

DOI 10.18522/2415-8852-2020-1-18-33

УДК 82-2 + 82:7

ЗАМЕТКИ НА СМЕРТЬ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА**Анатолий Владимирович Рясов**

прозаик, драматург, независимый исследователь, кандидат политических наук, сотрудник сектора творческих кадров киноконцерна «Мосфильм» (Москва, Россия)
e-mail: x25@mail.ru

Аннотация. В первой половине XX в. драматический театр, долгие годы представлявшийся едва ли не синонимом сценического искусства, все чаще начал проблематизировать собственные стереотипы. Ряд режиссеров и теоретиков театра заговорили о кризисе драмы и необходимости поиска новых сценических решений. Примерно с середины 1960-х гг. европейская сцена подвергается радикальным преобразованиям, ознаменовавшим рождение постдраматического театра. Но, возможно, по прошествии полувека, когда постдраматическое искусство утратило черты революционности, пришло время обозначить новый кризис и артикулировать нерешенные вопросы: например, об излишней ставке на коммуникацию и интерпретацию, о взаимоотношениях с драматическим текстом. Не менее актуальным представляется и другой, зачастую остающийся без внимания вопрос: каким образом эти события сказываются на эволюции пьесы как литературной формы? Есть некоторые основания полагать, что они усугубили стагнацию жанра, но в то же время причины драматического застоя следует искать не на театральной сцене, а на территории литературы. Драматургия до сих пор не осознала себя как независимый ресурс письма, равнозначный поэзии и прозе. Возможно, разговоры о том, что пути театра и пьесы разошлись, весьма преждевременны и это расхождение еще даже не начиналось.

Ключевые слова: Антонен Арто, Сэмюэль Беккет, Питер Брук, драматургия, коммуникация, Ханс-Тис Леман, режиссерский театр, театр жестокости.

Эти заметки фиксируют своеобразную точку разрыва в истории современного театра, разделяя эволюцию сцены на два этапа: «до Арто» и после него. Именно театр жестокости радикально поставил под вопрос драму как необходимую основу сценической постановки. Цель исследования заключается не только в ревизии существенно автоматизированного в последние три десятилетия понятия «постдраматический театр», но и в пересмотре статуса «пьесы» как литературного произведения. В якобы усиливающейся автономии драмы и новейшего театра обнаруживается неожиданная коллизия: пьеса до сих пор не открыла себя как самостоятельный жанр.

1

Осознавая всю категоричность этого заявления, я рискну назвать лишь одну фигуру, определившую судьбы современного театра. Предположим, что новейшая история сцены делится лишь на два этапа: период до Антона Арто и все, что происходило впоследствии. Ни один другой театральный теоретик или практик не предложил столь радикального пересмотра взаимоотношений между драматургом, режиссером, актером и зрителем, но, что важнее, Арто не просто разработал новые методы, а кардинально изменил само понимание предназначения театра. Заголовок трактата «Театр и его двойник» можно интерпретировать как переворот отношений меж-

ду искусством и жизнью, однако, учитывая многозначность понятия *двойник* в текстах Арто, здесь возможно и менее очевидное прочтение: театр и жизнь являются отражениями трансцендентности, в указании на которую и способна раскрыться их взаимосвязь.

К началу XX в. масштабная традиция драматического театра накопила значительный набор стереотипов. Европейские спектакли представляли собой воплощенное на сцене высказывание драматурга – разыгрывание ролям последовательной истории. Главнейшей задачей актеров было создание речевой иллюстрации к драматическому тексту. Сюжетное повествование, психологизм, столкновения характеров и бесконечные диалоги полностью вытеснили образную природу театра, его мифологизм. После Арто рассказывание последовательной истории все чаще перестает быть главной целью происходящего на театральных подмостках: «Дело не в том, чтобы убрать со сцены разговорную речь, а в том, чтобы сообщить словам примерно то значение, какое они имеют в сновидениях» [Арто: 185]. Повествовательное должно уступить место театральному во всех возможных проявлениях: Арто разрабатывает теории жеста и дыхания, указывает на особую роль тела, пересматривает функции реквизита, масок и костюмов, предлагает реконструировать залы для вовлечения зрителей в действие, выступает за активное применение технологий (к примеру, он стал

первым театральным режиссером, использовавшим в ходе своих постановок многоканальный звук). И все же есть какой-то парадокс в том, что, избавляя сцену от излишней литературности, сам Арто отнюдь не прекратил писательской деятельности, а фундамент его наследия сегодня составляют почти три десятка томов галлимаровского собрания [Artaud 1956–1994]. В то же время здесь обнаруживается и определенная последовательность: среди текстов Арто практически нет пьес. Слово драма как ресурс письма интересовала его значительно меньше, чем поэзия и проза.

Прямое и опосредованное влияние Арто на современный театр сложно переоценить. Вслед за его ближайшими друзьями – Жаном-Луи Барро и Роже Бленом – эти идеи начали заинтересовывать все больше театральных режиссеров из самых разных стран – Джулиана Бека, Тацуми Хидзикату, Ежи Гротовского, Питера Брука, Анатолия Васильева, Жозефа Наджа, Ромео Кастеллуччи (если ограничиться лишь наиболее очевидными примерами). И хотя издание в 1938 г. книги «Театр и его двойник» отнюдь не ознаменовало смерть драматического театра, со второй половины XX в. взаимоотношения между пьесой и сценой претерпевают все более серьезные изменения. «Форма представления в виде “драмы” все еще существует, но она больше ничего не схватывает, когда бывает призвана выразить воспринимаемую в опыте

реальность», – сформулирует это Х.-Т. Леман в своем знаменитом исследовании «Постдраматический театр» [Леман: 303].

2

Примерно с середины 60-х гг. прошлого века спектакль в полной мере становится произведением режиссера, а не драматурга. Несмотря на частые эксперименты с отказом от сцены и дискуссии о максимальной вовлеченности зрителя, постановки запоминаются, прежде всего, как мощные режиссерские высказывания. Сколь бы изобретателен ни был зритель, он все равно призван делать ответный ход в игре по чужим правилам (так, в известном перформансе «В присутствии художника» любой желающий мог сесть за стол напротив Марины Абрамович, но на фоне ее пышного красного платья неизбежно выглядел очередным зевакой, заранее проигравшим в объеме проведенного за столом времени). Но существеннее то, что в происходящем на сцене воспроизведение текста и сама нарративная логика перестают выступать в качестве приоритетов, на смену сюжету приходят интерпретации, ассоциации, ироническая дистанция. Эти инновации едва ли были уникальными и вполне вписывались в происходившее с искусством во второй половине XX в., однако определение «постдраматический» представляется значительно более точным, чем привычный термин «постмодернистский».

Важнейшей точкой отсчета и одновременно одной из главных мишеней здесь является эстетическая теория Гегеля. Драматические конфликты, столкновения характеров, монологи и диалоги, – все то, что составляло фундамент гегелевской теории театра, – становится в новой сценической вселенной лишь одним из элементов (причем изрядно утрачившим доверие). Тем не менее, «гегелевское описание античности предстает как настоящая модель для постепенного распада драматической концепции театра», ведь будущий кризис уже подготовлен внутренней двойственностью драмы, расслаивающейся на судьбу и случай, монолог и множественность голосов, образ разыгрываемого персонажа и присутствие актерского тела [Там же: 74]. Но главная интрига состоит в том, что театр отступает от драмы и все же не решается полностью порвать свою связь с ней. И что еще примечательнее – без ответа и даже без внятной формулировки остается второй, казалось бы, напрашивающийся сам собой вопрос: что означает это событие для жанра пьесы и вообще для литературы?

3

На необходимость свободного обращения с текстом пьесы указывал еще Мейерхольд в своих послереволюционных лекциях [Мейерхольд: 81–85]. «Мы удаляли из текста те его части, которые не сохранили жизненной силы», – вспоминал Гротовский о своей ра-

боте над спектаклями по классическим произведениям [Гротовский: 111]. Брук в известной книге «Пустое пространство» уделяет немало внимания кризису пьесы как жанра, указывая на то, что «непрекращающаяся дискредитация тех сторон драматургии, которые не имеют непосредственного отношения к театру, помогает более правильной оценке других ее качеств – более тесно связанных именно с театром и существенных именно для него». Итак, театр больше не намерен прислуживать драме, отныне все будет наоборот – это драматург обязан знать реалии современного театра и сочинять текст, ориентируясь на сценические обстоятельства, иначе его текст останется лишь безжизненным набором «гладких фраз» [Брук: 29–31]. Сегодня эта мысль едва ли вызовет многочисленные возражения, а в 1968 г. подобные суждения звучали достаточно резко. Если раньше пьеса управляла театром, то теперь закон должен перевернуться, и театр наконец начнет управлять пьесой. Но, кажется, никто не заметил, что все эти высказывания удивительно напоминают слова одного «старомодного» и при этом продемонстрировавшего не меньший радикализм автора, в свое время отказавшего пьесе даже в необходимости публикации:

«Немаловажно, чтобы поэт, создавая драму, направлял свой взгляд на сцену <...>, драматические произведения должны в виде рукописи отдаваться

в распоряжение сцены с ее репертуаром, получая таким образом крайне незначительное хождение помимо нее» [Гегель: 565].

Так, может быть, современному театру только кажется, что он отдаляется от Гегеля, а на глубинном уровне он, наоборот, все сильнее приближается к нему?

Восприятие жанра пьесы отличает поразительная стагнация и одновременно – какой-то не сразу приметный абсурд. Немногим приходит в голову рассуждать о романе исключительно в контексте киноэкранизации или о поэзии лишь в связи с песенными формами, но разговор о драме, не касающийся темы театра, остается едва ли не противоестественным. Даже сами названия таких художественных форм, как «радиопьеса» или «телепьеса» (да и «киносценарий»), подчеркивают эту несамостоятельность. Пьеса нередко воспринимается как нечто не совсем готовое, несовершенное рассказывание истории, едва ли не как список пожеланий для режиссера и актеров. Нет никаких сомнений в том, что постдраматический театр прочно укрепил этот давний стереотип. Сегодня драматургия – это жанр с наименьшим количеством читателей, и их львиная доля – историки искусства или озабоченные поиском репертуара сотрудники театров. Курсивы, разреженный шрифт и прочая типографская архаика – скорее предмет раздражения верстальщика, чем наслаждения читателя,

а это закономерно увеличивает количество опечаток и издательских оплошностей, еще сильнее сокращая секту любителей литературных пьес.

4

Обрушившись с беспощадной критикой на драматургию, постдраматический театр предоставил ей редкую возможность оглядеть собственное пространство и осмыслить природу кризиса. В 1988 г. была напечатана статья Мишеля Винавера “La mise en trop” (в русском переводе – «Избыток режиссуры»), которая выглядела как отчаянная попытка драматурга отвоевать у режиссеров потерянную власть. Однако сегодня этот текст обнаруживает несколько важнейших, почти пророческих наблюдений, способных перевернуть представления о современном театре. Называя имена Клоделя, Сартра, Жене, Беккета, он дает неожиданный ответ на вопрос о том, кем не были модернистские драматурги. Они были не *homo theatralis* и не сочинителями пьес, но прежде всего – писателями. А требование режиссеров о необходимости досконально знать жизнь театра стало шагом к специализации. Парадоксально, но одной из важных вех постдраматического поворота стало то, что на смену писателям пришли профессиональные драматурги.

«Зачастую само писательство для них увязано с конкретным проектом театральной постанов-

ки, в которой они участвуют. Текст, даже если они и придают ему большое значение, тяготеет к тому, чтобы становиться служебным придатком постановки. Текст создается для сцены. Он является одной из ее необходимых принадлежностей; статус его приближается к статусу оперного либретто, кинематографического сценария» [Винавер: 184].

А в ситуации, когда режиссер все-таки берется за пьесу, написанную без учета ее удобства для постановки на сцене, происходит следующее: он начинает *«добавлять ценность, добавлять интерес* тексту, за который он ухватился, раздувать этот текст» и «он делает это вполне искренне, иначе говоря, ему не трудно убедить себя в том, что поступая так, он максимально служит самой пьесе. В результате, однако же, сама пьеса теряется от переизбытка средств». Разумеется, эти слова не слишком справедливы в отношении многих драматургов и режиссеров (от Мюллера и Стоппарда до Формана и Марен), но они точны в ином смысле. В годы, когда постдраматическая форма еще только получала свое концептуальное оформление, Винавер задумался об историчности этого феномена и о его заранее очерченных пределах. «Царство это выказывает признаки упадка. Сейчас оно испытывает истощение, – видимо, вследствие самих излишеств» [Там же: 184–188].

Эту мысль вполне можно продолжить: взгляд Беккета и Жене на сцену был направлен из столь неожиданных, подчас маргинальных сфер, что именно этот ракурс и позволил высветить территории, прежде закрытые для театра. Убежденность в том, что драматург непременно должен знать функциональность театра, – это еще и свидетельство неготовности к нестандартному подходу, не говоря о радикальной смене сценического языка. Превращение писателя в театрала, несомненно, облегчает диалог с режиссером и ускоряет производство спектакля, но постановки, в создании которых не участвуют «дилетанты», рано или поздно превратятся в трансляцию одних и тех же наработок. До некоторых пор спасением может казаться дух интерпретации, но главенство одного принципа имеет свойство превращаться в реакционную технологию. Не говоря о том, что существуют ситуации, в которых интерпретационные методики в принципе дают сбой.

5

Здесь стоит вернуться к фигуре Арто.

Увидев в 1931 г. выступление балийских танцоров, он впервые сформулировал важнейшее условие воскрешения европейского театра: «изображение страха, действительное для всех широт». Из места, «куда ходят лишь переваривать пищу», театральный зал должен превратиться в ритуальное про-

странство; на территорию, оккупированную культурным комфортом, должны вернуться онтологические вопросы [Арто: 145, 216]. В конце 1930-х гг. Арто делает все, чтобы обратить внимание на бытийный ужас, который отказывалась замечать уже вплотную приблизившаяся к новой мировой войне Европа. Его же самого эти радикальные эксперименты превратят, быть может, в самую трагическую фигуру в истории театра. Прежде чем вернуться к выступлениям перед публикой, он проведет более девяти лет в психиатрических лечебницах и перенесет пятьдесят сеансов электрошоковой терапии. Театр как территория, постоянно смещающая границы между философией, религией, безумием, искусством и жизнью, – вот ставка, которая устраивала Арто. И по-настоящему эта мысль развернется в его поздних, не столь часто цитируемых текстах:

«Театр жестокости –
это не символ отсутствующей пустоты,
жуткой неспособности состояться в человеческой жизни.
Это утверждение
ужасной,
но неотвратимой необходимости»
[Artaud: 1657].

Несмотря на множество внешних сходств между теорией Арто и изменениями, охватившими театр после Второй мировой вой-

ны, становится ясно, что этот путь был вовсе не протаптыванием тропы для постдраматических спектаклей, а линией разрыва. И радикальное расхождение вполне поддается формулировке. Пожалуй, нет более чуждых для театральной метафизики Арто понятий, чем утвердившиеся во второй половине XX в. термины «информация» и «коммуникация». Если эта тема его и интересовала, то только в связи с постановкой вопроса о том, почему вообще возможен обмен информацией. Более того, театр жестокости в большей степени объявил войну вовсе не речи, а именно коммуникации. Арто был занят поиском *докоммуникативного* – сфер, предшествующих мысли и неизменно превращающих мысль в катастрофу, вывих, провал.

Именно здесь и пролегает рассматриваемая граница, ведь едва ли не самым частым понятием, к которому обращается Леман в своей работе, является как раз *коммуникация*. Это слово повторяется настолько часто, что в какой-то момент текст начинает превращаться в самопародию. Постдраматический театр противопоставляет прошлому «куда более свободную сферу коммуникации и взаимообмена», приглашает «всех к активности в театре в качестве процесса коммуникации», создает «неповторимое мгновение коммуникации», настаивает на «интенсивности коммуникации, проходящей “лицом к лицу”, – а этого нам не могут заменить даже самые продвинутые способы коммуникации

с помощью информационных интерфейсов», так что «вполне логично, что каждый из зрителей получает ровно тот театр, который он “заслужил” индивидуально благодаря своей собственной активности и готовности вступить в коммуникацию» [Леман: 135, 137, 179, 221, 173–174]. Моменты стазиса, молчания, покоя и даже постановка понимания под вопрос, – все это в определенной степени сохраняет подрывной потенциал, но остается периферийной составляющей интерпретативной структуры.

Постдраматический театр *par excellence* оказывается исследованием коммуникации и разветвления знаковых систем. В этом контексте обращение Лемана к *иероглифу* Арто выглядит крайне неуместным: в трактате «Театр и его двойник» это отнюдь не инструмент коммуникации или интерпретации, а философское понятие, соотносимое с первофеноменом Гете. Театр жестокости – это не театр коммуникации. Поэтому апелляции к нему, исходящие от многих театральных деятелей или политических акционистов, вовсе не означают близости к теории Арто – прежде всего потому, что их творчество чаще всего не выходит за пределы акта коммуникации и вписывания события в культуру. Здесь они неизменно наследуют «классической» традиции, против которой формально выступают. В этом смысле постдраматический театр оказывается не фундаментальным сдвигом, а лишь еще одним актом драматического

(коммуникативного) театра. Решение онтологических вопросов – не его прерогатива, и все, что ему остается, это предстать «перед нами как смешение, как переплетение ритуала и развлечения» [Там же: 227]. Компромисс, который привел бы Арто в ярость.

6

Кажется, объявляя войну драматургии, театр не заметил, что всего лишь хочет занять место на том же самом пьедестале – продолжить коммуникацию другими средствами. Однако призыва Винавера о необходимости «возвращения писательской братии в театральную сферу» отнюдь недостаточно для выхода из тупика [Винавер: 188]. Решение было бы слишком легким, если бы речь шла лишь о том, чтобы снова начать писать старые-добрые пьесы, которые остепенившиеся режиссеры с почтением будут ставить на сцене. Нет, как бы постдраматический театр ни усугубил кризиса драматургии, его истоки нужно искать не в волюнтаризме режиссеров, а внутри литературы.

Подлинная проблема заключается в том, что – в отличие от поэзии и прозы – драматургия до сих пор не обнаружила себя как событие языка, а не коммуникации. Возможно, именно поэтому она и продолжает путать себя с театром – даже когда речь заходит о так называемых драмах для чтения. В свою очередь *драматическое* в расширенном понимании неизменно сохраняет связку

со *сценическим*, причем эта логика действует и в обратном направлении: так, в разговоре об исторической драме, как правило, речь идет о чем-то большем, чем о пьесе, описывающей события прошлого. При этом в другом контексте *пьеса* и *драма* вполне могут употребляться как синонимы, а, например, *драма абсурда*, стирая границы между видами искусства, легко превращается в *театр абсурда*, даже если разговор не выходит за пределы литературы. Есть какая-то ирония в том, что *эпос* и *роман* прочно разделены уже на лексическом уровне, а в случае драмы мы до сих пор именуем одним и тем же словом и род литературы, и театральный жанр (а теперь уже чаще – кинематографический). *Драматургический*, *драматический*, *драматичный*, – кажется, неразбериха зашла слишком далеко, чтобы можно было надеяться ее распутать. Но, впрочем, едва ли литература и театр так уж нуждаются в этом запоздалом наведении порядка. То, чего действительно не хватает в сложившейся ситуации, – это ее осмысления на стилистическом уровне, а оно проявлялось лишь фрагментарно и не у столь уж многих авторов.

7

Все знают эпизод из фильма «Фанни и Александр», когда отец главных героев умирает и просит жену не устраивать ему пышных похорон, – сцену, которую через несколько минут сменяют помпезные аккорды оркестра и кадры с толпой вокруг гроба. Значительно

меньше зрителей помнят сценарий Бергмана, а там имеется неосуществимый в кино переход от одной сцены к другой: «Последнее желание Оскара Экдали выполнить, естественно, было невозможно. Ибо похороны устраиваются для живых, а не для мертвых» [Бергман 1985: 374]. К кому обращена фраза? Она абсолютно избыточна для кинофильма, даже в виде закадрового текста. Как и большая часть сценария картины, это чистый излишек – ресурс письма, с которым, увы, до сих пор почти не умеет работать драматургия. На фоне происходившего с театром во второй половине XX в. мышление Бергмана кажется нарочито драматическим, однако его спектакли и фильмы отнюдь не выглядят трансляцией былых театральных достижений. Отчего же бесконечные разговоры его героев так завораживают? Почему, даже когда речь идет о бытовых проблемах, а сюжеты напрочь лишены мистики, все кажется пронизанным метафизикой?

Еще одна цитата, на этот раз из сценария к фильму «В присутствии клоуна»:

«Примерно через полминуты после того, как начинает звучать музыка, рампа гаснет, и на белом экране появляется мерцающий дрожащий четырехугольник от луча проектора. Мы, по-прежнему находящиеся на сцене, видим, следовательно, кинокадры с обратной стороны. Сначала следует текст: “ЪТСОДАР ЙЕЩЯРАД, ИКШУВЕД ЪТСОДАР”, потом: “АМАРД” и, наконец, буквы, исполненные

с особой художественной изощренностью и занимающие собой весь кадр, образуют: “АМЮЛБРЕКО АЛРАК” [Бергман 2009: 158–159].

Удивительно, но подобное использование первого лица в авторских ремарках – это до сих пор почти не изведенная в драматургии территория. Перед нами самодостаточные литературные произведения, и то, что по ним сняты гениальные фильмы, никак не отменяет их герметичности.

Рискуя превратить этот текст в подборку категоричных заявлений, позволю себе еще одно: модернизм практически не коснулся драматургии. Здесь не случилось стилистических революций, хоть отдаленно сопоставимых с поэзией и прозой. Увы, драматургия до сих пор находится в тупике. Подавляющее большинство пьес последних ста лет (и, разумеется, современных) – это диалоги действующих лиц, перемежаемые уточняющими, как правило, техническими ремарками. Сюжеты могут быть сколь угодно необычными, а реплики обрывочными, но стилистический фундамент неизменен. Диалоги можно легко перенести в повествовательную форму – безо всяких изменений, потому что в них нет ничего специфически драматического, за исключением предваряющих реплики имен героев. А ведь драматургия оказывается различима как особый способ организации письма только тогда, когда становится ясно, что перед нами нечто, не слишком уместное, а порой

и в принципе невозможное в поэзии или прозе. Иначе она несостоятельна.

8

Поздние пьесы Сэмюэля Беккета стали одной из последних глав его длинного литературного пути, начавшегося с изощренных и аллюзивных игр, а завершившегося предельно лаконичными максимумами. Драматургия оказалась для Беккета действенным способом освобождения речи от пышности, шагом в сторону молчания. Недавно переизданные «театральные дневники» открывают новые грани этой стратегии – помимо ультра-подробных схем перемещения персонажей по сцене они содержат несметное количество вычеркнутых реплик и ремарок [Beckett 2019]. Стоит ли удивляться тому, что Беккет запрещал режиссерам вносить в постановку какие-либо добавления, не согласованные с автором? И нужно ли слишком жалеть о том, что мы так и не увидели версии «Эндшпиля», в которой герои обнаруживают себя на станции метрополитена? Коммуникация здесь изначально зияла разрывами, и чем старше становился Беккет, тем больше его занимала докоммуникативная пустота, для исследования которой метод интерпретаций предельно непригоден. Но последние пьесы Беккета не только сыграли роль эпилога в его собственном творчестве, а в каком-то смысле поставили под вопрос саму возможность эволюции драматургии.

Театральные взгляды Беккета и Арто входят не так уж много точек соприкосновения. «Боюсь, мне нечего сказать об этой книге», – со свойственной себе лаконичностью ответил Беккет издателю на вопрос о «Театре и его двойнике» [Beckett 2014: 116]. Но пункт, в котором оба автора совпадают, – это тотальное неприятие метода интерпретации. Предельно строгие, почти безмолвные (а нередко и в прямом смысле молчащие) пьесы Беккета ставят под вопрос целесообразность принципа интерпретаций. Действительно, после «Экспромта для Огайо» постдраматические постановки, искрящиеся значениями и настаивающие на множественности трактовок, выглядят какой-то ненужной, опустыленной забавой. Сотканный Беккетом занавес тишины слишком тотален и суров, чтобы можно было всерьез воспринимать их ассоциативную загадочность.

И однако в этих же поздних пьесах, претендующих на роль эпитафии модернизму, можно обнаружить и указание на абсолютно не освоенную территорию. Когда все пространство драмы занимают только авторские ремарки (как во «Вздохе»), то внутри универсума Беккета подобное решение выглядит последним и вполне естественным шагом, но для истории драматургии пьеса без реплик и без героев – это не самый привычный жанр. В «Что где» одним из персонажей становится голос, оказывающийся alter ego автора, и этот текст переоткрывает

жанр пьесы как принципиальную многоголосность, обнаруживая грань, за которой реплики героя могут занять место авторских ремарок или вступать с ними в диалог. Эти ходы обрушиваются головокружительными полунамёками, расширяя драматический горизонт гигантским, немислимым скачком. [Кто сломается первым: 327–362].

9

Недавние спектакли Брука и Уилсона остаются убедительными режиссерскими высказываниями, но теперь публика приходит в зал, чтобы встретиться с классиками постдраматического театра, и сам этот статус свидетельствует о серьезных изменениях в логике современной сцены. Революция давно завершена, постдраматическое превратилось в одну из статей в энциклопедии по истории искусства. Кто-то заложил эту страницу закладкой, кто-то предпочитает ее пролистывать, но, так или иначе, прошло уже более двадцати лет с момента издания книги Лемана, и то, что казалось тогда калейдоскопом инноваций, несомненно, успело обрести собственными клише и исчерпывает ресурсы. Великолепное определение Брука «неживой театр», относившееся к драматическим постановкам, теперь вполне подойдет и ко многим постдраматическим. Синкретические способы высказывания стали общим местом, а интерактивные игры со зрителем – приемом, больше подходящим для знаком-

ства детей с театром. Все чаще подтверждаются мысли Сьюзен Сонтаг о том, что «интерпретация делает искусство ручным, уютным» [Сонтаг: 18]. Территория неживого неумолимо расширяется.

Все это никак не умаляет достижений постдраматического театра, но и отнюдь не свидетельствует о его вечной актуальности. Границы его концептуальных возможностей становятся все более осязаемыми, а источниками стагнации являются, прежде всего, излишняя ставка на коммуникацию и нерешенная проблема взаимоотношений с драматическим текстом. Но, возможно, постдраматическое освобождает место для чего-то не менее захватывающего.

Особенно явно жизнь, театр и пьеса отражаются друг в друге и одновременно – выходят за свои пределы в произведениях Владимира Казакова – писателя, продвинувшегося на этом пути значительно дальше Беккета и Бергмана. Эти «сцены», практически не известные театральным режиссерам, являются настоящим переворотом в области драматургии и еще ожидают подлинного прочтения.

*«Долгое время сцена пуста. Нету и самой сцены.
Наконец, появляются.»*

СЦЕНА. Вы кто?

ВИТКОВСКИЙ. Я? Сцена.

СЦЕНА. Вот оно что! Теперь многое из того, что

прежде мне было неясным, остается для меня неясным» [Казаков: 11].

Внезапно, после всех языковых экспериментов XX в., открывается непродуманность даже роли синтаксиса и пунктуации в пьесах, функций скобок и примечаний, полифонических взаимоотношений между внешними и внутренними ремарками, способов превращения ремарки в реплику, по аналогии с превращением мысли в слово. Возможно, все разговоры о том, что пьеса и театр разделились, весьма преждевременны, ведь драматургия, кажется, еще даже не начала отдаляться от сцены, если собственные художественные средства остаются для нее едва известными. Но это «отдаление» вполне может стать точкой отсчета для их подлинного взаимодействия, которое уже не будет напоминать борьбу за власть между драматургом и режиссером.

Литература

Арто, А. Театр и его двойник / пер. с фр. Г. Смирновой. СПб.: Симпозиум, 2000.

Бергман, И. Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино / пер. со шведск. А. Афиногеновой. М.: Радуга, 1985.

Бергман, И. Пятый акт / пер. со шведск. Н. Горелика. М.: Verte, 2009.

Брук, П. Пустое пространство. / пер. с англ. О. Родман и И. Цымбал. М.: Прогресс, 1976 [Электронный ресурс]. URL: <http://>

teatrsemya.ru/lib/rejissura/piter-bruk-pustoe-prostranstvo.pdf (дата обращения: 20.01.2019).

Винавер, М. Избыток режиссуры / сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева // Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. С. 181–190.

Гегель, Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. Т. 3. / пер. с нем. А. Михайлова. М.: Искусство, 1971.

Гротовский, Е. От бедного театра к искусству-проводнику / пер. с польск., составл. вступит. ст. и примеч. Н. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.

Казаков, В.В. Врата. Дон Жуан: Драмы. М.: Гилея, 1995.

Кто сломается первым: Языковой театр [сборник] / сост. А. Рясков. М.: Опустошитель, 2017.

Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013.

Мейерхольд, В.Э. Лекции: 1918–1919. М.: ОГИ, 2001.

Сонтаг, С. Против интерпретации и другие эссе / пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

Artaud, A. (2004). *Le Théâtre de la Cruauté*. In A. Artaud, & Grossman, E., *Œuvres*. Paris: Éditions Gallimard, p. 505–593.

Artaud, A., & Thévenin, P. (1956–1994). *Œuvres complètes*. Paris: Éditions Gallimard.

Beckett, S. (2014). Letter to B. Rosset, 10 March 1958. In S. Beckett, G. Craig, M. Fehsenfeld, D. Gunn, & L. Overbeck, *The letters of*

Samuel Beckett. 1957–1965. (Vol. 3), Cambridge: Cambridge University Press, p. 116–117.

Beckett, S. (2019). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett* (Vol. I: Waiting for Godot; Vol. II: Endgame). New York: Grove Press.

References

Artaud, A. (2004). *Le Théâtre de la Cruauté*. In A. Artaud, & Grossman, E., *Œuvres*. Paris: Éditions Gallimard, p. 505–593.

Arto, A. (2000) *Le théâtre et son double* [The theatre and its double] (G. Smirnova, Trans.). St. Petersburg: Symposium.

Artaud, A., & Thévenin, P. (1956–1994). *Œuvres complètes*. Paris: Éditions Gallimard.

Beckett, S. (2014). Letter to B. Rosset, 10 March 1958. In S. Beckett, G. Craig, M. Fehsenfeld, D. Gunn, & L. Overbeck, *The letters of Samuel Beckett*. 1957–1965. (Vol. 3), Cambridge: Cambridge University Press, p. 116–117.

Beckett, S. (2019). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett* (Vol. I: Waiting for Godot; Vol. II: Endgame). New York: Grove Press.

Bergman, I. (1985). *Bergman o Bergmane. Ingmar Bergman v teatre i kino*. [Bergman about Bergman. Ingmar Bergman on the theatre and cinema] (A. Afinogenova, Trans.). Moscow: Raduga.

Bergman, I. (2009). *Pjatyti akt* [Fifth act] (N. Gorelik, Trans.). Moscow: Verte.

Brook, P. (1976). *The empty space* (O. Rodman, & I. Tsymbal, Trans.). Moscow: Progress. Retrieved from: <http://teatrsemya.ru/>

lib/rejissura/piter-bruk-pustoe-prostranstvo.pdf (date of access: 20.01.2019).

Hegel, G.V.F. (1971). *Estetika* [Aesthetics] (A. Mikhaylov, Trans.) (Vol. 3). Moscow: Iskusstvo.

Grotovskiy, E. (2003). *Ot bednogo teatra k iskusstvu-provodniku* [From the poor theatre to art as guide] (N. Bashindzhagyan, Ed., Trans.). Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr.

Kazakov, V.V. (1995). *Vrata. Don Zhuan: Dramy* [The gates. Don Juan: dramas]. Moscow: Gileya.

Leman, Kh.-T. (2013). *Postdramatisches Theater* [Postdramatic Theatre] (N. Isayeva, Trans.). Moscow: ABCdesign.

Meyyerkhol'd, V.E. (2001). *Lektsii: 1918–1919* [Lectures: 1918–1919]. Moscow: OGI.

Ryassov, A. (2017). *Kto slomayetsya pervym: Yazykovoy teatr [sbornik]* [Who will collapse first: language theatre] (Collected Papers). Moscow: Opustoshitel'.

Sontag, S. (2014). *Against interpretation and other essays* (V. Golyshev, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press.

Vinaver, M. (1992). Izbytok rezhissury [Excess directing]. In S.A. Isayev (Ed., Trans.), *Kak vseгда ob avangarde: Antologiya frantsuzskogo teatral'nogo avangarda* [As always about the avant-garde. Anthology of French theatre avant-garde]. Moscow: TPF «Soyuzteatr», 181–190.

NOTES ON POSDRAMATIC THEATRE'S DEATH

Anatoly V. Ryassov, a writer, a playwright, an independent researcher, PhD (Political Science), and a member of the creative production group of Mosfilm (Moscow, Russia); e-mail: x25@mail.ru

Abstract. For many years drama theatre has been accepted almost as a synonym for the theatre itself, but at the beginning of the 20th century scenic art became enmeshed in firmly embraced stereotypes. A number of stage directors and theatre theorists were engaged in discussion about the crisis in drama and began to develop new scenic forms. Towards the middle of the 60s European stage experienced some radical transformations and witnessed the uprising of postdramatic theatre. Perhaps now, fifty years later, when the revolution is over, it is time to talk about a new crisis and point out the unsettled matters, concerning complex issues of communication and interpretation, but also of the relationships with dramatic text. And there is another important question, which is often set aside: What does it all mean for drama as a literary form? Could it be that these events have redoubled the genre's stagnation? Could the main reasons be found not on the theatrical stage, but in the literature space? Dramaturgy has not yet realized itself as an independent art of writing, such as poetry and prose. Perhaps, all conversations about the separate ways of theatre and drama are jumping ahead, because in fact this separation has not yet begun.

Key words: Antonin Artaud, Samuel Beckett, Peter Brook, communication, director's theatre, dramaturgy, Hans-Thies Lehmann, Theatre of Cruelty.

