драматизм бытия.

Литературные наследники Виктора Зилова («Утиная охота» А. Вампилова) – интеллигенты-неудачники, живущие в постоянном разладе с собой, ощутившие непомерную тяжесть обстоятельств и уставшие от неумелой борьбы с ними, – прочно утвердились в художественной практике 80-х гг. Новый тип героя определил и круг основных коллизий в искусстве театра и кино: неудовлетворенность своей судьбой, тоска по прошедшей юности и поиски утраченных идеалов, распад человеческих связей и страстное стремление их восстановить, неостановимое движение времени и попытки не потерять себя в потоке повседневного существования.

Творчество драматургов «новой волны» (В. Славкин, В. Арро, А. Галин, Л. Петрушевская и др.) складывалось в 80-е гг. и характеризовалось стремлением обобщить опыт прожитой жизни героев, взглянуть на него с точки зрения исторической перспективы, осознать внутренний конфликт личности как проблему целого поколения. Внутреннее противоречие личности понималось ими как важный конструктивный принцип поэтики, открытое столкновение (если оно вообще происходило в пьесе) лишалось традиционного смысла и превращалось в импульс внутренней борьбы героя с самим собой, а его социальные качества уступали место родовым, личностным чертам.

Вслед за А. Вампиловым драматургия 80-х гг. обнаруживала новые, подчас скрытые зоны духовного неблагополучия, которые обусловлены не враждебными человеку обстоятельствами, а наличием субстанциальных конфликтов эпохи.

Новый этап развития театра, связанный с началом третьего тысячелетия, декларирует собственные эстетические задачи. Современный театр ищет своего зрителя и смело экспериментирует с классическим репертуаром – назовем в качестве примера спектакли В. Фокина «Женитьба», Ю. Бутусова «Чайка», Т. Кулябина «Онегин». Угадываемая за этими экспериментами тенденция уйти от традиционного представления о театре как о храме искусства и понять его как про-

странство напряженного социального и эстетического диалога соответствует эпохе исторических разочарований, когда театром оборачивается сама жизнь с ее политическими шоу и массовыми представлениями на улицах и телевизионных экранах.

Средства массовой коммуникации актуализировали визуальную культуру, обеспечив театру при этом как дополнительные преимущества, так и существенные проблемы, связанные со зрительским восприятием сценической реальности. Действительно, с одной стороны «телевидение, видео, Интернет сместили коммуникацию из вербальной области в сферу визуализации. В этом контексте открылся потенциал драмы, имеющей выход в визуальную культуру театра» [4:160].

С другой стороны, в современных обстоятельствах «тотальной театрализации» театр вынужден конкурировать с жизнью. Подобная конкуренция оборачивается «трагедией представления», поскольку, представляя жизнь, человек умертвил ее, а оживить представление в принципе невозможно, т.к. представление, у которого нет зрителей, невозможно по определению [3:66].

Перспективы взаимодействия жизни и театра стремится проанализировать С. Кургинян: по его мнению, акт художественного творчества необходим, но недостаточен. Нет сегодня художественности вне социальности. И нет сегодня социальности вне метафизичности. Необходим новый – экспериментальный диалектический театр (пара-театр) – символ нового состояния умов, открытых для поиска и выбора. Его задача – выработать новый сценический язык (метаязык), который утрачивает свою художественную самодостаточность и становится средством формирования меньшинства (элиты). Задача элиты – обособиться, выдержать сопротивление консьюминга, зараженного стереотипами потребления, и сохраниться.

Спектакль Тимофея Кулябина «Онегин» и его обсуждение, состоявшееся в Новосибирском театре «Красный факел», являются красноречивым подтверждением движения современного театра к новому уровню диалога со зрителем. И название спектакля, в котором так заметно отсутствует имя главного героя, и программа, в которой содержание романа так нарочито пересказано языком массовой культуры, и артефакты, размещенные в фойе театра, – все должно настроить зрителей на особый характер разговора о героях пушкинского романа.

Центральный вопрос дискуссии, развернувшейся после премьеры «Онегина», – о назначении театра. По мнению режиссера, современный театр – это не музей и не храм, а пространство для диалога, в котором не должно существовать стереотипов, авторитетов и иллюстраций давно освоенного и хорошо известного материала. Моделируя реальность событий романа «в рамках пустого, нейтрального пространства», создатели спектакля стремятся выразить «болезненное и очень современное ощущение человека, разочаровывающегося в мире» [2:4]. Высокая степень саморефлексии А. С. Пушкина побуждает режиссера быть предельно честным в разговоре о своем поколении: «Просто я не считаю, что в театре все должно быть чуть-чуть лучше, чем в жизни» [2:5].

Театральность саморефлексии возникает как ответ на вызовы информационного общества. Существование человека в мире неограниченных информационных ресурсов выступает одной из причин кризиса идентичности и самоидентичности современной личности, который выражается, в том числе, в потере дискурсивности и утрате жизненных ориентиров, в нарушении коммуникации и вербализации имеющихся целей, смыслов и значений. Кризис усугубляется ситуацией постмодернизма, которая характеризуется нарочитым отсутствием морального авторитета, героя, образца для подражания. Особенно сложной подобная ситуация оказывается именно для театра, поскольку наличие деятельного героя – родовая черта театрального искусства.

Один из возможных способов преодоления данного кризиса – рефлексия и саморефлексия, которая позволяет соотнести универсальный опыт поколений с индивидуальной культурной практикой человека. Рефлексивный дискурс задает принцип тотальной театрализации – создание перформативного поля, в которое вовлекаются зрители пьесы, принуждаемые к рефлексии создателями спектакля. Такое «принуждение» оказывается возможным за счет эстетического сдвига, нарушающего привычный формат взаимодействия между зрителем (субъектом восприятия) и спектаклем (объектом восприятия).

Пример подобного «сдвига» находим в спектакле Л. Эренбурга «В Мадрид, в Мадрид!» («Небольшой драматический театр», г. Санкт-Петербург). Трагифарс – сложный жанр, сопрягающий коми-

ческое и трагическое начала в насыщенном противоречивыми страстями пространстве – заставляет зрителя мучительно искать эстетические и нравственные ориентиры в этом стремительно опрокидывающем все привычные представления театральном действии. Безусловно, человек способен эти ориентиры обрести – через потрясение («катарсис»), через диалог с искусством, с культурными артефактами, символами и образами, мастерски вплетенными в художественную ткань спектакля рукой талантливого режиссера. Однако подобное обретение требует от зрителя напряженной духовной работы и осознанного сотворчества, которые определяют новые – субъект-субъектные – отношения между теми, кто находится по разные стороны рампы.

В ряду подобных творческих экспериментов назовем спектакли Т. Кулябина и И. Ляховской «Без слов» («Красный факел», г. Новосибирск) и Р. Кудашова и И. Ляховской «Екклесиаст» («Большой театр кукол», г. Санкт-Петербург). Драматический театр заговорил со своим зрителем языком пластики и пантомимы, танца и акробатики, практически отказавшись от традиционного средства воздействия – слова. Нарушение установленных «конвенций» вынуждает зрителей становиться сопричастными не только процессу восприятия спектакля, но и процессу сотворчества: привычная граница взаимодействия преодолевается совместными усилиями авторского коллектива и пришедшей в театр публики.

Высокий перформативный потенциал современного театра проявляет себя в процессах активизации реципиента в драматургическом дискурсе. В театроведческих исследованиях называются также такие специфические свойства современного спектакля, как согласованность отношений между группой актеров и группой зрителей и «принципиально открытый и нескончаемый семиотический процесс, зависящий от материальных (чувственных) качеств используемых элементов и от того, в каком контексте эти элементы применяются» [5:94]. Предельная вовлеченность публики в процесс эстетического взаимодействия с создателями театральной постановки не только демонстрирует новый ракурс театральности, но и свидетельствует о важных изменениях, происходящих сегодня в обществе. Будучи выразителем общественных умонастроений, театр стремится искать новые смыслы, ставить новые вопросы и открывать новые горизонты в понимании мира и человека.

Отметим в заключение, что одна из ключевых задач театрального искусства – диалог со своим временем и со своим зрителем. Эпоха меняет лишь предлагаемый режиссерами способ данного диалога: подражание образцам, поиск необходимой меры условности, отражение жизни в формах самой жизни, стремление «к тотальной подлинности» или создание особого языка для круга посвященных, способных к пониманию и интерпретации языка культуры. Время покажет, какие еще формы диалога с обществом найдет современный театр и как это отразится на самосознании самого общества. Хотелось бы только, чтобы при любых обстоятельствах и творческих экспериментах выигрывали зрители, потому что, в конечном счете, театральное представление происходит именно для них. Ибо, согласимся с А. Н. Павленко, представление, у которого нет зрителя, невозможно по определению.

1. Круглый стол: Жизнь и театр // Россия XXI. 2004. № 3. С. 68–106.
2. Онегин. Дуэль мнений // Театральный проспект. Новосибирский академический драматический театр «Красный факел» / 93-й сезон. 2013. № 6 (81). С. 4–5.
3. Павленко А. Н. Физика и театр: трагедия представления // Человек. 1999. № 4. С. 65–67.
4. Павлов А. Характер читательского многоголосия // Современная драматургия. 2008. № 3. С. 160–166.
5. Фишер-Лихте Э. Перформативность и событие // Театроведение Германии: система координат: сб. статей. СПб., 2004.
6. Хализев В. Е. Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование. М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.
7. Яковлев Е. Г. «Перипетия» Аристотеля и современное искусство // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 1999. № 3. С. 85.