

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР: ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

©2012 О.В.Рябова

Самарская государственная академия культуры и искусств

Статья поступила в редакцию 04.05.2012

В статье рассматриваются актуальные проблемы современного театрального искусства, в частности, проблемы поиска сценического языка в эстетике постдрамы.

Ключевые слова: постдраматический театр, постмодернизм, сценический язык, польская драматургия.

В последнее десятилетие в европейском театре получила распространение идея так называемого *постдраматического театра*, главным теоретиком которого называют немецкого театроведа Ханса Тиса Леманна. В 1999 году он выпустил книгу «Постдраматический театр», в которой попытался обосновать собственную теорию, и которая была сразу признана манифестом нового направления. Культовая монография была сразу же переведена на несколько европейских языков и на сегодняшний день рискует стать популярным театральным бестселлером, но вот на русском языке, к сожалению, она до сих пор не издана, не считая нескольких опубликованных фрагментов. Тем не менее споры по поводу нового направления, организованные в нашей стране круглые столы и семинары свидетельствуют о необычайном интересе к данной теории, с которой некоторые исследователи связывают будущее театрального искусства.

Постдраматический театр не отменяет ни одну из предыдущих форм театра, напротив, дополняет их и реформирует. Прямыми предшественниками постдрамы считают модерн, постмодерн и *verbatim*. Одной из первых пьес, созданных в стилистике постдрамы, считают пьесу немецкого драматурга Хайнера Мюллера «Гамлет-машина»¹, основанную на деконструкции классического текста. Считается, что ярче всего теория постдрамы стала развиваться на почве польского театра, поэтому попробуем разобратся в некоторых проблемах сценического языка нового направления на примере польской драматургии и постановок. Имена польских драматургов (Иоанна Овсянко, Михал Вальчак, Марек Модзелевский, Томаш Ман, Дана Лукасинская, Магда Фертач, Павел Саля, Кшиштоф Бизё, Павел Демирский, Павел Юрек, Пшемислав Войцешек, Марек Прухнев-

ский, Анджей Сарамонович, Дорота Масловская, Анджей Стасюк)² сегодня уже известны в нашей стране, а их произведения все чаще появляются на сценических подмостках российских театров. Вот лишь небольшой перечень последних премьер польских пьес, которые прошли в нашей стране: «Коронация» М.Модзелевский (реж. И.Лысов, Авторская лаборатория «Школа драматического искусства», г. Москва), «Тестостерон» А.Сарамонович (реж. М.Морсков, Театр им. А.С.Пушкина, г. Москва), «Тирамису» И.Овсянко (Реж. Р.Шапорин, Театр драмы, г. Омск), «Тестостерон» А.Сарамонович (реж. О.Гетце, ТЮЗ, Екатеринбург), «Тирамису» И.Овсянко (реж. И.Яцко, Школа драматического искусства, г. Москва). Весной 2012 года в Самаре состоялось две премьеры, поставленные по пьесам современных польских драматургов: И.Овсянко «Тирамису» (театр «Город») и М.Модзелевский «Коронация» (Учебная сцена Самарской государственной академии культуры и искусств – СГАКИ).

Название одной из статей А.В.Бартошевича «Прощай, слово!» можно было бы поставить эпиграфом к любой постдраме. По его выражению, на смену слову явилось «царство визуальных образов», отныне «слово на сцене перестает быть не только главным, но и скольконибудь существенным способом воздействия. Театр стремительно становится искусством пластических идей и пространственных фантазий, царством вещественных метафор и телесности. Сегодняшние молодые актеры, в пластике способные достигать невиданной прежде виртуозности, последовательно безразличны к искусству слова, как бы ни лезли из кожи вон педагоги сценической речи в театральных школах. Публика разучилась слушать, отвыкла внимать слову, да и слово на современной сцене, как

⁰ Рябова Ольга Владимировна, доцент кафедры театральной режиссуры. E-mail: mail@smrgaki.ru

¹ Гамлет-машина // Мюнхенская свобода и другие пьесы. – М.: 2004. – С.161 – 170.

² Антология современной польской драматургии / Пер. с польск., предисл. Романа Павловского. – М.: 2010.

правило, не таково, чтобы ему стоило внимать»³.

Новый театр не отказывается от слова, но кардинально изменяет его роль. Начнем с того, что текст (и, прежде всего, вербальный язык) уже не является основополагающим. Постдрама не стремится к изображению какой-то истории, нет надобности последовательного изложения фабулы. Фрагментарность, коллажность композиции позволяет театру сохранять свободу в выборе последовательности эпизодов. Подстудрама пьесу можно играть в разной последовательности фрагментов.

Пьеса молодого польского драматурга Иоанны Овсянко «Тирамису» – история женщин, работающих в рекламном агентстве. Самой старшей из них – 30 лет, самой младшей 24 года. Их объединяет то, что они молоды, работают все в одном агентстве, носят модные вещи с престижными брендами, преклоняются перед шопингом и каждая одинока и несчастлива. Сложная сюжетная интрига переплетает семь монологов и семь диалогов. Семь исповедей на фоне изнуряющей выматывающей офисной работы. Перед нами последовательно разворачиваются семь историй молодых женщин с искорканными, изуродованными судьбами. На работе они соперничают по количеству оргазмов, хвастаются новыми тряпками. Ежедневно они находятся в состоянии жесточайшего прессинга, испытывают непрерывную стрессовую ситуацию. Мир заставляет их быть сильными и уверенными. Им приходится не жить в этом мире, а выживать. Это не проходит бесследно. За внешней яркой одеждой и аксессуарами от Zara, Gucci и Calvin Klein скрываются, по сути, несчастные существа, утратившие способность любить, рожать детей, они не способны быть слабыми и женственными. Физическое бесплодие (одна не может иметь детей из-за абортов, другая испытывает страх перед сексуальным контактом, третья стала жертвой насилия) подчеркивается духовной пустотой, скрывающейся под модными этикетками и брендами. Кульминацией пьесы становится массовый стриптиз, когда все героини начинают сбрасывать с себя одежду, выворачивать наизнанку и показывать лейблы, отчаянно зывая: «Я настоящая». Но это только начало. Психологический шок, который наступает, когда героини исповедуются и рассказывают истории своих жизней, гораздо сильнее потрясения от физического обнажения.

Сюжетная конструкция драмы имеет матричную структуру. Сюжет развивается не только в одном линейном направлении, как последовательно развивающаяся история, а строится на параллельном развитии разных сюжетных линий, которые между собой не пересекаются. В данном случае в пьесе есть 7 историй, которые между собой объединены только общим местом работы девушек, офисом, в котором они встречаются каждый день. Уникальная конструкция пьесы заключается в том, что она состоит из отдельных фрагментов, не связанных между собой ни смысловыми, ни сюжетными нитями, и эти фрагменты только в финале образуют единую картину смысла.

В поисках героя драматурги заняты подробным психоанализом, а подчас и диагностикой патологических отклонений личности от нормы. Кстати, еще одна тема для размышления: имеет ли смысл вообще говорить о нормах как о неких границах и стереотипах поведения? Перед нами многоликий образ молодого поколения. Это поколение изуродовано фальшивыми ценностями, телевизионными штампами, рекламой, но вместе с тем оно жаждет самореализации, мечтает вырваться на свободу.

Отношения между людьми бесчеловечные, основанные на манипуляции и ненависти. Человек становится рабом стереотипов, он живет в соответствии с той моделью и теми клише, которые уготовило ему общество. Он не принадлежит себе. Например, он попадает в зависимость от собственных гормонов, как персонажи пьесы Анджея Сарамоновича «Тестостерон».

Для постдраматического театра нет табуированных тем, напротив, на сцену выносятся такие темы, о которых человек боится не только говорить, но даже думать. Секс, насилие, нетрадиционная сексуальная ориентация, психологические комплексы и фобии... Язык драмы настолько живой и передает интонацию будничной, разговорной речи, что возникает эффект, что пьеса написана с использованием технологии *verbatim*. Однако, если *verbatim*-драмы на самом деле построены как монтаж живой разговорной речи, записанной на диктофон, то в постдрамах разговорная речь искусно сымитирована.

Жесткий, циничный, местами переходящий на ненормативную лексику язык в постдрамах служит не для того, чтобы лишний раз пощекотать нервы зрителей или продемонстрировать свободу слова, а чтобы с максимальной точностью и беспристрастной достоверностью зафиксировать страшные картины реальности человеческой жизни. На фоне кажущихся уже вполне безобидными социальных и политических катастроф (безработицы, экономических и финан-

³ Бартошевич А.В. Прощай, слово! [Электронный ресурс] Режим доступа <http://www.openspace.ru/theatre/projects/149/details/9514/> (Дата обращения 05.05.2012).

совых кризисов), трагедии самого человека выглядят гораздо более разрушительными и шокирующими. Драматурги поднимают экзистенциальные проблемы, демонстрируя при этом критические, пограничные ситуации. Это, прежде всего, ситуации кризиса человеческого сознания.

Пьеса Кшиштофа Бизё «Рыдания» демонстрирует разрушение семейных уз. Для одной из героинь пьесы кошка, найденная на помойке, оказывается роднее, чем ее семья. Хотя у нее есть дочь, мать и муж, она ужасно одинока. И даже семья не способна помочь ей выбраться из психологического кризиса, в котором она оказалась вследствие потерянной работы. Она пытается даже ходить к врачу и лечиться, но это не помогает. В конечном итоге у нее появляется маниакальная идея, что она должна заполучить новое пальто, тогда ее жизнь изменится к лучшему. Поскольку она не может его купить, то она доводит себя до совершения преступления, крадет пальто из супермаркета. Пьеса состоит из трех монологов, представляющих собой три монодрамы трех поколений в семье: матери, дочери и бабушки. Несмотря на разницу в возрасте, разный язык и разные характеры, проблемы, которые они переживают, одинаковые. Эти женщины доведены до крайней степени отчаяния. В трех монологах-исповедях – нечеловеческий вопль и желание быть услышанным. Пьеса называется «Рыдания». Не плач, а именно рыдания.

Домашнее воспитание в патриархальной Польше всегда строилось на фанатичной вере в Бога. Каждый выходной человек отпраивался на исповедь и верил в то, что его даже если не услышат, то хотя бы выслушают. В сегодняшнем сверхскоростном потоке жизни разговор с проповедником рассматривается как анахронизм. Да и утраченное доверие к служителям культа тоже весьма заметная примета времени. В пьесе Модзелевского «Коронация» звучит явно недвусмысленный намек на нетрадиционную ориентацию местного ксёндза. Один из персонажей ходит в церковь вовсе не для того, чтобы молиться, а чтобы получить поддержку на выборах в местные органы самоуправления.

Ушло время безобидных шуток по поводу толерантности в отношении свободной любви. В эпоху постмодернизма так много говорили о стирании границ между полами. Однако сегодня уже не так страшны мужчины, зараженные инфантильностью, и воинствующие феминистки, борющиеся за свои права в обществе. Грядущее грозит не менее пугающей экологической катастрофой, чем наводнение или глобальное потепление. Защищать необходимо уже самого

Человека, стремительно теряющего человеческий облик, забывающего человеческий язык.

Персонажи пьесы Михала Вальчака «Песочница» разговаривают на странном языке. Такое впечатление, что текст пьесы составлен из аудиозаписи какого-то боевика-блокбастера или компьютерной игры. Драматург, подобно врачу-психотерапевту, ставит страшный диагноз: мы видим у героев полное оскудение психоэмоциональной сферы, ярко выраженное клишированное сознание, их мозги напичканы рекламой и средствами массовой информации, а отсюда и экзистенциальный страх, которым они охвачены, заставляющий их все время возвращаться в детскую песочницу. За этим поведением скрывается попытка спрятаться, уйти от проблем, нежелание расставаться с детством. Этот мотив часто можно встретить в классической литературе. Так, например, «Возврат в детство» – лейтмотив и отправная точка самой знаменитой пьесы А.П.Чехова «Вишневый сад». Раневская возвращается в родовое имение из Парижа. Первое действие проходит в комнате, которую Чехов называет «детскою». Явно, что это не может быть комната Гриши, ребенка Раневской, который утонул. Это не Анина комната. Она проходная, не жилая, а значит, давно утратила свое изначальное предназначение. Это детская комната Гаевых. Здесь прошло детство Раневской и ее брата. В ней по-прежнему стоит столетний шкаф – свидетель прошлого. И Раневская, и Гаев отчаянно не хотят взрослеть (чего только стоит такая выразительная деталь, как пристрастие Гаева к леденцам!). Но в этом не вина их, а беда. В чеховских пьесах мотив возврата в детство скорее связан с философскими размышлениями о невозможности вернуться в прошлое. В современной драме этот мотив обостряет нравственную незрелость, инфантилизм и недееспособность молодых героев, их отчаянное нежелание, неумение взять на себя ответственность за совершаемые поступки.

Прием цитирования – один из основных приемов построения постмодернистских текстов. Поскольку постдрама выросла из традиций постмодерна, то многие приемы постмодернистской эстетики ей близки. Это, в частности, деконструкция, кодовость языка, отказ от спектакля как интерпретации литературного текста.

Художественные особенности драмы, как правило, являются отправным моментом в поисках сценической стилистики. Современный посттеатр еще только осваивает новые способы и формы, еще только разрабатывает новый сценический язык. Некоторые из них осваиваются сегодня современным российским театром.

Так, например, распространенной формой посттеатра в последнее время стали так назы-

ваемые «читки» пьес. Выглядит это как публичное чтение текстов со сцены либо самими авторами, либо совместно с актерами. Сегодня читка пьесы не просто форма знакомства аудитории с текстами пьесы, а оригинальный жанр спектакля. Достаточно часто такие читки проходят сегодня в театре «Школа драматического искусства» в Москве. Такая форма родилась не случайно. С одной стороны, это было вызвано определенным молчанием со стороны театров (режиссеры не знали, как подступиться к этой драме, как ее ставить). С другой стороны, такой подход к решению спектакля значительно сокращает путь драматурга к своему собеседнику - зрителю. В цепочке Автор – Режиссер – Актер - Зритель удаляются два звена, что максимально сокращает дистанцию между участниками театрального диалога. Публичная читка пьесы позволяет автору выйти со сцены напрямую к зрителям, возбудить интерес к своему тексту, спровоцировать публичную дискуссию. Посттеатр сознательно уничтожает пресловутую «четвертую стену», отделяющую сцену от зрительного зала. Главным в спектакле становится уже не действие, а состояние человека. Этим обусловлена гиперэмоциональность текста, ведь задача посттеатра заключается не в том, чтобы оставить зрителю роль пассивного наблюдателя, пусть даже и сочувствующего. Задача гораздо более сложная – включить зрителя в активное действие. Поэтому устраняются все виды сценического языка, и сохраняется только одна форма – взаимодействие актеров со зрителем через текст.

Самое главное обвинение в адрес постдраматического театра со стороны традиционной психологической школы – это тенденция к созданию так называемого миноритарного театра, то есть «театра без спектакля». На наш взгляд, обвинения безосновательны. Постдрама не отрицает спектакля как такового, предлагая лишь другие формы, например, создание спектакля-перформанса. Новый жанр предполагает и новые способы репетирования. В процессе создания перформансов текст рождается непосредственно в процессе репетирования, так же как и музыка, и решение сцены. Да и подходы к актерскому искусству изменились. Актер уже не ассоциирует себя с персонажем, а, напротив, подчеркивает дистанцию между собой и персонажем всеми возможными способами.

Способы вовлечения зрителей в активное действие в постдраме достаточно агрессивны. Иногда они только намечены авторами, иногда прописаны и жестко обозначены в ролях. Так, например, в пьесе М.Модзелевского «Коронация» появляется персонаж по имени Король. На самом деле это персонаж, которого не видят

все остальные действующие лица пьесы, потому что он своего рода alter-ego главного героя, его внутренний голос. Именно Король осуществляет непосредственный контакт со зрителем: знакомит их со всеми участниками событий, происходящих на сцене, дает характеристики, комментирует события. Но главное его предназначение – дать возможность зрителям разобраться в истинных причинах внутренней драмы главного героя. Поскольку он находится в конфликте, прежде всего с самим собой, противостояние Короля и Мацека, а именно так зовут героя, воспринимается как параллельная драматическая коллизия. Внешнее сквозное действие конфликта строится как история ухода благополучного семьянина от жены, постепенное разрушение семьи, расставание с любимой, крушение идеалов и, наконец, равнодушный циничный отказ спасти отца, приведший к его гибели. Развитие внутренних драматических коллизий строится в противоположном направлении: герой постепенно примиряется со своим внутренним «я». И если в начале пьесы мы видим яростное противостояние в репликах дуэта (на каждую реплику «да» внутренний голос отвечает «нет» и наоборот), то ближе к концу оно сменяется постепенным сближением. Реплики все чаще и чаще начинают совпадать, герой начинает все больше и больше прислушиваться к Королю, то есть к самому себе. Разрушая сложившийся стереотип того, каким его привыкли и хотят видеть окружающие, герой обретает себя, становится самим собой. Из инфантильного, мягкотелого, интеллигентного человека, он превращается в жесткого, циничного, агрессивного, но вместе с тем самодостаточного и уверенного. Заканчивается «Коронация» трагическим событием: в финале пьесы главный герой становится невольным убийцей своего отца. Конечно, он не убивает его в прямом смысле. Но он не оказывает ему вовремя помощь, а значит, все равно берет на себя ответственность за совершенное убийство, на которое он оказывается способным, поскольку желание властвовать и распоряжаться личной жизнью по собственному усмотрению оказывается в нем сильнее нравственных и моральных ценностей, заложенных в нем семьей и обществом.

При столкновении с постдрамой обращаешь внимание на необычную деталь. В этих пьесах есть ощущение незамкнутой структуры, незавершенного действия. Эту особенность нельзя отнести за счет незрелости драматургов. Скорее это формальный прием, позволяющий сохранить в тексте свободное пространство для присутствия импровизации. В живописи такой прием называют «техникой Сезанна», когда часть холста остается не закрашенной, на картине в

этом случае остается много воздуха, много пространства для мысли и творчества. Нельзя не отметить, что такой художественный прием способен стимулировать режиссерскую фантазию и подготовить почву для новых сценических экспериментов. И возможно это ответ на вопрос, почему появление постдрамы в совре-

менном искусстве было вызвано кризисом режиссерского театра.

Как бы там ни было, постдраматический театр адресован к зрителю ищущему, думающему, способному с помощью спектакля погрузиться в размышления о себе самом и своем месте в этом мире, готовому меняться и изменять этот мир к лучшему.

POST-DRAMA THEATRE: PROBLEM OF SCENIC LANGUAGE

©2012 O.V.Ryabova^o

Samara state academy of culture and arts

In article actual problems of modern theater, in particular problems of search of scenic language in a post-drama esthetics are considered.

Key words: Post-drama Theater, postmodernism, scenic language, Polish dramatic art.

^o *Olga Vladimirovna Ryabova, Assistant Professor of Theatre Production chair. Email: mail@smrgaki.ru*