

Алесенкова Виктория Николаевна

ЭСТЕТИКА ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА БРЕХТА, АБСУРДА И ПОСТМОДЕРНИЗМА В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Статья посвящена расширению концепции постдраматизма в теории Х.-Т. Лемана. Анализ наследия "анти-драматических" тенденций XX века в постдраматическом театре демонстрирует его оппозиционность не только традициям драматического, но и натуралистического театра, что позволяет рассматривать постдраматический театр как биполярное развитие условного театра, воплощающего иную реальность качественно изменённым сценическим языком, свойственным диалектическому процессу.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/11-2/3.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 11 (61): в 3-х ч. Ч. II. С. 26-29. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

6. ГАВО. Ф. Р-4. Оп. 2.
7. ГАВО. Ф. Р-114. Оп. 1.
8. ГАВО. Ф. Р-118. Оп. 1.
9. ГАВО. Ф. Р-165. Оп. 1.
10. ГАВО. Ф. Р-466. Оп. 1.
11. ГАВО. Ф. Р-484. Оп. 1.
12. ГАВО. Ф. Р-503. Оп. 1.
13. ГАВО. Ф. Р-800. Оп. 1.
14. ГАВО. Ф. Р-1136. Оп. 1.
15. **История МВД России. 1917-1940** [Электронный ресурс]. URL: https://mvd.ru/history/1917_1940 (дата обращения: 04.06.2015).
16. **Первый отчет Воронежского Губернского экономического совещания (на 1 октября 1921 г.)**. Воронеж: 2-я Советская типография, 1921.
17. **Становление воронежской полиции** [Электронный ресурс]. URL: <https://36.mvd.ru/Dejatelnost/Sluzhba/history> (дата обращения: 05.05.2015).

FORMATION AND ACTIVITY OF THE SOVIET MILITIA OF VORONEZH PROVINCE IN THE YEARS OF THE CIVIL WAR (1917-1922)

Aleksanyan Nelli Arushanovna
Voronezh State Pedagogical University
edelweis65@yandex.ru

The article examines the formation and activity of the Soviet militia of Voronezh province in the years of the Civil War (1917-1922). The characteristics and provision of the staff, the nature of the interaction with the bodies of power are under analysis. The author evaluates the degree of the confidence of the population in the militia, identifies the subjective and objective factors, which influenced negatively on its activity. The paper discovers the dependence of the Soviet militia on the sources of financial and material provision.

Key words and phrases: The Civil War; social order; militia; criminal investigation department; staff; crime.

УДК 792.01+929

Искусствоведение

Статья посвящена расширению концепции постдраматизма в теории Х.-Т. Лемана. Анализ наследия «анти-драматических» тенденций XX века в постдраматическом театре демонстрирует его оппозиционность не только традициям драматического, но и натуралистического театра, что позволяет рассматривать постдраматический театр как биполярное развитие условного театра, воплощающего иную реальность качественно изменённым сценическим языком, свойственным диалектическому процессу.

Ключевые слова и фразы: постдраматический театр; постбрехтовский и постмейерхольдовский театр; эстетика абсурда; дада; сюрреализм; постмодернизм.

Алесенкова Виктория Николаевна, к. искусствоведения
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alesenvic@gmail.com

ЭСТЕТИКА ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА БРЕХТА, АБСУРДА И ПОСТМОДЕРНИЗМА В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ[©]

«Ре-театрализация» на европейской сцене начала XXI века приняла форму протеста и тенденциозной атаки на традиционные принципы драматического театра. В этом смысле теория постдраматизма Ханса-Тиса Лемана представляется адекватной оценкой театрального процесса, поскольку, по убеждению немецкого исследователя, эстетика постдраматического театра зиждется как бы на трёх китах анти-драматического движения – эстетике эпического театра Брехта, эстетике театра абсурда и эстетике постмодернизма. Однако анализ унаследованных постдраматическим театром традиций позволяет расширить парадигму постдраматизма, обозначенную Леманом.

Поскольку модернизм, в большей степени, отождествляется с созидательным освоением искусством новых пространств и смыслов за пределами рационального, мыслится неким универсальным принципом вертикального расширения сознания, проявленного в искусстве независимо от временных рамок, то постмодернизм, хотя и рассматривается в теории искусства достаточно разноречиво – как оппозиция модернизму (Ж. Дерридой), как продолжение модернизма (У. Эко), как поглощение модернизма (Ж.-Ф. Лиотаром), как трансгрессивная практика (С. Шлыковой) и т.д. – в основном подразумевает деструктивное начало в качестве доминанты и является

своеобразным протестом против действительности. Если у модернизма, считают исследователи Н. Новикова и И. Тремаскина, «была некая проекция в будущее, у постмодернизма этой обращённости в будущее нет» [5, с. 19].

Постдраматический театр, если его рассматривать в постмодернистском аспекте, «следует понимать, как развёртывание и расцвет некоего потенциала распада, демонтажа и деконструкции, уже заложенного в самой драме» [3, с. 71]. На практике постдраматическому театру знакомы все многочисленные характеристики постмодернизма, признаётся Леман: «двузначность; прославление театра как процесса; разрушение непрерывности; гетерогенность; не-текстуальность; плюрализм; возможность многочисленных кодов прочтения; подрывной характер; многообразные места действия; перверсия; актёр, взятый как тема и главная фигура; деформация; деконструкция; текст, которым пренебрегают; перформанс как нечто третье между драмой и театром» [Там же, с. 42] и т.д. В то же время, «постдраматический» противопоставляется Леманом категории «постмодернистский» тем, что «представляет собой конкретную проблематику театральной эстетики» [Там же, с. 34], как констатацию возникшей трудности художника «сформулировать себя с помощью драматической формы» [Там же]. Таким образом, понятие «постмодернизм» не охватывает всех процессов в искусстве театра, тем более не является его полноценной характеристикой, поэтому у Лемана возникает необходимость более глубокого исследования, в ходе которого он высказывает мысль, что «постдраматический театр – это театр постбреховский» [Там же, с. 54].

По всей видимости, Леман опирается в своём заявлении только на теорию эпического театра (изложенную в «Малом органоне для театра» и других публикациях Б. Брехта), которая, главным образом, воспринимается как оппозиция драматическому (аристотелевскому) театру, и не упоминает режиссёрские эксперименты знаменитого соотечественника. Ссылаясь на А. Вирта, Леман отмечает: «Брехтовская теория имплицитно показывает, что высказывание в театре возникает благодаря равномерному участию вербальных и кинетических (жестовых) элементов, а вовсе не имеет исключительно литературной природы» [Там же, с. 53], что позволяет ему признать Брехта предтечей новой театральной эстетики. Однако в отличие от брехтовского, новый театр, по мнению Лемана, «отбрасывает прочь политический стиль, тенденцию к догматизации и акцент на рациональное начало» [Там же, с. 54]. Следует пояснить, говоря о «политическом стиле», что театр Брехта не был агитационным или пропагандистским, а скорее наоборот – анти-политичным. В его задачи входило «дисциплинировать ум» зрителя, пробудить, по выражению К. Рудницкого, «трезвую силу холодного, аналитического разума» [7, с. 290], чтобы противостоять любому политическому одурманиванию сознания, идеологическому программированию, вынесенному из опыта ложного патриотизма нацистской Германии. Апеллировать не к чувству, а к разуму зрителя, Брехта побудило желание усовершенствовать театр, руководствуясь фактором позитивного критического подхода, подобно тому, как критическое отношение к реке заставляет изменить её русло, а критическое отношение к плодovому дереву заставляет делать ему прививку [1].

Вопреки бытующему мнению, Брехт не был идеологом такого театра, форма которого бы явно противоречила законам драмы. Являясь драматургом своих постановок, он был лишён оснований вступать в противоречие с самим собой, но его пьесы уже были результатом пересечения смысловых пространств с автором, к сюжету которого он обращался. Как бы ни казалась оригинальной и неповторимой теория эпического театра, в режиссёрской практике Брехт, заново открывая и оттачивая новые грани, двигался в направлении того, что уже было изложено в теории как концепция условного театра и воплощено на практике Вс. Мейерхольдом. Брехтовский «эффект очуждения», позволяющий актёрам представлять своего персонажа на суд зрителя, а не вживаться в роль; разделение спектакля на фрагменты отдельных сцен «зонгами», не ломая при этом общей фабулы, но чередуя нарративность с языком жестов и музыки, чтобы позволить зрителю сформировать суждение, а не увлечься со-переживанием – больше напоминают протест против натуралистического, а не драматического театра. У Мейерхольда – «зритель ни минуты не забывает, что перед ним актёр, который *играет*, а актёр – что перед ним зрительный зал, а под ногами – сцена» [4, с. 145].

Уникальность Брехта-новатора заключается в том, что, творчески соединив в себе драматурга и режиссёра, он сумел сохранить (в отличие от других драматургов-постановщиков) способность критически относиться к собственным текстам, продолжая их совершенствовать и интерпретировать в сценическом воплощении уже другим языком – языком невербальных метафор. Поэтому «постбрехтовский» – в трактовке Лемана, как *после* Брехта, но сохраняющий с ним связь – не может относиться к Брехту-драматургу, потому что это бессмысленно, но только к Брехту-режиссёру. Именно эту связь подразумевали, говоря о Ю. Любимове как о преемнике брехтовского метода после известной постановки в Московском театре на Таганке «Доброго человека из Сезуана» в 1964 году, и в этом смысле театр Любимова можно с полным основанием назвать постбрехтовским.

В театре на Таганке под руководством Ю. Любимова, подход к любому материалу (не только к текстам Брехта) резко отличался от традиционного натуралистического. Удивляла «необычайная свежесть и самостоятельность любимовской режиссуры, <...> бесконечно изобретательной, смелой, находчивой» [7, с. 296]. Впитав с Вахтанговской школой синтез идей Станиславского и Мейерхольда, Любимов в режиссёрской практике демонстрировал новый виток развития условного театра в гармоничном сочетании с драматической игрой актёров, что не только наводило на мысль о постмейерхольдовском театре, но и протягивало нити преемственной связи от Мейерхольда к Брехту. «Вся система политического театра Брехта, без сомнения, связана с русской мейерхольдовской традицией, с опытом и исканиями Мейерхольда» [Там же, с. 292], – писал известный театровед К. Рудницкий.

Опираясь в своих рассуждениях на приверженность Мейерхольда и Любимова к форме «спектаклей-обозрений», сложившейся в период постановок, посвящённых произведениям поэтов (Мейерхольд ставил

Лермонтова, Блока, Маяковского; Любимов – Вознесенского, Есенина, Маяковского), К. Рудницкий прослеживает линию эстетического заимствования – [Мейерхольд и Маяковский → Брехт → Любимов] – «сценическая система, которую утверждали Мейерхольд и Маяковский, а затем Брехт и которую развивает Любимов, есть система условного, метафорического театра» [Там же, с. 308]. Таким образом, творчество Брехта нужно рассматривать как не более и не менее значимое, чем творчество Мейерхольда, звено в сложной схеме путей становления нового театра, смело внося изменения в формулировку Лемана: постдраматический театр – *постбрехтовский* или *постмейерхольдовский* – это театр режиссёра-художника, одинаково владеющий палитрой визуальных средств, как для целостного созидания смысла, так и для его раздробления и тиражирования.

Преимущественно мотивы «раздробленности, коллажа и монтажа, распада повествования (нарративности), безъязыковости и ухода смысла» [3, с. 87] выделяет Х.-Т. Леман, как свойства, связывающие постдраматический театр с театром абсурда. В то же время, и театр абсурда, и театр Брехта он целиком относит к традиции драматического театра, поясняя, что «доминирование текста, конфликт между персонажами и всеобщность “действия” и образа мира (даже если действие становится всё более и более гротескным) – остаётся здесь в неприкосновенности» [Там же]. Леман признаёт, что некоторые абсурдистские тексты взрывают изнутри рамки драматической и повествовательной логики, но постдрама, по его убеждению, начинается только тогда, когда «театральные средства, лежащие за пределами языка, полагаются на равных с текстом и могут быть систематически помыслены без него» [Там же, с. 88]. Рассуждая о наследии абсурдизма в эстетике постдраматического театра, Леман привычно смещает акцент в сторону деструкции и девальвации языка, выдвигая на первый план проблему отказа от смысла, что лишает объективности суждение о значении театра абсурда в осмыслении того театрального процесса, который был охарактеризован им самим как постдраматический.

Эстетика «театра абсурда» (в дефиниции которого воедино сплелись драматургия и её сценическое воплощение), вмещающая в себя традиции дада и сюрреализма, гротескную форму шутовской комедии античных мимов и немного кино, алогичность вербальных нелепиц и провокационную реальность хэппенингов, «церемоний» и «состояний», безусловно, предопределила эстетику постдраматического театра. В контексте эволюционного развития, явление театра абсурда можно рассматривать, как форму протеста против безжизненности устаревших норм и догм традиционной проблематики драмы, которая на фоне дегуманизации европейского мира, обесценивания жизни и обрушения системы ценностей представлялась фальшивой и лицемерной; как саркастическую насмешку над абсурдностью окружающей действительности; как ответ на острое чувство фатальной несправедливости и деморализации человечества. «Абсурд так заполнил собой реальность, – объяснял современникам Э. Ионеско, – что реальности и реализмы кажутся нам столь же правдивыми, сколь абсурдными, а абсурд кажется реальностью» [2, с. 195].

Отображение этой по-новому понимаемой реальности нельзя целиком сводить к манифестации деструктивных принципов дадаизма: отрицанию всякой иерархии и упразднению логики, памяти, пророков, будущего и т.д., по примеру Т. Тцары, протестующего против инверсивного принципа жизни методом его провозглашения, «нужно разрушать мораль повсюду, бросать небесную десницу в ад и поднимать глаза из ада к небу» [9, с. 32]. Подобная трансгрессивная стратегия легко распознаётся в постмодернистской практике – от безобидной нейтрализации смысла вещи (меховая чашка, уют с гвоздями) до профанации сакральных образов (купола-клизмы в инсталляции «Голубые города» Т. Антошиной, 2011 г.), и находит применение в современном театре на примере нейтрализации смысла жизни в образах унитаза-надгробья или церемонии похорон в солярии, вместо гроба, в спектакле К. Богомолова по мотивам романа Ф. Достоевского «Карамазовы» (премьера 2013 г. в МХТ им. А. П. Чехова).

Если целью театра абсурда, по мысли М. Эслина, было «передать жизненный опыт и бескомпромиссное, честное, бесстрашное изображение реальных условий человеческого существования» [10, с. 432], то очевидно, сверхзадачей театра абсурда было обнаружить и восстановить утраченную в послевоенном европейском сознании связь с иррациональным, метафизическим, духовным миром, в котором душа обрела бы примиряющий с жизнью Смысл. Попытка прорваться в высшую реальность через «позитивную, оздоровляющую силу подсознания» [Там же, с. 388] – сны, фантазии и грёзы – осуществляется и в постдраматическом театре как трансформация эстетики сюрреализма в абстрактный экзистенциализм, позволяя бессознательному началу художника (режиссёра) апеллировать к бессознательному началу зрителя. «Сон, грёза – это модель *rag excellence* некой новой не-иерархической театральной эстетики, прямого наследия сюрреализма» [3, с. 135], – подтверждает Леман.

«Мышление сна» предполагает и оправдывает приём коллажа или фрагментарной сборки в спектаклях: «Гамлет. Сны» А. Жолдака (2002 г.), «Чайка» Ю. Бутусова (2011 г.), «Гамлет/Коллаж» Р. Лепажя (2013 г.), и оно же позволяет удивляться бесконечно преломляющейся поэтической образности в спектаклях: «Медея. Материал» (2001 г.) А. Васильева, «Фауст» С. Пуркарете (2007 г.), «Гамлет» (1997 г.), «Отелло» (2001 г.), «Калигула» (2011 г.) Э. Някрошюса, убеждая на практике, что театральные эффекты «обладают глубоким, часто метафизическим смыслом и выражают больше, чем может выразить язык» [10, с. 337]. Линия заимствования формы ритуала и церемонии, характерная для постановок Р. Виктюка и предпочитаемого Леманом творчества Р. Уилсона, отслеживается в своеобразной эстетике абсурда Ж. Жене, охарактеризованной Эслиным как «Пляска Смерти», в ритуальном измерении метафизического театра А. Арто, символистском театре призраков А. Стриндберга и М. Метерлинка, в традиционной ритуальности японского театра Но. «Символическое мышление – одна из характерных черт сновидений», – отмечает Эслин [Там же, с. 358], направляя мысль к юнговским символам и архетипам бессознательного.

В результате глубокого исследования театра абсурда М. Эсслин обнаруживает, что новизна его заключается не вообще в чём-то новом, а в необычности комбинаций архаичных традиций, и реализуется как «расширение, повторение и развитие известных, признанных приёмов в несколько изменённых контекстах» [Там же, с. 335]. По сути идентичным на фоне этого высказывания воспринимается пассаж Лемана о постдраматическом театре: «Это не какой-то новый тип театрального текста, но скорее новый способ использования знаков <...> благодаря структурно изменившемуся качеству самого текста представления» [3, с. 138]. Параллель, проведённая между театром абсурда и постдраматическим театром, проясняет проблему «кризиса знака», с которой столкнулась театральная семиология, потерявшая логику конструирования смысла в качественно изменённой реальности сценического языка, в котором доминанта метафоро-символического воссоздания внутреннего мира человека отражает устремление спектакля к мифу, что заставляет Лемана заметить: «Подобно тому, как сон требует иного понимания знака, новый театр требует “снятой” семиотики и “отпущенного” значения» [Там же, с. 136].

Ещё не так давно А. Арто призывал, отказавшись от текста, создавать Мифы, и видел в этом истинную цель театра, а М. Эллиде утверждал, что «миф никогда полностью не исчезал; он проявляется в снах, фантазиях и устремлениях современного человека» [10, с. 358]. П. Пави, опираясь на Аристотеля, авторитетно заявляет, что в театре «миф определяется как мимесис действия» [6, с. 186], поэтому спектакль, рассматриваемый как миф, в очередной раз подтверждает, что действие в постдраматическом театре продолжает осуществляться, но в изменённом качестве. Как в театре абсурда параллельные, на первый взгляд, миры персонажей пересекаются в сфере иррационального, обретая там Смысл, так действие в постдраматическом театре перестаёт быть только двигателем фабулы и трансформируется в символическое. «Просто событие в глубине своей – каким бы оно ни было – символизирует нечто другое: реальное здесь служит ирреальному» [8, с. 105], – точно предвидел Ж.-П. Сартр в работе «Миф и реальность театра».

Принцип пересечения полярных пространств позволяет представить постдраматический театр как плодотворное вместилище всей палитры амбивалентных связей – драмы и театра, натуралистического и условного, переживания и представления, модернизма и постмодернизма, мифа и перформанса и т.д., внося свежий взгляд на суть процессов, приводящих к качественному изменению привычных форм. Очевидно, что уже не текст, а метатекст пьесы становится полем пересечения смысловых пространств автора и режиссёра, а язык (вербальный и невербальный) – сферой пересечения драмы и театра; формой пересечения материального и духовного миров в спектакле остаётся действие, но уже в его реально-символическом универсальном аспекте.

Таким образом, если нынешний процесс деструктуризации и де-иерархизации, по совету Ж.-П. Сартра, воспринимать как *аналитическое исследование театром* самого себя, а театр – «как диалектический процесс, который объединяет свои противоречия и продвигается вперёд благодаря им» [Там же, с. 110], то развивающийся в постдраматическом театре вектор режиссёрского мифотворчества следует определять как *синтетическое исследование театром* универсальных законов Бытия, а театр – как один из возможных путей Познания.

Список литературы

1. **Брехт Б.** Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5-ти т. М.: Искусство, 1965. Т. 5. 566 с.
2. **Ионеско Э.** Есть ли будущее у театра абсурда? // Театр абсурда: сборник статей и публикаций. СПб., 2005. С. 191-195.
3. **Леман Х.-Т.** Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
4. **Мейерхольд Вс.** Театр (к истории и технике) // ТЕАТР. Книга о новом театре: сборник статей. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. С. 101-147.
5. **Новикова Н., Тремаскина И.** Модернизм и постмодернизм: к проблеме соотношения // Вестник Томского государственного университета. Сер. Культурология и искусствоведение. 2011. № 2. С. 19-25.
6. **Пави П.** Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
7. **Рудницкий К. Л.** Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. 344 с.
8. **Сартр Ж.-П.** Миф и реальность театра // Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда / сост. С. Исаев. М.: Союзтеатр; ГИТИС, 1992. С. 94-111.
9. **Тцара Т.** Манифест Дада 1918 года // Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда / сост. С. Исаев. М.: Союзтеатр; ГИТИС, 1992. С. 27-36.
10. **Эсслин М.** Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.

ESTHETICS OF EPIC THEATRE OF BRECHT, ABSURDITY AND POSTMODERNISM AT POSTDRAMATIC THEATRE

Alesenkova Viktoriya Nikolaevna, Ph. D. in Art Criticism
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
alesenic@gmail.com

The article is devoted to the expansion of postdramatism conception in the theory of H.-T. Lehmann. The analysis of the heritage of the “anti-dramatic” trends of the XX century at postdramatic theatre demonstrates its opposition not only to the traditions of drama, but also naturalistic theatre that allows considering postdramatic theatre as bipolar development of conditional theatre embodying different reality with a qualitatively changed scenic language peculiar to dialectic process.

Key words and phrases: postdramatic theatre; post-Brechtian and post-Meyerhold theatre; absurdity esthetics; Dada; surrealism; postmodernism.