

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)

Институт Философии
Кафедра русской философии

**ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ
ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ РАЗВИТИЯ ТЕАТРА В XX ВЕКЕ**

Выпускная квалификационная работа по направлению — 47.03.01

«Философия»

Профиль — «Социально-аксиологический»

Выполнила:

студентка IV курса
Болгарина Алиса Евгеньевна

_____ (подпись)

Научный руководитель:

д. филос. н., профессор
Евлампиев Игорь Иванович

_____ (подпись)

Рецензент:

д. филос. н., профессор
Марков Борис Васильевич

_____ (подпись)

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Станиславский и рождение субъекта актёра	7
1.1 Романтический актёр как предтеча становления субъекта актёра	7
1.2 Система концентрации у Станиславского и структура Dasien	13
Глава 2. Мейерхольд и фигура режиссёра	22
2.1 Режиссёр Мейерхольд	22
2.2. К проблеме фигуры режиссёра в ракурсе философии	31
Глава 3. Современное состояние театра в контексте присутствия. Проблема зрителя.....	37
3.1. О понятии «присутствие» в философии Г. Гумбрехта	37
3.2 Постдраматический театр и культура присутствия	41
3.3 Зритель в постдраматическом пространстве: философский и социальный контекст	48
Заключение.....	57
Список литературы	60

ВВЕДЕНИЕ

По убеждению режиссёра и художественного руководителя Большого Драматического Театра Андрея Могучего, современный театр «становится «болевым точкой» общества, когда можно говорить вещи, которые не всегда можно найти в интернете. Единственное место, где человек может поговорить с человеком, где необходимо выключать мобильные телефоны».¹ Действительно, за последние несколько десятилетий возросло научное и общественное внимание к театру, поскольку театр стал площадкой для выражения любых идей, зачастую довольно «острых» и «радикальных», всё чаще театр воспринимается как способ высказывания истин. Явления театральной жизни находят массовый отклик в обществе: недавние события — абсурдное судилище над режиссёром Кириллом Серебренниковым и не менее сюрреалистичный уход Юрия Бутусова с должности художественного руководителя Театра им. Ленсовета получили обширную огласку в СМИ, а сами режиссёры — поддержку коллег по цеху и, что более важно, поддержку зрительскую. Театр становится модным, активно популяризируется, обсуждается на совершенно разных уровнях: от научного дискурса до социальных сетей. Создаются специальные блоги и различные сообщества зрителей, любителей театра, обсуждающих и посещающих вместе спектакли. Всё это свидетельствует о том, что театр становится всё более и более социально значимым, он начинает активно влиять на жизнь человека и поэтому — уже этим — представляет огромный интерес для исследования.

Таким образом, **актуальность** работы заключается и в самом обращении к проблеме современного театра и роли человека в нём, а также в попытке поиска фундаментальных философско-антропологических оснований театра, понимание которых влечёт за собой и понимание текущей театральной и социальной ситуации. Сам по себе театр антропологичен — в

¹ Могучий А.В. Искусстве допустимо любое проявление художественной воли и интуиции // <https://topspb.tv/news/news84216/> Дата обращения: 3.02.218

случае отказа от антропологической парадигмы театра исчезает театр как таковой. Когда мы говорим о театре, мы всегда говорим о человеке — и наоборот. Поэтому, для понимания роли театра, особенно в современности, необходимо выявить те философские и антропологические установки, на которых театр базируется.

В современной театральной критике и философии сценическое искусство обычно понимается как пространство сотворчества трёх театральных субъектов: актёра, режиссёра и зрителя. Поскольку целью данной работы было не театроведческое хронологическое изложение развития театра, а попытка осмысления его философско—антропологический оснований, главным предметом нашего внимания стала не история развития театра так таковая, а те особые критические точки, некие срезы театральных эпох, в которых, по нашему мнению, совершалось изменение, переосмысление или даже рождение субъектов театрального творчества. Так, попытка вывести бытие актёра на новый уровень и создание актёра как субъекта происходило в театральной системе Станиславского, возникновение режиссёра как самостоятельного субъекта началось с методологии Мейерхольда, зритель же, как активный со-творец, а не пассивный реципиент появляется вместе с формированием концепций постдраматического театра. В данной работе **объектом** является театральное творчество XX века, а **предметом** — категории субъектов театрального творчества, актёра, режиссёра и зрителя в начале их формирования и в постдраматическом театре.

Методологическая база работы опирается на онто-антропологический опыт М. Хайдеггера и Г. Гумбрехта. Работа выполнена на границе двух методов: экзистенциальной аналитики и художественной аналитики. В качестве источников для анализа в работе использованы театральные системы Станиславского и Мейерхольда, а также современные постановки московских и петербургских театров и высказывания современных режиссёров. Был задействован масштабный пласт исследований от философских до театроведческих. Так, проблемы театра освещали Д. Дидро, О. Шпенглер, В.

А. Подорога, Ж. Рансьер, М. С. Неклюдова, С. В. Аронин, С. В. Владимиров, Т. С. Злотникова, Б. В. Алперс и другие. Фигуру актёра освещали основатели «театральной антропологии» Э. Барба, А. Арто и Е. Гротовский, постдраматический театр подробно описывался в работах Э. Фишер-Лихте, Х.-Т. Лемана и Ю. М. Барбоя.

Новизна исследования заключается в том, что в работе впервые был представлен комплексный философский анализ всех субъектов театрального творчества и выявлены их основные онто-антропологические характеристики.

Целью нашего исследования стало выявление основных философско-антропологических характеристик субъектов театрального творчества. Данная цель конкретизируется в следующих **задачах**:

- выявить основные антропологические предпосылки зарождения актёра как субъекта театрального творчества;
- проанализировать методологию Станиславского как поворотный момент в становлении новой рецепции актёрского существования;
- обосновать восприятие Мейерхольда как первого режиссёра в русской театральной традиции;
- предложить основные философские обоснования пониманию режиссуры как уникального антропологического явления;
- проанализировать постдраматическую ситуацию в контексте философии присутствия для доказательства её антропологической новизны и исключительности;
- объяснить причины трансформации субъекта зрителя из пассивного реципиента в активного участника творческого театрального процесса.

Структура работы состоит из трёх глав, каждая из которых посвящена отдельному субъекту театрального творчества по хронологии их зарождения. Первая глава включает в себя два параграфа. В параграфе «Романтический актёр как предтеча становления субъекта актёра» рассказывается о типе романтического актёра и его особенностях, объясняется природа его игры как

построенной на аффектах и простых эмоциональных реакциях. Во втором параграфе идёт речь о выработанной Станиславским методологии актёрства, основанной на его собственном опыте и понимании необходимости изменений в творчестве и бытии актёра, и о принципе концентрации как способе включения актёра в мир. Во второй главе мы рассматриваем фигуру режиссёра в философско-антропологическом контексте. В первом параграфе доказывается, почему рождение режиссуры непосредственно связано с творчеством Мейерхольда, и впервые проводится попытка философского анализа особенностей театральной режиссуры как уникальной антропологической ситуации. Третья глава посвящена антропологическим проблемам современного театра и его роли в актуализации зрителя. Показывается, что постдраматический театр становится пространством для сотворчества актёра, режиссёра и зрителя, тем самым создавая абсолютно новую антропологическую ситуацию. Библиографический список составляет 68 источников.

Глава 1. СТАНИСЛАВСКИЙ И РОЖДЕНИЕ СУБЪЕКТА АКТЁРА

1.1 Романтический актёр как предтеча становления субъекта актёра

В рассуждениях о театре² — с которого он и начал свой путь в искусство — Эйзенштейн часто противопоставлял театр индивидуализма театру коллективизма, к которому относил Мейерхольда и которому отдавал предпочтение. Эти мысли, были ли они продиктованы связью Эйзенштейна с Пролеткультом или просто молодостью, в зрелости режиссёру станут в известной степени чужды, но и мы заинтересованы не подробным исследованием взглядов Эйзенштейна, а его интуициями относительно театра и удобной для нас терминологией, которой мы будем пользоваться в дальнейшем. Итак, театр индивидуализма — это театр, который держится только на фигуре актёра, театр же коллективизма, напротив, разделяет художественный труд — и, соответственно, значимость — между всеми участниками спектакля.

О Станиславском обычно говорят как о великом режиссёре, хотя с точки зрения современного понимания — режиссёром в полном смысле его назвать сложно (это самый первый и простой тезис, подтверждающий, как сильно за сто лет изменился театр, подход к нему и роль человека в нём). Все работы Станиславского — это, в первую очередь, работы об актёре, технологии актёрства, особом актёрском мастерстве и его воспитании. Актёр — это центр театральной системы Станиславского, а то время как сегодняшняя режиссура видит актёра не центром, а лишь частью сценического процесса.

Но фигура Станиславского интересна нам не столько в силу своей глобальности — нельзя говорить о русском театре и не упомянуть

² См. Театральные тетради С. М. Эйзенштейна («Заметки касательно театра» и другие записи) // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: URSS, 2000. С. 190—279; «Всё великое просто» С. М. Эйзенштейн о театре. 1919—1923 // Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4 / Ред.-сост. В. В. Иванов. — М.: Индрик, 2009. С. 437—505

Константина Сергеевича — сколько из-за переворота, произошедшего во взглядах Станиславского. В какой-то момент он приходит к необходимости режиссёра и невозможности актёра функционировать на сцене самостоятельно — от театра индивидуализма к театру коллективизма. И именно эта ситуация кажется нам философски и антропологически интересной.

Нам видится, что актёры XIX века представляют собой тип романтически-индивидуального актёрства — актёр-романтик воплощает на сцене аффект, припадок, недуг, etc. Именно с такой игрой в начале своего творческого пути работает Станиславский, пока ещё не выработавший полностью системы. Точно в такой манере под руководством Константина Сергеевича играл Мейерхольд: «...в исполнении Мейерхольда в Грозном исчезло все царственное» и была неумеренно подчёркнута «патологичность и нервность натуры немощного старика»³, Фокерат в исполнении Мейерхольда «...вышел с места в карьер не только уж просто неврастеником, а человеком, которого в первом акте нужно прямо сажать на цепь или вязать в горячую рубашку»⁴. Подобный стиль актёрства — своего рода доведение до логического конца принципов индивидуалистской игры, когда фигура актёра выходит на первый план, и необходимости в как таковой режиссуре нет.

В России таким сумасшедшим романтическим артистом был Павел Мочалов, в Европе же хрестоматийный пример — Эдмунд Кин. «Для романтического искусства Кина была характерна неровность исполнения. Он всегда определял кульминационные куски в роли, которые как бы высвечивали, давали крупным планом основные черты характера героя»⁵. Именно на этой неровности и строился спектакль — на периодичной смене моментов безумной экспрессивности, вихря эмоций и моментов полного

³ Елагин Ю. Б. Всеволод Мейерхольд. Тёмный гений. — М: Вагриус, 1998. С. 79

⁴ Там же. С. 80

⁵ Асеева Г. Б. Кин // Сценическое искусство // <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000022>. Дата обращения: 12.01.2018

эмоционального спада. Кольридж писал: "Смотреть игру Кина всё равно что читать Шекспира при блеске молнии"⁶.

Подобная ситуация коррелирует с общей антропологической ситуацией XVIII века, когда открываются два свойства человеческой природы: чувствительность и возбудимость. Дидро считал мышление результатом чувствительности, универсальным свойством материи. В «Разговоре Даламбера с Дидро» он писал: «Прислушайтесь к себе, и вам станет жалко себя: вы почувствуете, что, для того чтобы не допустить простого, все объясняющего предположения — чувствительности как общего свойства материи или продукта организации, вы противоречите здравому смыслу и низвергаетесь в пропасть, полную тайн, противоречий и абсурдных выводов»⁷. Но уже в «Парадоксе об актёре» Дидро говорит о чувствительности, которая выше возбудимости — чувствительности, идущей об руку с рациональностью. Одной чувствительности, по Дидро, становится недостаточно. Мало того, «если б актёр был только чувствителен, скажите по совести, мог бы он два раза кряду играть одну и ту же роль с равным жаром и равным успехом? Очень горячий на первом представлении, на третьем он выдохнется и будет холоден, как мрамор»⁸.

О возбудимости же говорил швейцарский анатом и поэт Альбрехт фон Галлер, который считал необходимым различать возбудимость от чувствительности: «Галлер доказал, что мускулы сокращаются под влиянием возбуждения, а нервы чувствительны — так как обладают способностью воспринимать внешние раздражители (стимулы)»⁹. Интерес к возбудимости и удивление естествоиспытателей тех времён конвульсиям трупа, через которого пропустили электрический ток, потом найдёт художественное

⁶ Цит. по: Смирнова Л. Н., Гальперина Г. А., Дятлова Г. В. Английский театр // Популярная история театра. — М: Вече, 2008. С. 421

⁷ Дидро Д., д'Аламбер Ж. Л., Вольтер, Руссо Ж.-Ж. Философия в "Энциклопедии" Дидро и Даламбера. Памятники философской мысли // Пер.с фр. В. И. Пикова и др. — М: Найка, 1994. С. 551

⁸ Дидро Д. Племянник Рамо. Парадокс об актёре / Пер.с фр. К. Н. Державина. — М: Азбука-классика, 2007. С. 186

⁹ От Гераклита до Дарвина. В 2-х т. /Сост. В. В. Лункевич. — М: ГУП изд. МинПросРСФСР, 1960. - Т. 2. С. 703

выражение во «Франкенштейне» Мэри Шелли (правда, с лёгкой руки автора конвульсии перерастут в воскрешение). Подобное открытие приравнивало человека к простой машине, действующей по принципу реакции на стимул — нажми кнопку, и она заработает.

Романтический — индивидуальный — актёр соответствует этой модели, его игра построена на принципе возбудимости. Он тренирует, воспитывает её в себе, чтобы на раздражение (для этого Кин специально отходил от роли и кричал публике нечто уничижительное¹⁰) выдать сильную реакцию, сильный поток эмоций. Для романтического актёра характерны «выраженная, мало контролируемая зависимость от собственного настроения, отсутствие стандартных, послушных эмоций. Эмоции такого артиста неожиданны и мало управляемы. Взрывы актёрского темперамента могут быть не только чудесными и вдохновенными. Иногда он напоминает дикого и страшного зверя, его может «занести» в самых неожиданных и для пьесы несущественных местах»¹¹. Крайне важно то, что у романтического актёра нет представления о темпоральности, он работает вне времени и процесса — сама природа романтической игры как череда эмоциональных взрывов и провалов говорит о том, что аффект воспринимается лишь как сиюминутная реакция на раздражитель — и более ничего.

Со временем эта система меняется — Кант дополняет модель Дидро, добавляя к ней категорию времени. Здесь важно отметить, что для Станиславского она будет иметь огромное значение — воспоминания, прошлое артиста, память обязательно должны быть вовлечены в игру («Раз вы способны бледнеть, краснеть при одном воспоминании об испытанном, раз вы боитесь думать о давно пережитом несчастье, — у вас есть память на чувствования, или эмоциональная память»¹²), романтический же актёр не испытывает в этом надобности. В «Антропологии» Кант предлагает

¹⁰ Цит. по: *Асеева Г. Б.* Кин

¹¹ *Богданова Л. А.* Школа актёрской индивидуальности Николая Васильевича Демидова // *Известия РГПУ им. А.И. Герцена.* 2014. №164. С. 114

¹² *Станиславский К. С.* Работа актёра над собой. — М: Азбука, 2015. С. 703

множество новых эмоциональных состояний: например, скуку или веселье как некоторые экзистенциальные категории. Но самое важное, что делает здесь Кант — это понятия мании или страсти. Он говорит об аффекте, который может превратиться в манию, о различиях между аффектом и манией: «Аффект действует как вода, прорывающая плотину; страсть действует как река, все глубже прокапывающая своё русло. Аффект действует на здоровье как апоплексический удар; страсть — как чахотка или истощение. — Аффект подобен опьянению, которое проходит после сна, хотя от него и остаётся головная боль; страсть надо рассматривать как болезнь от отравления ядом или уродство, требующее внутреннего или внешнего врачевателя души, который может прописать не радикальные целебные средства, а почти всегда только паллиативные»¹³. Здесь будет интересно отметить сравнение страсти с болезнью — и удивительно схожие комментарии режиссёров на эту тему.¹⁴

Страсть — это аффект, который не находит выхода, который связан со временем, с возможностью надолго зафиксироваться на каком-либо объекте, который не приводит к привычному для романтического актёра эмоциональному взрыву, без которого рухнет вся его игра. Таким образом, открытие страсти становится переломным моментом в эволюции актёра и театра — здесь начинает «вырисовываться» прототип нового типа актёра — актёра натуралистического. Кант сравнивает страсть с неизлечимой болезнью, уродством, страсть как состояние может превратиться в черту характера: «Страсть всегда предполагает максимум субъекта: поступать соответственно цели, предписываемой ему склонностью. Следовательно, она всегда связана с

¹³ Кант И. Антропология с прагматической точки зрения / Пер. с фр. Н. М. Соколова. — М: Ленанд, 2017. С. 86

¹⁴ К. Богомолов: «Да, актёрская профессия, как и режиссёрская, болезненная: знаю по себе. Актёр — личность парадоксальная и патологическая»; Л. Персиваль: «Для меня его опыт не система. Просто был такой странный человек с необычным взглядом на театр, болезненно наблюдавший за собой. Я глубоко убеждён, что в профессию — актёрскую и режиссёрскую — приходят психически нездоровые люди. И стараются направить своё нездоровье в креативное русло. И в текстах Станиславского я всегда наблюдал как бы запись, фиксацию течения болезни. Желание выйти на сцену — как непреодолимая психическая тяга; понимание своей эгоистичности, «эксгибиционизма», каких-то психических маний — и вечная борьба со всем этим, бесконечная попытка это преодолеть» // Что такое система Станиславского? / Дискуссия, модератор М. Давыдова // Театр. — 2013, № 10. С. 40 — 52

разумом субъекта, и потому нельзя животным приписывать страсти»¹⁵. Здесь и происходит переход от эмоциональной вспышки романтиков к состоянию патологической характерологии, которую можно назвать наибольшим проявлением натуралистического актёрства.

Показательно будет проследить эволюцию восприятия шекспировских героев, которые никогда не сходили с подмостков. Для романтических актёров вроде Кина самыми важными будут сцены, где можно сыграть состояние глубокого ужаса и шока; в этом контексте главной будет встреча Гамлета с призраком отца. Потом внимание актёров занимают именно патологические страсти. В самых известных пьесах Шекспира — «Гамлет», «Король Лир», «Ричард III», «Отелло» или «Макбет» — все главные персонажи показаны как носители мании. Отелло — олицетворение ревности, Шейлок — ресентимента, Макбет — одержимости властью, а Гамлет — сумасшествия. Важнейшими сценами для натуралистического Гамлета-актёра становятся встречи с Офелией, когда принц притворяется безумным, и убийство её отца. Со временем центральной темой игры в Гамлета становится нерешительность, которая связана с вовлечением категории времени в игру и в целом с другим восприятием человеческой природы¹⁶.

Вопрос аффекта постоянно поднимается в «Кино» Делёза — философ пишет, что образ-движение перерастает в образ-время именно тогда, когда блокируется сиюминутность аффективной реакции, когда появляется психология так таковая. Без категории времени психология невозможна: она разворачивается в промежутке между раздражителем и реакцией, а если нет этого момента, то нет и психологии¹⁷. Здесь вспоминается и Бергсон: «Что касается чувственной реальности, то она есть бесконечное колебание по ту и другую сторону около точки равновесия»¹⁸, — между раздражением и реакцией возникает момент колебания, момент свободы. Мы колеблемся, мы

¹⁵ Кант И. Антропология. С. 90

¹⁶ "Гамлет" в эпоху режиссёрского театра: эволюция образа / Сост. Д. Д. Кумукова. — СПб: РИИИ, 2016

¹⁷ Делёз Ж. Кино/ Пер. с фр. Б. М. Скуратова. — М: Ад Маргинем, 2016. С. 470

¹⁸ Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с фр. В. А. Флерова. — М: Академический Проект, 2015. С. 69

мы не знаем, как реагировать на происходящее, и эта дрящаяся неопределённость и приводит к тому, что возникает сознание, которое в патологическом случае ведёт к возникновению страсти, мании, как об этом писал Кант.

Итак, романтический актёр — это актёр, который основан на аффектах как симптомах. Есть некая травма, есть некое раздражение, есть некое возбуждение, которое проявляет себя в поведении, в эмоциональном выбросе.

1.2 Система концентрации у Станиславского и структура Dasein

Как уже было сказано, Станиславский понял, что романтический тип актёрства — тупиковый, что он истощился, исчерпал себя, что индивидуальный, сенсорно-моторный типа актёрства больше не может функционировать.

Эта истощённость продиктована разными причинами. Но, если говорить о социальных, то Эйзенштейн, скорее всего, прав: романтическая индивидуальная идея XIX века сменяется другой концепцией человека, он понимается уже не как абсолютный индивид, а в контексте тесной взаимосвязи с другими людьми.

Станиславский стал говорить о том, что необходимо избавиться от актёрства, которое связано с сенсорно-моторным принципом, и ввёл абсолютно новые вещи в актёрскую практику: понятия концентрации, расслабления, внимания, памяти и прошлого — всё то, что мешало бы актёру романтическому. Романтическому актёру память не нужна, как и не нужна концентрация — они будут только тормозить его реакции, эмоциональные «взрывы». То есть Станиславский увидел чёткую необходимость рождения нового типа актёра, отличного от романтического.

Станиславский начинает переосмыслять собственный актёрский опыт. И мы знаем, что он начинает переосмысливать свой собственный опыт актёрской игры. В 1906 году в Финляндии он осознаёт расхождение между внешней формой игры и её внутренним содержанием. Он размышляет о роли Штокмана из ибсеновского «Врага народа» и понимает, что вся его игра была построена на воспроизведении определённого внешнего рисунка: близорукости, смешно суетливой походки, etc. Рисунок этот Станиславский зафиксировал, когда буквально жил Штокманом: «Стоило мне даже вне сцены принять внешние манеры Штокмана, как в душе уже возникали породившие их когда-то чувства и ощущения. Образ и страсти роли стали органически моими собственными или, вернее, наоборот: мои собственные чувства превратились в штокманские»¹⁹, но этот период продлился недолго, и впоследствии Станиславский начинает механически воспроизводить один только внешний рисунок: «Вот, например, роль доктора Штокмана. Помню, как раньше, вначале, играя её, я легко становился на точку зрения человека с чистыми помыслами, ищущего в душе других только хорошее, слепого ко всем дурным чувствам и страстям окружающих его мелких, грязных душонок. Ощущения, вложенные мною в роль Штокмана, взяты были из живых воспоминаний. <...> В моменты исполнения роли, на сцене — эти живые воспоминания бессознательно руководили мной и возбуждали каждый раз к творческой работе. Но, с течением времени, я утратил те живые воспоминания, которые являются возбудителями, двигателями духовной жизни Штокмана и лейтмотивом, проходящим через всю пьесу»²⁰.

Дальше Станиславский пишет о том, что совершил некое открытие: «я сделал великое открытие и познал давно всем известную истину о том, что самочувствие актёра на сцене, в момент, когда он стоит перед тысячной толпой и перед ярко освещённой рампой, — противоестественно и является главной помехой при публичном творчестве. Этого мало, — я понял, что при

¹⁹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — М: Азбука-классика. С. 403

²⁰ Там же. С. 405

таком душевном и физическом состоянии можно только ломаться, представлять -- казаться переживающим, но жить и отдаваться чувству невозможно»²¹. Иными словами, актёр, стоящий перед зрителем, не может быть естественным, и зритель — главная преграда для актёрской игры.

Станиславский приводит пример с влюблённостью: актёру, стоящему перед стотысячной толпой, которая ждёт и требует изображения страстной и пламенной любви, поскольку заплатила за это деньги: «Возможно ли думать о любви, а тем более испытывать ощущение любви при таких обстоятельствах? Вам ничего не остаётся более, как стараться, пыжиться, напрягаться от бессилия и невыполнимости задачи. <...> Что можно делать в таком состоянии, чтоб представиться влюблённым до самоубийства? -- Ничего, как только закатывать глаза, прижимать руки к сердцу, воздевать глаза кверху, страдальчески подымать брови, кричать, махать руками, чтобы не дать зрителю соскучиться»²². Таким образом, Станиславский понимает набор актёрских штампов как реакцию на зрителя и страх перед ним и чувствует необходимость с этими штампами бороться.

Здесь необходимо сделать маленькое отступление и отметить две важные вещи. Во-первых, Система Станиславского — это не кодекс и не свод правил, в первую очередь её необходимо воспринимать как отдельный опыт конкретного человека. Универсальность Системы заключается, на наш взгляд не в необходимости чёткого следования тренингам и упражнениям для каждого актёра, а в том, что Станиславский таким образом рационализировал свой опыт и жизнь в искусстве, что смог выйти на концептуальный, и, если можно так сказать, философский уровень осмысления природы актёрской профессии и актёра вообще. Во-вторых, следует подчеркнуть, что сам Станиславский боялся сцены, поэтому так много он уделял теме страха перед зрителем и борьбы с ним: «Станиславский, в отличие от многих других выдающихся артистов, очень боялся чёрного портала сцены. И разрабатывать

²¹ Там же. С. 407

²² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 411

Систему он начал именно для того, чтобы преодолеть свой страх перед зрительным залом»²³, «Страх — часть нашей культуры. Но есть возможность им манипулировать. Самое ценное для меня в Станиславском — попытка решить эту проблему»²⁴.

Станиславский считает, что великий актёр способен игнорировать зрителя, абстрагироваться от него. В «Работе актёра над собой» есть потрясающий момент, в котором Торцов — альтер-эго режиссёра — объясняет восторженным ученикам (правда, они там всегда восторженные), как нужно сидеть. Торцов присаживается на стул — и актёры поражаются тому, как он сидит. Нам сложно вообразить, как именно Торцов сидел, и почему ученики так восхищались, но «подлинно человечки действовать»²⁵ с определённой задачей. У Торцова эта задача — обращённость в будущее, то есть сидение здесь не пассивное состояние тела, а часть процесса переживания времени; на этом концентрируется Торцов, и эта концентрация помогает ему зрителя игнорировать.

Итак, вместо непосредственной игры и механического изображения внешних рисунков роли, актёру необходима концентрация, ориентация на что-либо, сосредоточенность внимания на чём-либо — он должен с чем-то взаимодействовать, личность начинает создавать некоторые связи вне себя, которые позволяют абстрагироваться от зрителя. Сейчас необходимо ещё раз подчеркнуть различие между актёром Станиславского и романтическим актёром: если романтический артист всё делает ради зрителя, его игра построена на актёрско-зрительских отношениях, непосредственными эмоциями зрителя, обменами эмоциональных реакций, то Станиславский формирует совсем иную систему.

Жан-Поль Сартр в «Бытии и ничто» приводит пример со смотрящим в замочную скважину, смотрящий подглядывает за происходящим в другой

²³ Что такое система Станиславского? С. 42

²⁴ Там же. С. 49

²⁵ *Станиславский К. С. Работа актёра над собой.* С. 398

комнате: ««Моя позиция не имеет никакого «вне»; она является чистой постановкой в отношении инструмента (замочная скважина) с целью, которой нужно достигнуть (зрелище, которое нужно увидеть), чистым способом потеряться в мире, впиться вещами, как промокательная бумага чернилами, чтобы инструментальный комплекс, ориентированный к цели, синтетически выделился на фоне мира»²⁶. Смотрящий превращается в субъект, становится чистым взглядом. Но, стоит смотрящему быть замеченным, как он снова становится объектом: «То, что я постигаю непосредственно, когда я слышу треск ветвей позади себя, не означает, что кто-то есть; это значит, что я уязвим, что я имею тело, которое может быть ранено, что я занимаю место и ни в коем случае не могу избежать пространства, в котором я незащищен, короче говоря, я рассматриваюсь»²⁷. Таким образом, происходит фундаментальная трансформация, которая происходит из-за взгляда Другого, вообще возможности быть увиденным. Это «Монотонные повторы обратимостей: субъект-объект — объект-субъект»²⁸.

Описанная Сартром ситуация похожа на театральные отношения зрителя и актёра, и интересно, как осмысляет её Станиславский: его задача — перевести актёра из состояния объекта, который рассматривает зритель, обратно в субъект, который сам чем-то занят, на чём-то сконцентрирован, за чем-то наблюдает. Когда актёр воспринимается как объект, он как бы превращается в вещь — и в контексте этого превращения становится ясно, почему для романтического типа актёрства необходимы бурные реакции и истерики: с помощью своих эмоциональных взрывов актёр-романтик пытается показать, что он не вещь, не объект, за которым наблюдают, а субъект как носитель чувства. Но эта утрированность реакции и эмоций говорит о внутренней пустоте — механическая реакция на определённый стимул

²⁶ Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр. В. И. Колядко. — М: Республика, 2000. С. 59

²⁷ Сартр Ж. П. Бытие и ничто. С. 61

²⁸ Подорога В. А. Словарь аналитической антропологии: Антропология тела, Мимесис, Другой, Событие, Тело без органов, Картография тела // Логос: филос. журн. — 1999. №2. С 42

практически не предполагает наличие собственных сущностных свойств; об их выражении мы можем говорить, когда страсть заменяет аффективную реакцию.

Но и страсть не предполагает субстанциональности, не предполагает существования сложной личности. Когда Станиславский исключает актёра из отношений с публикой, превращает его из объекта в субъект, он как бы включает его в мир. Станиславский говорит о подлинной человеческой жизни актёра — тех творческих моментах, когда актёр может ощутить подлинность своего существования. Для «подлинного артиста» характерен уникальный способ существования в творчестве: он «горит тем, что происходит кругом, он увлекается жизнью, которая становится объектом его изучения и страсти»²⁹. Таким образом, «подлинность» — это то самоощущение артиста, к которому приходит Станиславский в зрелости, и которое противопоставляет механическому вопросу изведению актёрских штампов на сцене.

Эту подлинность, это присутствие в мире, включение в него Мартин Хайдеггер называл *Dasein*.

«По Хайдеггеру неверна сама традиционная постановка вопроса о человеке «Что есть человек?». Он выступает против такого понимания человека, которое заключается в признании субстанциональной природы человеческого существования и в выявлении тех имманентных свойств, конституирующих природу этого существования»³⁰, — и это восприятие человека, что у него нет абсолютных качеств во многом рифмуется с интуициями Станиславского. Похожие мысли высказывает Л. Н. Коптев, правда, не упоминая имени Хайдеггера: «Для актёра-творца характерно «переживание», возникающее в момент оживления роли. Оживление предлагаемых обстоятельств и роли в целом сопровождается приятными ощущениями, достигающими на вершине того «блаженства», которое

²⁹ Станиславский К. С. Работа актёра над собой. С. 400

³⁰ Беспечанский Ю. В. Влияние М. Хайдеггера на позднее философское творчество С. Л. Франка. Концепция *Dasein* М. Хайдеггера и её значение для современной философской мысли // Вестник ЮУрГУ. 2008. №21. С. 122—128. С. 123

составляет такую привлекательность для Станиславского и, возможно, экзистенциальный смысл самой артистической деятельности. Сам артист в каждый момент оживления роли ощущает своё существование как подлинное»³¹.

Dasein — это экзистенция человека, который соотнесён с миром, бытие человека выражается отношении с ним. В «Бытии и времени» есть популярный кусок, в котором Хайдеггер говорит о молотке — молоток не может быть точно описан только через его физические качества, он приобретает смысл только тогда, когда мы забиваем им гвозди: «Срабатываемое изделие как для-чего молотка, рубанка, иглы в свою очередь имеет бытийный род средства. Изготавливаемая обувь существует для носки (обувь средство), собранные часы — для считывания времени»³². Молоток становится собственно молотком, когда он вписывается в систему отношений, только она определяет его качества. То же самое мы можем сказать и о человеке, только для него это будет более принципиально, нежели для молотка — только включённость в мир, присутствие в нём позволяют человеку приобрести какие-то качества.

Станиславский создаёт систему кругов, определённых зон концентрации для того, чтобы сделать актёра независимым от публики. Малый круг — пространство на расстоянии вытянутой руки, средний круг — это более обширная область, в которую входит сцена и часть зрительного зала, наконец, большой круг — это весь зрительный зал и пространство улицы. О малом кругу говорится так: «В таком узком световом кругу, как при собранном внимании, легко не только рассматривать предметы во всех их тончайших подробностях, но и жить самыми интимными чувствами, помыслами и выполнять сложные действия; можно решать трудные задачи, разбираться в тонкостях собственных чувств и мыслей; можно общаться с другим лицом,

³¹ *Контев Л. Н.* Станиславский о «Человеческом духе роли» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2013. №156. С. 126-136. С. 131

³² *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. — М: Академический проект, 2015. С. 89

чувствовать его, поверять свои интимнейшие думы, восстанавливать в памяти прошлое, мечтать о будущем»³³.

Станиславский говорил, что сначала нужно концентрироваться на том, что находится максимально близко — например, на руках или на маленьком предмете, который можно держать, крутить, etc. Так актёр отключается из отношений со зрителем и выражает себя через манипуляцию с этим предметом. Потом круг внимания всё больше и больше расширяется до тех пор, пока всё пространство сцены не будет вовлечено в него. Так и происходит построение того особенного мира, в котором актёр может присутствовать как субъект, в который он вовлечён, и который можно противопоставить миру зрителей.

Это напоминает хайдеггеровскую структуру Dasein, которая не может быть ограничена, ведь тот же молоток связан и с гвоздями, и с досками, в которые он эти гвозди забивает, и с домом, который вырастает из этих досок и гвоздей — мы не сможем остановиться, описывая молоток, поскольку он представляет собой бесконечную систему отношений. Человек являет собой такую же бесконечную систему кругов, в которой и проявляется его существо. Таким образом, желание Станиславского заменить игру бытием возможно именно через систему Dasein, и именно к этому, по нашему мнению, стремился Станиславский.

Прощаясь со Станиславским, но не с субъектом актёра, к которому мы вернёмся в дальнейших рассуждениях, стоит отметить, что искания антропологического значения человека-актёра на Станиславском не закончились, но именно он стал первым, кто увидел необходимость в открытии актёрской субъективности.

Система актёрских тренингов, основанная на личном опыте Станиславского, особый метод, который он разработал, стали ответом на господствующий тип романтического актёра, который Станиславский считал

³³ Станиславский К. С. Работа актёра над собой. С. 414

тупиковым. Благодаря Станиславского рождается новый актёр — актёр как личность, актёр, включённый в бытие и мир, актёр как субъект. Об этом прорыве Станиславского говорили: «Станиславский возвысил актёра от звания комедианта, лицедея, забавника публики — до пророка, до человека, приобщённого к нравственной субстанции, к категорическому императиву»³⁴.

³⁴ *Пажитнов Л.* О театральной этике Станиславского // Станиславский в меняющемся мире: Сб. материалов межд. симпоз., 27 февр. — 10 марта 1989 г. / Под ред. Д. Н. Абрамяна. М.: Благотвор. фонд Станиславского, 1994. С. 86-88. С 87

Глава 2. МЕЙЕРХОЛЬД И ФИГУРА РЕЖИССЁРА

2.1 Режиссёр Мейерхольд

Мейерхольда принято противопоставлять Станиславскому и явно или неявно их сталкивать, хотя их различие — всего лишь очередной пример ситуации, когда «ученик превзошёл учителя». Вся система Станиславского построена на актёре, и режиссёрские искания, искания постановщика тоже были сосредоточены и зациклены на нём: Станиславский искал «новые принципы постановки», такое оформление сцены, которое было бы способно вывести артиста «из плоскости обыденности к вершинам духа и сверхсознанию»³⁵. Мейерхольд же, если пользоваться платоновской терминологией — это идея режиссёрности. На вопрос в советское время, кто у нас лучший режиссёр, Станиславский отвечал: «Кто лучший не знаю, у нас есть единственный — Мейерхольд»³⁶. То есть, он сам себя выносил за скобки в вопросах режиссуры.

Мейерхольд открыто и последовательно провозглашал, что режиссёр — это не исполнитель пьесы, которую написал драматург, это мастер сценических постановок, сочинитель спектаклей, спектакли же являются не воспроизведением драматургического текста, а другим видом искусства. Об этом писал и С. С. Мокульский: «Режиссёр в его лице перестаёт быть механическим исполнителем воли литератора-драматурга. Он становится творцом, организатором спектакля в целом, включая сюда и драматургический материал, который подвергается переработке, долженствующей вскрыть творческий замысел, вкладываемый им в спектакль»³⁷.

Важнейшая позиция Мейерхольда состоит в том, театр является самостоятельным искусством. Поскольку театр — это искусство, значит, театр

³⁵ Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983. С. 226—228

³⁶ Цит. по: "Давайте пофилософствуем..." (Беседа Марины Дмитриевской с Адольфом Шапиро) // Петербургский Театральный Журнал, 2008, № 1. С.81—90

³⁷ Мокульский С. С. "Земля дыбом" // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 - 1938 / Сост. Т. В. Ланина. — М: Артист. Режиссёр. Театр, 2000. С. 90

не есть жизнь, и не должен быть ею. Если Станиславский часто говорил о реализме, правде жизни, правде переживания, то Мейерхольд утверждал, что театр, как и любое искусство — это чистая форма, это не подражание.

Освальд Шпенглер в «Закате Европы» рассуждал об убитой "Поэтикой" на много веков самостоятельной театральной душе западной культуры: «если несмотря на все величие Шекспира, не смогла окончательно освободиться от ложно понятого предания, то виновата в этом всецело вера в поэтику Аристотеля»³⁸. Мейерхольд считал так же: не должно быть мимесиса, подражания, театр — не жизнь, искусство — не жизнь. Мейерхольд провозглашал театр, где «зритель ни одной минуты не забывает, что перед ним актёр, который играет, а актёр — что передним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам — декорации. Как в картине: глядя на неё, ни на минуту не забываешь, что это краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: чем больше картина, тем сильнее чувство жизни»³⁹. Искусство в целом и театр должны деформировать реальность, преображать жизнь. Специальный, конкретный способ деформирования Мейерхольд называл гротеском. Здесь главное, что гротеск — это не правдоподобие, не мимесис, а напротив — искажение, трансформация, свобода преобразования.

В своих фундаментальных статьях⁴⁰ ("Балаган" 1912 года, статьи и лекции 1918-19 гг. и занятия в 1923 г., когда он формирует свою студию) Мейерхольд утверждал, что современный театр, который стремится к правдоподобию, утратил все театральные корни, а образцом в современной культуре, примером искусства радостного, зажигательного, увлекательного называл мюзик-холлы, варьете, кабаре. В этих как бы полуприличных жанрах истоки театра ещё сохранились. Поэтому задача театра — не поучение, не просвещение, не подражание, а развлечение.

³⁸ Шпенглер О. Закат Европы / Пер. с нем. К. А. Свасьяна. — М: Эксмо, 2006. С. 75

³⁹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х т. — М: Искусство. Т. 1. С. 141—142

⁴⁰ Там же. Т. 1

Главное, в чём заключается самостоятельность театра как искусства, по Мейерхольду: театр — это не литература. Режиссёр ничем не ограничен и может делать с текстом что угодно. Важно отметить, что Мейерхольд не отрицал необходимость драматургии и законов драмы, для него литературный текст драматурга — лишь повод для дальнейшего творчества режиссёра, однако текст не может главенствовать над постановкой, диктовать ей свои правила. Б. В. Алперс так отмечал особенность работы этого режиссёра: «особый интерес представляют собой драматургические опыты <...> Мейерхольда на материале классического репертуара. Здесь Мейерхольд выступает как самостоятельный драматург, коренным образом меняющий основной приём автора пьесы»⁴¹. С классическими текстами для своих постановок Мейерхольд обращался совершенно вольно, компилировал старые и новые редакции, что-то убирал, что-то добавлял⁴² — на том основании, что он автор спектакля. В этом смысле мы убеждены, что именно в творчестве Мейерхольда сформировалась идея режиссуры в чистом виде, где режиссёр ничем не связан, где любой текст является сырой материал для спектакля. Спектакль сочиняется самим режиссёром.

Помимо особого отношения к драматургическому тексту и отрицания его диктата на сцене, говорить о Мейерхольде как об «идее режиссёра» нам позволяет его переосмысление сценографии. Для его сценография, свет, цвет являются не способом раскрытия актёрского потенциала, а ещё одной возможностью художественной выразительности. Чётко представляя, каким должен быть театр, Мейерхольд преобразовывал всё, что до этого существовало в театре, в первую очередь — коробку сцены, подражающие жизни бытовые декорации. Классический пример: спектакль 20-х годов "Великолепный рогоносец" представлял собой голую площадку с какими-то

⁴¹ Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки. В 2-х т. — М: Искусство, 1977. Т. 1. С. 50

⁴² Считается, что Мейерхольд первым в театре воплотил приём монтажа, которому большую долю своего художественного и исследовательского внимания посвятил его ученик Сергей Эйзенштейн (См: Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. За кадром. Ключевые работы по теории кино. —М: Гаудеамус, 2016. С. 60)

конструкциями - железками, лестницами, переходами, где само пространство, само расположение фигур, расположение площадей, плоскостей создавало картинку и действовало. В этом смысле важно не подражание жизни, а важна визуальная картина - визуальная как с точки зрения организации пространства, так и с точки зрения оформления. Актёры и актрисы были одеты в одинаковую униформу, специальные костюмы отсутствовали, так как костюм персонажа - это не его одежда, а составная часть цветовой картины, цветовой организации пространства, которое воспринимается зрителем. Не случайно Мейерхольд привлекал к оформлению спектакля Малевича с его закрашенными плоскостями, с его новшествами в понимании самой живописи, где опять-таки не изображённая фигура, а сам цвет, цветные плоскости являлись средством выражения. Сам режиссёр в статье «Как был поставлен «Великодушный рогоносец» так комментирует эту свою работу: «спектакль должен был дать основания новой технике игры в новой сценической обстановке, порывавшей с кулисным и порталным обрамлением места игры. Обосновывая новый принцип, он неизбежно должен был обнажить все линии построения и доводить этот прием до крайних выводов схематизации. Принцип удалось провести полностью»⁴³.

Особую роль в мейерхольдовской режиссёрской методологии играет музыка: «Музыка у Мейерхольда, займет особое место в «табели о рангах» выразительных средств театра»⁴⁴. Вспомним воззрения Артура Шопенгауэра о том, что искусство принадлежит миру представлений, музыка же «следовательно, в противоположность другим искусствам, вовсе не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объектностью которой служат и идеи; вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же — о существе»⁴⁵. Мейерхольд, судя по всему, воспринимал музыку похожим образом.

⁴³ Мейерхольд В.Э. Как был поставлен «Великодушный рогоносец» // Мейерхольд В. Э. Статьи. Т. 2. С. 309

⁴⁴ Лесакова Н. И. Пограничность искусств в творчестве Вс. Мейерхольда // Ярославский педагогический вестник. 2016. №2. С. 236—240. С. 236

⁴⁵ Шопенгауэр А. О сущности музыки // Шопенгауэр А. Собрание сочинений /Пер. с нем. Ю. И. Айхенвальда. — М: Престиж БУК, 2011. С. 762

Режиссёр считал, что особенность музыки — наиболее лаконичного и сильнодействующего искусства⁴⁶ — в том, что она начинает переживаться человеком с первой секунды её звучания (что далеко не всегда встречается, когда человек смотрит спектакль). Мейерхольд хотел добиться такого же, как от музыки, впечатления от спектакля: жанр своего "Ревизора" он назвал "музыкальным реализмом".

В своей работе режиссёр очень широко использовал музыкальную терминологию. Он говорил — и называл это «очень точным определением»: «Актёрская игра — это мелодия, мизансцена — это гармония... Я понял, что такое искусство мизансцены, когда научился гармонизовать мизансценами мелодическую ткань спектакля, то есть игру актеров»⁴⁷. Мейерхольд полагал, что лучше всего описать режиссёрское искусство как искусство гармонизации⁴⁸. То есть, актёры играют мелодию, а всё, что вокруг — мизансцены, пространство, площадка, организация всего есть гармонизация. И когда гармонизовано хорошо, то всё звучит как подходящее друг другу и представляет собой архитектурное целое. Когда же гармонизовано плохо, даже если мелодия сама по себе прекрасна, результат нехорош. Объясняя, чему он научился у музыки, Мейерхольд говорил, что стал режиссёром, когда мизансценами (в широком смысле, как построением сцены) научился гармонизовать мелодию актёрской игры. «Режиссер-организатор целостного сценического произведения, Мейерхольд видел в музыке структурирующий потенциал и строил свои произведения по полифоническому принципу, опираясь на музыкальные традиции, сближал спектакли с музыкальными жанрами»⁴⁹, пишет об этом исследовательница.

Ещё один момент, связанный с организационной, формальной стороной музыки: так же, как и Станиславский, Мейерхольд, серьёзно задумывался над "творческой" артиста, и его решение было тоже отчасти музыкальным. По

⁴⁶ См: Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. —Л: Сов. композитор, 1989.

⁴⁷ Цит. по: Русское актёрское искусство XX века. Выпуск 1. / Под ред. С. К. Бушуевой. — М: РИИИ, 1992. С. 62

⁴⁸ См: Мейерхольд В. Э. Статьи. Т. 1, 2

⁴⁹ Злотникова Т. С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век. — Ярославль: ЯГПУ, 2012. С 108

мнению Мейерхольда, максимальная свобода актёра проявляется тогда, когда он максимально поставлен в жёсткие рамки, — т.е. чем точнее режиссёром будет определена мизансцена, тем больше будет актёрское выражение. Примером творчества был Шаляпин: в опере - максимально определённом жанре, с максимально точными нотами, с максимально указанными длительностями, где исполнитель поёт не один, а в сопровождении оркестра — мельчайшими изменениями певцом темпа, звучности, тембра звучания достигалось колоссальное впечатление⁵⁰. Таким образом, если искусство заключается в преобразовании данного, как считал Мейерхольд, то чем больше дано, тем больше шансов для преобразовывания, чем подробнее дано, тем детализированнее и подробнее будут изменения. В этом парадоксальном определении и кроется как раз задача актёра: в жёстком рисунке, в жёсткой мизансцене как раз и проявляется возможность филигранной свободы творчества артиста.

Однако главное в театре Мейерхольда — не музыка, а движение, которое, по мнению режиссёра, является основой подлинной театральности. А также это критерий проверки драматургического мастерства — драматурга, приносившего свою пьесу, Мейерхольд просил сочинить пантомиму: «[драматургу] дозволено будет дать актеру слово лишь тогда, когда будет создан сценарий движений», «слова в театре лишь узоры на канве движений»⁵¹.

Таким образом, слова расцветчивают ту основную, магистральную линию, которая задаётся движением. Когда слова есть, то и тогда движения их не иллюстрируют, а вступают с ними в сложные полифонические отношения, как и со всем, что происходит на сцене, создавая совершенно другое измерение спектакля.

В концентрированном виде все взгляды Мейерхольда на движение выразились в той его концепции, которая получила название "биомеханика".

⁵⁰ См: Мейерхольд в русской театральной критике

⁵¹ Мейерхольд В. Э. Статьи. Т. 1. С. 211—212

Отправная точка, начало биомеханики, которая выросла и составила многое в системе режиссёра, случилась гораздо раньше, в 1906-1907 годах, когда Мейерхольд в театре Комиссаржевской поставил блоковский "Балаганчик". Постановка произвела фурор (как отмечают исследователи, это был первый случай театрального скандала на почве эстетики). Блок, а затем и Мейерхольд в "Балаганчике" ввели персонажей комедии дель арте, ввели маски, саму технологию игры, которая в значительной степени была движенческой.

После этого идея движения, идея народного театра стала Мейерхольдом обдумываться, развиваться, получила очень серьёзное исследование в студии, которая была организована именно как исследовательская. В этом принципиальная разница между студиями, основанными Станиславским в Художественном театре, которые создавались с прицелом на занятия театром и на художественные результаты, такими студиями-храмами с религией Станиславского и студией Мейерхольда, где не готовились знаменитости, студией-балаганом, вертепом, со свободной фантазией, каботинажем, который Мейерхольд провозглашал в качестве образца искусства.

В этой студии в основном занимались пантомимой, исследовались законы движения, психофизические механизмы. Мейерхольд поставил задачу создать новое движение — убрать старое, бытовое, привычное, житейское движение. Современный нам режиссёр и исследователь театра Эудженио Барба подчёркивает, что в театре у актёра совсем другой принцип движения, и называет его "экстрабыденным" — т.е. он не житейский, привычный, обыкновенный, а сверхъестественный (не в смысле невероятной сложности, а превышающий естественную выразительность, естественную экспрессивность). Барба утверждает, что все театральные традиции ищут эту сверхбыденную выразительность, или, как он ещё говорит, "баланс-люкс"⁵².

Мейерхольд полагал, что точная, выверенная актёрская работа не выхолащивает выразительность, а наоборот, придаёт ей колоссальность.

⁵² См: Барба Э. Бумажное каноэ. Трактат о Театральной Антропологии / Пер. с итал. М. Александровой. — СПб: Академия театрального искусства, 2008.

Поэтому всё лишнее, спонтанное, случайное нужно убрать. Новый принцип движения заключался в следующих установках: это всегда движение целостное (как объясняют мастера биомеханики: если у вас движется кончик носа, то при этом у вас работает всё тело, т.е. человек включён весь); прежде чем делается движение, делается обратное движение (оно называется разными терминами: "отказ", "замах") — увеличение амплитуды театрального движения, подготовка, предигра создают ту самую выразительность позы, жеста, поведения на сцене.

Важнейшее положение, которое можно противопоставить Станиславскому — убеждённость Мейерхольда: "Всё, что делает артист, должно делаться осознанно"⁵³. Движение тоже должно быть сознательным, т.е. актёру нужно осознавать, что он делает, и, что немаловажно, совершенно точно осознавать, что из этого получается. Здесь появляется важнейший для нас термин "самозеркальность": артист должен представлять, как он выглядит со стороны зрительного зала при любом положении тела, при любом движении. Через принцип самозеркальности, по нашему мнению, раскрывается всё значение Биомеханики: Мейерхольду как режиссёру требовался идеальный актёр, который мог бы верно сыграть отведённую ему партитуру, не выбиваясь из общей композиции. Тезис самозеркальности подчёркивает также, что для Мейерхольда была важна визуальная и содержательная целостность всей постановки, а не отдельных её элементов.

Мейерхольдовский актёр должен был довести свои движения до совершенства, до выверенности, до максимальной выразительности, когда само движение, его качество, качество взгляда, голоса производят впечатление на зрителя. В этом смысле главная максима артиста — это мастерство и профессионализм.

Часто Мейерхольда упрекают в том, что он превращал актёра в марионетку, механического исполнителя, но в действительности принципы

⁵³ См: Мейерхольд В. Э. Статьи. Т. 1, 2

Биомеханики только раскрывали творческий потенциал актёра. Режиссёр «творческий процесс строил таким образом, чтобы у актёра возникала постоянная внутренняя потребность к совершенствованию, к активному профессиональному тренингу»⁵⁴. Для Мейерхольда была крайне важна фантазия: актёр не проживает образ, а затем его представляет, а фантазирует образ, конструирует, изобретает.

Активное творчество и фантазия стали ключевыми для Мейерхольда понятиями: он полагал, что, когда мы стремимся к жизненному правдоподобию, мы достигаем этого правдоподобия в рамках нашего сознательного, разумного представления о правдоподобии⁵⁵. Когда мы стремимся к глубине познания характера, мы познаём её в рамках нашего представления о глубине характера, т.е. фактически мы всегда остаёмся в рамках той картины мира, в которой мы уже живём. А когда мы создаём, фантазируем образ, который изначально несуразен, гротесков, вычурен, как ни странно, — не всегда, конечно, но как у Мейерхольда или другого гения — мы проникаем в такую истину жизни, которой сознательно не достигли бы.

В воспоминаниях о Мейерхольде есть одно из замечаний Чуковского, который был неплохим театральным рецензентом: "Я никогда не думал, что Мейерхольд такой сердцевед"⁵⁶. Все изломы характеров мейерхольдовских персонажей, что удивительно, не уводили от подлинностей жизни, а открывали такие черты в людях, что каждая выходка, каждый фантазмагорический поворот оказывался раскрытием невероятных возможностей, глубин психики и психологии.

"Хочу театра условного, — писал Мейерхольд, — театра, освобождённого от всяких излишеств, театра игрового, театра, который был бы театром, а не воспроизведением жизни"⁵⁷, и именно на этом видении

⁵⁴ Красовский Ю.М. Некоторые проблемы театральной педагогики В.Э. Мейерхольда (1905-1907) — Л.: ЛГИТМиК, 1981. С. 45.

⁵⁵ См: Мейерхольд В. Э. Статьи. Т. 1, 2

⁵⁶ Цит. по: Ярош К. "Я не люблю театра..." Корней Чуковский о театре // Петербургский Театральный Журнал, 2015, № 3, с. 180—191. С.191

⁵⁷ Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи. Т. 1. С. 56

построена вся режиссёрская концепция мастера. Отношение Мейерхольда к драматургии, музыке, сценографии, актёрству — основным составляющим спектакля — ещё раз доказывают, что он был идеальным режиссёром, режиссёром-демиургом, создателем целостного художественного мира спектакля.

Принцип целостности театрального произведения являлся для Мейерхольда основополагающим, и его стремление к новаторству, поиску новых форм и способов выражения подтверждают, что Мейерхольд действительно стал первым русским режиссёром в полном смысле этого слова: «... Режиссер-натуралист, углубляя свой анализ в отдельные части произведения, не видит картины целого, а увлекаясь филигранной работой — отделкой каких-нибудь сцен, представляющих благодарный материал творческой фантазии его, как перл “характерности”, впадает в нарушение равновесия, гармонии целого»⁵⁸.

2.2. К проблеме фигуры режиссёра в ракурсе философии

Фигура режиссёра как субъекта театрального процесса поразительным образом обделена вниманием со стороны исследователей, в то время как другие со-творцы спектакля — актёр, драматург и зритель⁵⁹ — были и остаются популярными предметами научных изысканий. Так, основатели так называемой «театральной антропологии» Э. Барба⁶⁰, А. Арто⁶¹ и Е. Гротовский⁶², о которых мы говорим не только как о режиссёрах, но и философах, концентрировались именно на проблеме актёрства, нежели на

⁵⁸ Мейерхольд В.Э. К истории и технике театра. Натуралистический театр и театр настроения // Мейерхольд В. Э. Статьи. Т. 1. С. 118

⁵⁹ О зрителе как сотворце спектакля см. третью главу

⁶⁰ Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии: Тайное искусство исполнителя // Пер. с фр. И. Н. Васюченко и др. — М: Артист. Режиссёр. Театр, 2010

⁶¹ Арто А. Театр и его двойник. / Пер. с фр. С. А. Исаевой. — М: Симпозиум, 2000

⁶² Гротовский Е. От бедного театра к театру-проводнику / Пер. с пол. Н. З. Башинджагян. —М: Артист. Режиссёр. Театр, 2003

режиссуре. О режиссёре пишут театроведы⁶³, но обычно это тексты, написанные в ракурсе театральной археологии — попытке воссоздания давно ушедших спектаклей, — или истории театра. В таких работах описывается творчество огромного количества разных режиссёров, но сама фигура режиссёра не концептуализируется.

Мы видим несколько причин данной проблемы. Во-первых, актёр и зритель являются видимыми и очевидными участниками театрального процесса, а режиссёр, всегда оставаясь «за кадром», невидим и зачастую кажется несущественным. В начале XX века известный критик Кугель писал: «В театральном деле — у нас всегда начинали с актёров и уже в заключение обращались к режиссёру. В этом отношении деятели театра разделяли совершенно заблуждение публики, которая долгое время, а может быть и по сей час, полагает, что режиссёр — это нечто вроде ответственного перед администрацией лица»⁶⁴. Эта ситуация характерна и для наших дней — в современной театральной критике (к счастью, не всегда) и зрительских отзывах⁶⁵ (к сожалению, постоянно) сохраняется тенденция, описанная Когелем. Во-вторых, антропологическому интересу к определённому типу homo- предшествует миф о нём, так, говорить о поэте как homo poeticus, как об особенном бытии человека стало возможно после возникновения особого поэтического мифа, мифа о поэте⁶⁶, режиссёр же, в силу своей «невидимости» и кажущейся незначительности не успел обрасти мифами. В-третьих, если особая философская значимость субъекта зрителя и субъекта актёра не вызывает сомнений — их антропологические ситуации не имеют аналогов, то

⁶³ См: *Владимиров С. В.* Исторические предпосылки возникновения режиссуры. В 2-х т. — СПб: РИИИ, 2012; *У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века/ Под ред. С. В. Владимирова и др.* — Л: Ленингр. гос. институт театра, музыки и кинематографии, 1976

⁶⁴ *Кугель А. Р.* Заметки о Московском Художественном театре // *Ле Флемминг С.* Господа критики и господин Чехов / Пер. с англ. М. И. Дубинского. — М, СПб: Летний сад, 2006

⁶⁵ В данном случае имеется в виду довольно популярная среди зрителей традиция написания отзывов о просмотренных спектаклях в социальных сетях. К примеру, вот отзыв на спектакль Ю.Н. Бутусова «Город. Женьтиба. Гоголь»: «Я в шутку назвала спектакль бенефисом сериала "Тайны следствия", ведь много актёров оттуда. Наконец-то я увидела на сцене мою самую любимую актрису Анну Ковальчук. Потрясающая женщина, которой я не перестаю восхищаться. А какая она стильная и красивая!» (<https://www.instagram.com/p/BiEfMGkbrZ/>)

⁶⁶ См: *Мейлах М. Б.* Поэзия и миф. Избранные статьи. — М: ЯСК, 2018

уникальность ситуации режиссёра не так очевидна, и зачастую его фигуру воспринимают в контексте общей ситуации художника и творца — то есть особенность видится не в особой антропологической ситуации режиссёра, а только в художественных средствах, с которыми он работает.

Но именно в особых художественных средствах и особенностях существования спектакля как произведения искусства кроется ответ на вопрос о режиссёре. Возвращаясь к поэту, — поэт является поэтом в первую очередь потому, что пишет стихи. Таким образом, для того, чтобы говорить об особенностях режиссёрской антропологической ситуации, нам необходимо сначала выявить то, что непосредственно выделяет спектакль, театр среди других искусств.

Тезис вечности искусства спорен, об этом писал Ортега-и-Гассет: «Положение о вечности искусства не представляется твёрдо установленным положением, которым можно пользоваться как абсолютно истинным: проблема эта в высшей степени деликатная»⁶⁷. Однако позволим себе это предположение: ни одно произведение искусства не может быть вечным, но имеет чёткий вектор устремлённости в вечность, в будущее. Произведение искусства — это своеобразный «Памятник», гарант для вечной жизни его автора, или хотя бы жизни, продолжающееся какое-то время после его смерти, в этом смысле искусство — способ борьбы со смертью. И здесь кроется одна из главных особенностей театрального искусства: по сравнению с незыблемыми глыбами литературы, архитектуры, музыки, спектакль — это бабочка-однодневка. Не только потому что каждый раз один и тот же спектакль играется по-новому и может не подвергнуться точной репрезентации (в этом контексте видеозапись спектакля, в особенности спектакля, которого уже давно не ставят, — это характернейший, практически буквальный пример симулякра), но и из-за того, что спектакль изначально, ещё при первых прогонах, обречён на смерть: каким бы гениальным он ни был, он

⁶⁷ Ортега-и-Гассет Х. Искусство в настоящем и прошлом // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Пер. с исп. О. В. Журавлёвой. — М: Искусство, 1991

рано или поздно будет снят с репертуара. Таким образом, театральное искусство — единственное, не имеющее вектора в будущее и модуса борьбы со смертью, спектакль, подобно человеку, очевидно начинает умирать с самого своего рождения, он сосредоточен на настоящем.

Становится понятно, что режиссёр как творец спектакля, находится в особенной ситуации творчества, для которой характерна не борьба со смертью, а изначальное её принятие — в этом контексте можно понимать творческую фигуру режиссёра как жертвенную, поскольку он жертвует увековечением собственного имени в веках во имя настоящего, во имя мгновения.

Важно отметить, что в современном театроведении существует множество сомнений в том, что режиссёра можно называть стопроцентным автором спектакля⁶⁸, но даже в этом контексте он создаёт некие правила функционирования художественного мира, правила игры, определённое пространство, в котором соприсутствуют и взаимодействуют актёры и зрители. Так или иначе, спектакль рождается только благодаря интенции режиссёра. Здесь мы снова выходим к проблеме жертвенности, когда режиссёр отказывается от полного контроля над своим произведением для того, чтобы обеспечить возможность существования актёра и зрителя так таковых.

С другой стороны, как было сказано выше, спектакль рождается благодаря режиссёрской интенции: режиссёр сам подбирает актёров, художника, которому ставит определённые сценографические задачи, музыкальное сопровождение, выбирает или создаёт для сцены текст, интерпретирует его, etc. Таким образом, спектакль как идея — это максимальное выражение художественной воли режиссёра, его личности, но в реальности, «выпущенный в жизнь» спектакль уже не зависит от режиссёра, более того — может измениться до неузнаваемости. Данный тезис не отменяет сотрудничества с остальными участниками процесса, наоборот, как мы уже

⁶⁸ Об этом речь пойдёт в следующей главе

выяснили, говоря о Мейерхольде — режиссёр, задавая определённые границы актёрам, расширяет их возможный творческий потенциал. Спектакль рождается благодаря воле режиссёра, он существует по тем правилам, которые режиссёр создал, но в процессе активного творения заняты все его участники.

Мартин Хайдеггер писал об искусстве как истоке способности мыслить, форме истины, в котором являет себя бытие: «⁶⁹Истина как просветление и затворение сущего совершается, будучи слагаема поэтически». В данном контексте мы согласны с исследователем, комментирующим Хайдеггера: «Следуя мысли Хайдеггера, можно сказать, что искусство (художественное произведение) — это откровение бытия совершительным, событийным способом»⁷⁰.

В контексте нашего исследования интересно понятие «образа мира», которое Хайдеггер вводит во «Времени картины мира». Он определяет его следующим образом: «Говоря "образ мира", мы разумеем тем самым сам мир, сущее в целом, как дающее нам меру и обязательное для нас. "Образ" подразумевает не оттиск, но то, что сущее стоит перед нами и притом стоит именно таким, каково оно с нашей точки зрения. Полагать нечто в образ есть не что иное, как ставить сущее перед собою, то есть представлять его таким, каково оно, и притом постоянно держать пред собою как именно таким образом представленное»⁷¹. «Образ мира» — это мир, постигнутый как образ, который оказывается сущим: «сущее в целом берётся таким, что оно только тогда и только до тех пор оказывается сущим, когда сущее это представлено через посредство человека представляющего и составляющего»⁷².

Для Хайдеггера Dasein связан с самоощущением человека как конечного и смертного, поэтому обращение Хайдеггера к экзистенциальной категории смерти в вопросе искусстве не случайно: именно она свидетельствует о

⁶⁹ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Пер. с нем. А. Б. Михайлова.—М: Гнозис, 1993. С. 211

⁷⁰ Курдин А. Г. Художественное произведение и эстетическое событие // Вестник Самарской гум. академии. 2008, №1. С. 175—180. С. 179

⁷¹ Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. С 147

⁷² Там же

необходимости для художника позиции «извне», позиции «человека представляющего и составляющего», которая помогает художнику раскрыть основные проявления существования человека, определяющиеся через смерть: страх, совесть, etc.

Режиссёр создаёт и организует определённый мир на сцене, который подвластен придуманным им законам, который конечен, при этом мир, сотворённый в спектакле, подобен хайдеггеровскому «образу мира» — такой мир (мир пьесы, мир постановки, мир как сущее вообще), каким видит его режиссёр, буквально предстаёт перед зрителем в качестве визуального образа. Таким образом, мы можем понимать режиссёра как творца в хайдеггеровском смысле слова, как «человека представляющего и составляющего», как жертвующего собой ради истины, сотворчества с миром и возможности присутствия для других.

Глава 3. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ТЕАТРА В КОНТЕКСТЕ ПРИСУТСТВИЯ. ПРОБЛЕМА ЗРИТЕЛЯ

3.1. О понятии «присутствие» в философии Г. Гумбрехта

Представляются созвучными нашему исследованию размышления Ханса Ульриха Гумбрехта, поэтому к его воззрениям в работе «Производство присутствия: Чего не может передать значение» мы будем прибегать и ими оперировать. Книга Гумбрехта похожа на манифест «не-герменевтического» метода исследования в гуманитарных науках. Тем не менее, автор не раз делает оговорку, что высказывается не «против интерпретации» (как заявляла С. Зонтаг, требуя заменить «герменевтику искусства» «эротикой искусства»)⁷³, — и задача его книги именно в том, чтобы представить возможную альтернативу истолкованиям, очертить такую область культуры, которую невозможно интерпретировать, которая всегда уклонится от анализа, и как бы тщательно мы не цедили вино, эта часть винного камня всегда проскользнёт через самую плотную ткань.

Этим камнем Гумбрехт называет присутствие — ничем не опосредованную данность в пространстве и времени чего-то такого, что имеет воздействие на нас, но при этом не нуждается в лишних усилиях по дешифрованию, поскольку вообще не заключает в себе нечто, что можно назвать «смыслом». Особенное ощущение присутствия рождается в так называемые «моменты интенсивности», вызванные совершенно различным эмоциональными впечатлениями (это может быть, например, четвертая симфония Брамса, вид на «змею малои» или рёв трибун во время футбольного матча). Именно в эти моменты мы сталкиваемся лицом к лицу не со «смыслом», до которого нужно доискиваться, а с непосредственно явленным Бытием, в хайдеггеровском значении слова.

⁷³ Зонтаг С. Мысль как страсть. Избранные эссе 1960—70-х годов / Пер. с англ. В. П. Голышева и др.— М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 18

Гумбрехт говорит о становлении нового типа культуры в современности — «культуры присутствия» — в противовес «культуре значения», которая присуща эпохе модерна и которая находит свою самую высшую точку в «пантекстуальности» постмодерна. Если для метода перцепции присущего модерну в первую очередь важно понятие времени как метафоры движения, развития и жизни духовного мира человека — причём такого движения, при котором мысль о времени оказывается в нарративности, в старинной проблеме линейности и деления, о которой писал, в частности, Бергсон — то «присутствие» подразумевает особые взаимоотношения с миром, о которых проще говорить в пространственной терминологии, описывающей расположение различных тел. «До чего-то «присутствующего» можно дотянуться рукой, и оно, в свою очередь, может оказывать непосредственное воздействие на человеческое тело»⁷⁴. «Производство» для Гумбрехта означает действие «выдвижения» вещи в пространстве. Следуя этой логике, когда он пишет о «производстве присутствия», он говорит о «всякого рода событиях и процессах, вызывающих или усиливающих воздействие «присутствующих» объектов на человеческие тела»⁷⁵.

В повседневной жизни современного человека — от быта и до философии и искусства — «эффекты присутствия» возникают и приумножаются как особенные элементы, присущие этому типу новой культуры. Таким образом, к примеру, человек самоидентифицируется через телесность — как физический объект. Он видит своё тело как фрагмент универсума или как элемент божественного сотворения. Это имеет основательные отличия от культуры «смысла», где субъект самоидентифицируется через сознание. В интуиции присутствия внешнее не исчерпывается одним лишь физическим существованием, оно полагает свою

⁷⁴ Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. И. Зенкина. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 10

⁷⁵ Там же

особенную ценность, а люди смотрят на свои тела как на непосредственную часть своего бытия.

Действия присутствия проявляются и в связи с познанием мира. Субъект создаёт истину не самостоятельно, истолковывая различные феномены, пусть даже и по своему желанию. Мир, воспринимаемый в терминах значения, понимаемый как развёртывающееся самопознание человека, утрачивает свой смысл, теряет свою суть. Этот мир уже не в состоянии что-либо рассказать субъекту. Он лишь претерпевает новые эксперименты, он подвергнут постоянному истолкованию и интерпретации. В результате становится сложно говорить, что этот мир вообще есть, что что-либо находит своё существование вне текста и вне интерпретации. Однако, предполагая и подозревая эту реальность, мы всё равно не в состоянии редуцировать существо интерпретации, уйти за его границы, и потому это предположение рождает в нас лишь чувство страха, что истолкование потерпело крах, что у него так и не получилось найти наиболее важное. Поэтому главенствующая часть всей субъектно-объектной конструкции познания есть ни что иное как отсутствие — отсутствие способа встретиться с действительностью как таковой. Оно царствует в системе познания, придавая ей зыбкость и относительность, и делает из целого мира воображаемую и призрачную иллюзию.

В мировоззрении, о котором говорит Гумбрехт, предстаёт совершенно иной случай. Разумение мира присутствия в некотором смысле «богооткровенно»: действия присутствия описываются как «эпифания», богоявление. Эти эффекты видятся мыслителем как со-бытия, происходящие независимо от желаний человека, которые он переживает непосредственно и независимо. Вселенная показывается ему сама посредством событий. Толчок к этому происходит не от человека и тем более не по его желанию. Все данные, которые были получены таким способом, не нуждаются в истолковании.

Одним из главных понятий в мире присутствия является «вещь», которая находится в оппозиции к «знаку» в мире смысла. В «вещи» нет

различий между духовной и материальной составляющей. В «вещи» есть совмещенность смысла и осязаемости, физичности. Такие отношения с миром и с телом, как с имманентным элементом реальности, предполагают существование и движение в унисон с окружающим космосом. Мир присутствия не старается изменять или реконструировать действительность. Любое движение стремится к тому, чтобы «вещи» могли осуществиться, чтобы они стали не отсутствующими, а присутствующими.

В своём анализе мира присутствия Гумбрехт особое значение придаёт эстетическому, и в особенности моментам присутствия в художественной практике. Работа над произведениями искусства представляет собой апофеоз субъективного взгляда на мир, потому что с их помощью человек может выразиться как можно более независимо и творчески: он созидает и раскрывает реальность воображаемого. Однако, как раз в этой деятельности, в искусстве, в мире эстетических восприятий обнаруживается и то, что сильнее остального подтачивает и разрушает модернистские конструкции познания. Именно автономность эстетического опыта, который не делает отсылок к чему бы то ни было, и имеет своё основание только в самом себе, разрушает культуру значения, поскольку этот опыт не заинтересован в достижении какой-либо цели и связан с чувственностью, с переживаниями, а точнее даже с проживанием. Он является до-понятийным, до-предикативным.

В результате мы видим, что символ и знак, будучи телесными, оказываются фундаментом, несущим эстетические проживания, и далее — также и любого знания, понимания смысла и т.п. Здесь модернистская конструкция находит свои пределы, приходя к тому, что некоторые называют её «самодеконструкцией». В то время как гуманитарное мышление сталкивается с вопросом о ценности физического строения текста, важном для его изучения, можно заявить, что мир смысла подвергается сомнению изнутри самого себя. И материальная плотность мира, находящаяся за пределами семантики всё сильнее, появляется на первом плане относительно культуры значений. Гумбрехт пишет о тяге к присутствию как о «жажде», которая

появляется как сопротивление пантекстуальности. Тем не менее, мы также можем говорить и о том, что всё это не более чем один из итогов эволюции самой культуры смысла. В тяге к присутствию она обнаруживает свои собственные пределы.

3.2 Постдраматический театр и культура присутствия

В философский и театроведческий обиход теорию «постдраматизма» ввёл немецкий исследователь Ханс-Тис Леман. Постдраматический как феномен возник в конце XX века на основе конфликта с классическим драматическим театром. В своей монографии Леман подчёркивает, что не критикует подобное изменение театральной парадигмы, а «пытается развернуть эстетическую логику нового театра»⁷⁶, который в своей стилистике и принципах существования так отличен от классического академического театра. По Леману, новый театр становится постдраматическим в итоге развития и произошедших изменений в эксплуатации театральных знаков: сценический текст "становится уже не драматическим текстом"⁷⁷.

Здесь мы вслед за Эйзенштейном прибегнем к монтажу и позволим себе небольшой flash-back. Сравнивая книгу Леманна и установки Мейерхольда, мы обнаруживаем, что вся программа постдраматического театра написана Мейерхольдом, поэтому описание постдраматической структуры театра у знающих систему Мейерхольда будет вызывать стойкое дежа-вю. Очевидно, что не все последующие режиссёры воплощали заветы Мейерхольда; скорее всего, Мейерхольд действительно смог увидеть тенденцию, прочувствовал и предсказал то направление, куда театр будет двигаться. Может создаться впечатление, что постдраматический театр не отличается от мейерхольдовского, что не было театральной эволюции — это совсем не так, ведь принципы театра Мейерхольда во многом остались лишь принципами, предвидением «идеального театра», Леман же, наоборот, исходит не из

⁷⁶ Леман Х-Т. Постдраматический театр / Пер. с нем. Н. В. Исаевой — М: ABCdesign, 2013 С. 31

⁷⁷ Цит. по: Леман Х-Т. Постдраматический театр. С. 44

теории, а из практики — анализируя текущую театральную ситуацию. Что касается Мейерхольда — на долгое время он был забыт и считался «дурновкусием»⁷⁸, поэтому очевидно, что мы не можем говорить о постоянном наследовании его театру.

Итак, трансформации и преобразования, которые произошли с театром в XX веке во многом продиктованы уходом от «литературности», от текста (что и завещал Мейерхольд), но Леман объясняет, что это не подразумевает, что театр пришёл к тотальному отрицанию драмы — драматический текст не исчезает полностью из сценического дискурса, между театром и текстом остаётся взаимосвязь, но текст уже не главенствует, он становится лишь материалом, поводом для театрального творчества. О разрыве некогда тесных отношений драматического текста и театра Леман говорит, что он «смещает акценты к театру как представлению, театру как зрелищу, для которого литературная основа — всего лишь одна из возможных подставок. И эта точка приложения, точка опоры становится всё уже...»⁷⁹.

Переводчица книги и автор вступительной статьи «Теория постдраматического театра: пристрелка по движущейся мишени» Наталья Исаева пишет: «Когда мы так легко и точно определяем: современный театр становится все более «визуальным», — не проговариваем ли мы, не выдаём ли невольно ту совсем не пустяшную тайну, что той воронкой, которая втягивает в наше сердце глубинный смысл, постепенно становится не столько чтение и понимание, сколько видение и настройка всех наших чувствилищ на непосредственное событие, которое по самой своей хрупкой, живой сути каждую секунду происходит «здесь и сейчас»⁸⁰.

⁷⁸ До и во время революции диктуемое временем стремление отрицать искусство, реальность, быт совпало с идеями Мейерхольда, но после установления революции исчезла ситуация, когда нужно что-то ниспровергать. Должно было только утверждать, — и в этих условиях человек, который по-прежнему хочет творить новое, оказался негоден и вреден. Т.е. революционный художник после революции не нужен. В марте 1938 года Мейерхольда окрестили "лидером формализма в театре"(всё, что не являлось в искусстве буквальным отражением жизни относилось к формализму и нещадно критиковалось), через месяц появился ругательный термин "мейерхольдовщина" — и началась откровенная травля Мейерхольда.

⁷⁹ Исаева Н. В. Теория постдраматического театра: пристрелка по движущейся мишени // Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 21

⁸⁰ Исаева Н. В. Теория постдраматического театра: пристрелка по движущейся мишени // Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 25

В постдраматическом театре не только происходит переориентировка с драматическо-литературной структуры спектакля на собственно театральную, перформативную структуру, но и меняется отношение к слову: теперь на первый план выходит пластикоцентричность и телесность. «Постдраматический театр – это не какой-то новый тип театрального текста, но скорее новый способ использования знаков»⁸¹, благодаря которому театральный текст становится «скорее присутствием, чем представлением чего-то, скорее неким отдельным опытом каждого, чем опытом, который мы можем разделить с другими, скорее процессом, чем результатом, скорее манифестацией, чем обозначением, скорее энергетическим импульсом, чем информацией»⁸².

Постдраматический театр, отказываясь от «принципов нарративности», отказывается и от однозначности и ясности смысла. Это «театр, практически распрощавшийся с основами основ драматического искусства со времён Аристотеля — мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом»⁸³. Отказ от аристотелевского мимесиса, от копирования реальности, к которому пришёл театр в XX веке, привёл к необходимости искать новые способы взаимодействия и соотношения с ней. Об этом говорил петербургский актёр и режиссёр Дмитрий Волкострелов: «не должно быть актёра, должен быть человек. <...> не вижу для себя личной необходимости заниматься вымышленным персонажем, вымышленным образом, за которым тянется несколько веков смыслов. <...> А в России театр традиционно был местом бегства от реальности – мы же все, если разобраться, от неё бежим. А зачем? Почему бы не заниматься ею, не осмыслять ее?»⁸⁴

Говоря о культуре XX века, Павел Руднев проводит аналогию с психоанализом: «доктор слушает больного, но не даёт рецептов, стимулируя

⁸¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 138

⁸² Там же

⁸³ Барбой Ю. М. Театр и проблемы постдраматизма // Ярославский педагогический вестник. 2016. №5. С. 290

⁸⁴ Матисова А. «Невозможен сегодня на сцене актер, играющий Отелло»: интервью с Дмитрием Волкостреловым и Ксенией Перетрухиной. // <http://os.colta.ru/theatre/events/details/32939>. Дата обращения: 19.04.2016

самооздоровление»⁸⁵. Так же действует и постдраматический театр — он предоставляет зрителю возможность самостоятельного продуцирования смысла, перенося конфликт с подмостков в его сознание.

В постдраматическом театре переосмысливаются роли всех субъектов театра как субъектов творчества: актёра, режиссёра и зрителя. Так, актёр перестаёт быть только исполнителем, теперь актёр — со-творец спектакля: «Актёры следуют своей собственной телесной логике: скрытым импульсам, энергетической динамике и механике самого тела, а также его моторике»⁸⁶.

Становится важна личность актёра, его самовыражение в процессе творчества. Это отмечают и режиссёры: им неинтересно работать с механическим исполнителем, они ищут личностей. Коротко и лаконично и идеальном актёре говорит Андрей Могучий: «Мне нравятся актёры: а) с мозгом; б) доверяющие и проверяющие свой внутренний монолог с помощью распределения тела в пространстве. <...> Нравятся пластичные, слышащие: мы же все разговариваем на птичьем языке, и важно, чтоб тебя слышали»⁸⁷. О необходимости развития актёра как личности рассуждает Кирилл Серебренников: «Актёры должны быть честными перед самими собой, искренними, думать о серьёзном, но попробовать всё в этом мире, много ездить и путешествовать... Быть современными адекватными людьми, а не суеверными монахами, сидящими по театральным гримеркам»⁸⁸. Юрий Бутусов о проблеме выражается наиболее радикально: «Я думаю, что артист должен быть соавтором режиссёра и автором своей роли и брать на себя ответственность за то, что он делает на сцене. И тогда может возникнуть событие театра. Если он только исполнитель — это только вчерашний день»⁸⁹.

⁸⁵ Руднев П. 53. Руднев П. Театр учит людей умнеть // <https://special.theoryandpractice.ru/rudnev> Дата обращения: 16.04.2018

⁸⁶ Там же

⁸⁷ Могучий А. Мантра любви и нежности. Большое интервью с режиссёром // <http://www.colta.ru/articles/theatre/7188>. Дата обращения: 20.12.2017

⁸⁸ Должанский Р. Кирилл Серебренников: надо достать Доронику из колумбария // Коммерсант. 2002. 05 апреля. С. 13

⁸⁹ Тух Б. «Зелёная столица». Юрий Бутусов и его мечта о театре-доме // <http://stolitsa.ee/82131> (Дата обращения: 29.04.2016)

Меняется и роль режиссёра, он становится неким медиатором: «театр постепенно превращается как бы в некий инструмент, посредством которого «автор» («режиссёр») напрямую обращает свой «дискурс» к публике⁹⁰. Так комментирует свою функцию Богомолов: ««Я вообще думаю, что идеология моего театра – это то, как я чувствую. Не постулаты, не правила. Мой произвол. Вот так. Мой театр – это мой театр. Я уже перестаю что-то там объяснять. А почему это так? А потому что»⁹¹. Сергей Женовач тоже считает, что поиск своего языка важнее следования театральным шаблонам: «Важна индивидуальность – каждый будущий режиссёр должен обрести свою манеру, найти свой стиль работы»⁹².

Всё чаще в научной литературе появляется тезис о том, что режиссёр не может считаться полноправным хозяином своего произведения, «автором спектакля». Исследовательница театра, философ Эрика Фишер-Лихте объясняет это следующим образом: «Режиссёр, осознающий суть театрального спектакля как события, задаёт правила для взаимодействия артистов с публикой, принимая то, что результаты этого взаимодействия ему неподвластны⁹³».

Решающим аргументом здесь как раз является актуализация зрителя и актёра в процессе театрального творчества — поскольку спектакль мыслится уже в контексте сотворчества, режиссёр не может претендовать на абсолютное авторство. Эту проблему комментирует Дмитрий Ольшанский: «В театре всегда происходит то, чего режиссёр не замыслил, и даже то, что может противоречить его замыслу. Именно это и придаёт смысл тому, что происходит в театре. Театральное бессознательное»⁹⁴.

⁹⁰ Там же

⁹¹ *Богомолов К.* Я всегда был таким циничным и злым, как обо мне говорят» // <http://www.mn.ru/friday/20130203/336525875.html> (Дата обращения: 29.04.2016)

⁹² *Женовач С.* Нельзя превращать театр только в место досуга // <http://www.teatral-online.ru/news/4552/>. Дата обращения: 4.02.2018)

⁹³ *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. В. Кандинской. — М.: Канон-плюс, 2015. С. 301

⁹⁴ *Ольшанский Д.* Грамм духа. Впечатления о спектакле «Фунт мяса» в БДТ // Петербургский театральный журнал, № 1—2, 2017. С. 58—62

Постдрама стирает границы между жанрами, между высоким и низким, элитарным и китчевым: «Постдраматический театр предлагает себя как место встречи различных искусств, а потому развивает (и даже напрямую требует) и некоего нового потенциала восприятия, который уходил бы прочь от драматической парадигмы (и даже от литературы вообще)»⁹⁵.

Именно ключевые особенности постдраматического театра позволяют нам говорить об актуализации присутствия. В постдраматическом театре «вместо развития действия — сквозной монтаж, вместо действия — состояние, вместо истории — изображение»⁹⁶. Если классический театр, всё больше и больше склонялся в сторону репрезентации текста и его интерпретации, обращаясь к культуре значения и базируясь на ней, то попытку нового театра уйти от драматического текста чёткой нарративной структуры как основы сценического действия в пользу визуальности, телесности, непосредственного переживания мы можем рассматривать и как способ перехода от значения к присутствию.

Всё, что подчёркивает Гумбрехт, говоря о культуре присутствия, мы наблюдаем в постдраматическом спектакле. Современный театр апеллирует не к устоявшемуся знанию (например, того же драматического текста), но к его переоткрытию в процессе спектакля как события. Не открытие новых граней текста становится целью, а текст — средством, через которое самораскрывается мир. Постдраматический театр обращается не ко времени (хронология событий перестаёт быть важной), а к пространству, стирается граница между сценой как местом лицедейства и реальностью, поэтому на сцене становятся возможными любые встречи — текстов (Достоевский и Шекспир в «Комнате Шекспира»), личностей (Брейвик и Раскольников в «Преступлении и наказании») и т.д. В культуре присутствия огромную роль играют тело и телесность, а постдраматический театр от словесного знака

⁹⁵ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 50

⁹⁶ Аронин С. В. Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант XX—XXI веков: Автореф. дис. канд. Культурологии. — М, 2001

уходит в сторону невербального и интуитивно воспринимаемого — музыка, декорации, танец, вещи вообще берут верх над драматическим текстом, переживание, чувство и состояние — над интерпретацией и толкованием.

Спектакль требует от себя не интерпретации, дистанции и считывания знаков, а переживания происходящего на сцене. Техника «вживания» здесь работает как бы наоборот — актёр уходит от своей роли к самому себе (так, играющий Брехта у Бутусова молодой актёр нередко прерывает ход спектакля словами о том, что никакой он не Брехт, что зовут его Сергей Волков, а происходящее на сцене — это попытка всех актёров говорить о том, что для них важно), зритель же «вживается» в спектакль, переставая быть зрителем, а скорее собеседником и соучастником. Актёры взращивают свои образы как единое целое с окружающим миром, в который входят и зрители. Это иллюстрирует один из эффектов присутствия, упомянутых Гумбрехтом: тело является неотъемлемой частью образа и самоопределяется как элемент космоса, т.е. всего окружающего мира.

Как было сказано выше, ощущение присутствия в постдраматическом спектакле особенно актуализируется через пространство. Так, Могучий в «Алисе» меняет местами зрителей и актёров, перенося действие в первом акте в партер, а зрительный зал на сцену, а во втором — полностью стирая эту пространственную границу. Бутусов в «Макбете. Кино» заставляет зрителя почувствовать свою вовлечённость в сценах перед убийством Дункана, напоминающих дискотеку — софиты, сначала освещавшие танец актёров, направляются в зрительный зал, в проходах партера появляются танцующие, исчезают рамки между созерцанием и участием. Николай Коляда во многих своих спектаклях работает гораздо проще — актёры так или иначе обращаются ко зрителю, либо увлекая сидящих в первых рядах на сцену. Таким образом, театральное пространство почти всегда организовано так, что зрители могут ощутить непосредственное воздействие тел актёров на свои тела. Спектакль становится единой территорией, где зрители очень органично вписаны в систему жизнедеятельности творческого акта. Они могут

чувствовать на себе реальное воздействие окружающих «вещей» и ощущают себя частью микрокосмоса в рамках театрального действия.

Таким образом, по нашему мнению, характерной особенностью постдраматического театра является непосредственное обращение к культуре присутствия. Здесь необходимо отметить следующий важный момент: данный тезис может показаться спорным, поскольку, по Гумбрехту, любое эстетическое переживание может быть событием, в котором открывается мир. Но, если любое другое произведение искусства не обязательно обращено к присутствию и чувство присутствия формируется ситуативно, то постдраматический спектакль всегда становится катализатором «момента интенсивности», порождающего чувство присутствия и может быть понят только через обращение к нему.

3.3 Зритель в постдраматическом пространстве: философский и социальный контекст

По мнению учёных-исследователей театра, зритель, как правило, представляется пассивным. Замечательно описывает данную установку в своих трудах, и непосредственно в работе «Эмансипированный зритель»⁹⁷ Ж. Рансьер. На сегодняшний день в рамках классических представлений о пассивности зрителя, вопрос о его активизации занимает не только теоретиков, но и практиков театра.

Отправной точкой в данном вопросе можно назвать «эксперименты авангарда». К примеру, создатель футуристического движения Маринетти в своём манифесте «Мьюзик-Холл» предлагал самые разные варианты для оживления зрителя. Так, среди его идей фигурировали такие как: продать билеты на одно и то же место нескольким людям; пролить клей на кресла; бесплатно пригласить на спектакль раздражительных, помешанных или

⁹⁷ См: *Неклюдова М.* Парадокс о зрителе: «Эмансипированный зритель» Жака Рансьера // theatrummundi.ru/material/emancipated-spectator/ (Дата обращения: 2.03.2018)

эксцентричных людей, которые были бы способны вызвать в зале гвалт своими странностями; просыпать кресла в зале порошком, который вызывал бы зуд или чихание, etc⁹⁸. Маринетти в своём манифесте предлагает активизировать зрительскую массу при помощи шоковых воздействий, которые бы кардинально расходились с нормами и правилами поведения людей в культурных местах. То есть, вместо чёткого понимания своей роли в спектакле и строго соблюдения правил поведения, зрителю предлагался хаос, дискомфорт, что, по мнению автора, однозначно бы вывело потребителя зрелища из привычного равновесия. При этом следует отметить, что, несмотря на достаточно радикальный подход к активизации в описанном манифесте, зритель все же остаётся объектом воздействия, хоть и не театрального. В данном случае, на зрителя оказывают непосредственное воздействие именно люди, которые режиссируют предлагаемый Маринетти хаос.

В условиях современного театра, постдраматического по Хансу-Тису Леману или «театру после перформативного поворота» по Эрике Фишер-Лихте, для активизации зрителя предлагают совершенно другой подход. В данном случае, в отличие от Маринетти, предлагается перевести зрителя из объекта воздействия в статус субъекта, который непосредственно принимает участие в театральном представлении, и является со-творцом.

Одним из главных признаков актуальности любого спектакля в условиях современного театра, является именно «субъективизация» зрителя, то есть процесс его активизации, посредством взаимодействия с ним, создания смыслов, где зритель имеет возможность выбрать собственную позицию непосредственно в процессе коммуникации с постановкой. Именно такой подход даёт возможность рассматривать театр в сложном и достаточно многослойном контексте современных медиа, в рамках которых аудитория, является полноправным членом коммуникации, который имеет возможность ответить высказыванием на высказывание. Здесь важно отметить, что

⁹⁸ *Маринетти Ф.* Мюзик-холл // Манифесты итальянского футуризма / Пер.с итал. В. Г. Шершневич. —М: Типография русского товарищества, 1914. С. 77

трансформация субъекта зрителя артикулируется самими зрителями современного театра. Во-первых, то, что пассивная позиция сменилась активной, доказывает восприятие зрительской аудиторией последних событий театральной жизни: ареста Кирилла Серебренникова и увольнение из Театра им. Ленсовета Юрия Бутусова. Серебренникову аплодируют в зале суда, в защиту обоих режиссёров пишутся петиции, устраиваются митинги. То есть, зритель, который является со-творцом спектакля, а не просто реципиентом, так же активно высказывается и проявляет себя в вопросах театра в социальной жизни. Во-вторых, изменился сам подход зрителя к театру. Создатель популярного блога «Театральная вешалка» и сообщества «Театральный кружок», психолог Георгий Муа отмечает: «Нам уже не интересен мёртвый театр, хочется новых, актуальных, «острых» спектаклей, не пересказывающих текст, а позволяющему мне самому решать, что и как понимать и воспринимать»⁹⁹. Подобные мысли высказывают и другие члены «Театрального кружка». Таким образом, зритель сам, осознанно отказывается от роли простого реципиента в пользу соавтора спектакля.

Все рассмотренные выше обстоятельства, в свою очередь, предполагают пересмотр стандартных представлений о зрителе. Исследователи-теоретики, в частности Патрис Пави в своей статье «Зритель»¹⁰⁰, уделяют внимание двойственной позиции зрителя, в рамках которой он одновременно является частью зрительской массы, толпы и в то же время сохраняет собственную индивидуальность. Так, если для театра традиционного (в том числе и авангардного) оказывается важнее «гомогенность» и коллективная природа зрителя, то в условиях современного театра основной акцент делается непосредственно на множественность зрительских точек зрения. К примеру, по мнению Лемана, «постдраматический спектакль предлагает «воссоздать сообщество уникальных и разнородных воображений»¹⁰¹.

⁹⁹ «Театральная вешалка» // <https://vk.com/teatrpeteburg> . Дата обращения: 30.04.2018

¹⁰⁰ Пави П. Зритель // Пави П. Словарь театра / Пер.с фр. А. Л. Баженовой и др. — М: Прогресс,1991. С. 104

¹⁰¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 94

В процессе анализа самых разных способов активизации зрителя в рамках современного театра, Леман и Фишер-Лихте заостряют внимание на физическом соприсутствии зрителей и актёров. Именно создание спектаклей с определённой категорией телесности либо на уровне телесности, даёт возможность специфически образом «включить» в само представление зрителя, дать ему возможность по-новому взаимодействовать со спектаклем. На этом фоне Фишер-Лихте даже ввела конструкцию – обмен ролями, то есть превращение зрителей в актёров театра и наоборот¹⁰². Подобный обмен, например, можно наблюдать в спектакле А. Могучего «Фунт мяса», когда зрительный зал непосредственно влияет на происходящее на сцене. То же мы наблюдаем и в спектакле Городского театра «ЖЗЛ», когда актёры просят зрителей выйти на сцену.

Кроме того, современные исследователи театра достаточно пристально изучают те или иные сдвиги в театральной коммуникации, к примеру, когда спектакль проходит не в помещении театра, а на улице или в торговом центре, либо когда театр плотно совмещается с любым другим типом медиа. Такой подход к изменению привычных, стандартных сценариев, без сомнения активизирует зрителя, создавая у него чувство сомнения, неопределённости, а также необходимость личного выбора.

При этом нас интересует ситуация несколько иного плана – процесс активизации зрителя в рамках традиционной системы, где полностью соблюдены все необходимые границы между зрительным залом и площадкой для игры. В таких случаях, когда спектакль начинается после третьего звонка, а проблематика телесности, то есть присутствия и взаимодействия не выходит на первый план не для зрителей, ни для создателей и актёров спектакля. Проще говоря, нас интересует процесс активизации зрителя посредством интерпретационного сотрудничества.

¹⁰² Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности.

Интерпретация в данном аспекте – это конструирование и создание определённых смыслов. При этом следует учитывать, что само понятие «смысл» в рамках исследований современного театра является достаточно проблемным и относится ведущими учёными «на периферию». К примеру, по мнению Лемана само понятие «смысл», является достаточно определённым, то есть очень «грубым» для рассмотрения сложнейшей ситуации, которая наблюдается в современной театральной коммуникации.

В то же время, Эрика Фишер-Лихте уделяет проблеме смыслообразования и самого смысла достаточно большое внимание. При этом рассматривается данный вопрос в строгом соответствии с общим алгоритмом исследования, где изначально выстраивается система оппозиции, а после производится полное её разрушение. Таким образом, исследователь снимает практически все возникающие противоречия, заостряя внимание на переключениях, переходах, а также на различных «пограничных ситуациях», которые могут трактоваться неоднозначно. В своих работах, исследователь вводит такие категории как «смысл» и «воздействие» театральной постановки на зрителя как совершенно противоположные, после чего предлагает взглянуть на ощущения от просмотра как на смыслы. Таким образом, Эрика Фишер-Лихте приходит к выводу что перформативный и семиотический аспекты постановки никоим образом не противоречат друг другу, а значит, по определению не могут являться противоположностями. Помимо этого, Фишер-Лихте выделяет два возможных модуса в процедуре смыслообразования: модус репрезентации и модус присутствия. Модус репрезентации — это активный модус, напрямую связанный с расшифровкой и конструированием зрителем смысла постановки. Модус присутствия, наоборот, пассивен – в его рамках субъект руководствуется мыслями или ассоциациями, возникающими в сознании совершенно произвольно. При этом следует отметить, что процесс переключения между данными модусами не поддаётся контролю, так как они возникают совершенно спонтанно.

В то же время, исследовательница заостряет внимание на том, что процедура смыслообразования включает в себя следующий аспект: «каждый участник оказывает влияние на этот процесс и испытывает его влияние на себе, не будучи в состоянии полностью контролировать развитие этого процесса»¹⁰³. В самом театре, зритель – это генератор и неотъемлемая часть процесса, который он пытается осмыслить. Обусловлено это тем, что именно в присутствии новых зрителей, спектакль приобретает новые формы и смыслы, которые напрямую зависят от участия зрителя, его вовлеченности и реакции.

По мнению Фишер-Лихте действительно полная интерпретация спектакля непосредственно после его завершения попросту невозможна. Обусловлено такое положение тем, что сам процесс смыслообразования напрямую связан с неконтролируемым переключением модусов восприятия непосредственно во время осуществления действий в рамках постановки, а также с взаимным влиянием актёров и зрителей друг на друга непосредственно в момент игры. Также, исследовательница считает, что на особенности интерпретации спектакля после его завершения, в той или иной степени оказывает влияние непосредственно человеческая память, которая склонна к непередаваемости невербальных смыслов в слова. Исходя из этого, можно заключить, что в обсуждении «смысла» того или иного спектакля, акцент корректнее делать не на имеющихся интерпретациях, которые получены после или вне театрального опыта, а на рассмотрении ряда предпосылок нестабильности в модусах восприятия, а также трудностей, представляемых постановкой с точки зрения создания и конструирования смыслов.

Без сомнения, неоднозначности, которые возникают у зрителя в процессе спектакля, самостоятельные переключения модусов восприятия, а также разнообразные личные ассоциации, свойственные каждому человеку и основывающиеся на его собственном жизненном опыте, контролировать

¹⁰³ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 101

попросту невозможно. Ни один из создателей спектакля, никогда не сможет предсказать весь спектр смыслов и реакций, которые возникнут у зрителя в процессе просмотра. Невозможно усомниться и в том, что ситуации дестабилизации восприятия, а также определённые сложности в смыслообразовании могут возникнуть помимо воли авторов. Такая ситуация может возникнуть даже в самых стандартных, традиционных случаях, когда создатели спектакля считают, что «смысл», который они заложили в произведение может трактоваться однозначно. Однако, на фоне того, что зритель постоянно находится в ситуации между «воздействием» и «смыслом», можно сказать о том, что существуют постановки, в которых неопределённость и игра с изменением модусов восприятия заложена непосредственно в конструкции.

К проблеме выбора и свободы реципиента, которая на сегодняшний день считается достаточно важной, помимо современных теоретиков, не лишним будет привлечь мнение Умберто Эко, а именно тезисы, раскрытые в его сборнике «Роль читателя»¹⁰⁴. В своей работе, Эко вводит такое понятие как «М-читателя» (рассматривая читателя как модель, в противоположность читателю из плоти и крови). Под «М-читателем» подразумевается некий «адресат», играющий роль абстрактного, но в то же время существенного элемента в процедуре актуализации текста». Далее, основываясь на том по каким критериям конструируется образ М-читателя, все тексты подразделяются на «закрытые» и «открытые». Рассматривая в данном аспекте зрителя, достаточно важным можно назвать одно из определений, так называемого «открытого» текста: открытость произведения искусства – это возможность разных пополнений, творческих дополнений, наделяющая произведение, определённой структурной витальностью, которая находит себе самые различные и многогранные проявления.

¹⁰⁴ Эко У. Роль читателя Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. — СПб: Symposium, 2007

Помимо этого, необходимо обратить внимание на парадокс, сложившийся в рассуждениях учёного об «открытом» произведении и «М-читателе». Так, «М-читатель», являясь «адресатом», сконструированной фигурой, к которой непосредственно и обращается автор произведения, должен иметь определённую унифицированность: он имеет определённый спектр читательских компетенций, то есть представляет собой единый субъект. В это же время, рассуждая об «открытом» произведении, Эко постоянно озвучивает идею множества взглядов, позиций и точек зрения: проблематика соотношения между онтологической основой объекта и самим объектом в случае такого подхода, подменяется на проблему соотношения между самим объектом и множеством разнообразных восприятий, которые он продуцирует.

Таким образом, исследователь помещает рассуждения об открытости произведения в достаточно сложный контекст, включающий в себя философию, логику, психологию и даже физику. В современных условиях такой подход может показаться достаточно тривиальным, однако, как показывает практика, современным исследователям зачастую не хватает именно конструирования контекстов. Помимо прочего, Умберто Эко, даёт возможность определить ракурс, в рамках которого дискуссия о смыслообразовании предстаёт продвинутой и достаточно актуальной. В таком контексте он делает акцент на взаимосвязи реципиента и текста произведения. На этом фоне, тезис о свободе реципиента, которая активизирует его особым образом, а также о множественности восприятия спектакля, представляется достаточно важным. Благодаря такому подходу, Эко позволяет сконцентрировать внимание не на формулировке тех или иных интерпретаций, а на самой ситуации смыслообразования (таким образом его позиция, в той или иной степени пересекается с установками современных театральных исследователей).

Заканчивая главу, выскажем несколько предположений: постдраматический театр создаёт особую антропологическую ситуацию,

совершенно новую во всей истории театра, когда все участники театрального процесса активны и взаимодействуют друг с другом в процессе сотворчества. Эта ситуация обусловлена особой актуализацией присутствия. Именно в постдраматическом театре зритель из объекта воздействия трансформируется в субъект, меняются и по-другому интерпретируются субъекты актёра и режиссёра, что позволяет нам воспринимать современный театр как первое в своём роде особое творческое пространство, максимально раскрывающее творческий и онтологический потенциал человека.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обычно история театра понимается как хронологически выстроенный сборник режиссёрских методов и достижений. Смотреть так на театр — всё равно что понимать под философией только историю философии. Театр по своему существу глубоко антропологичен, и его история — это история трансформации, преобразования человека. Рассматривая театр именно таким образом, мы не только отказываемся от поверхностного восприятия, но и приходим к глубокому пониманию и театра, и человека. История театра — это история человека, осознающего свою творческую природу и чувствующего острую необходимость в активном взаимодействии с миром, открытостью ему.

Так, из романтического актёра, который основан на аффектах как симптомах, игра которого построена на простых эмоциональных реакциях на некое раздражение, актёра-пустышки, который не чувствует ни времени, ни мира, не задаётся вопросами о собственном бытии, рождается новый актёр. Станиславский первый стал говорить о том, что необходимо избавиться от актёрства, которое связано с сенсорно-моторным принципом, и ввёл абсолютно новые вещи в актёрскую практику: понятия концентрации, расслабления, внимания, памяти и прошлого — всё то, что мешало бы актёру романтическому. Благодаря Станиславскому рождается новый актёр — актёр как личность, актёр, включённый в бытие и мир, актёр как субъект.

Обращаясь к теме значимости режиссёра в театральном процессе, Мейерхольда смело можно назвать первооткрывателем режиссуры. Всё, что он говорит о театре, его отношение к драматургии, музыке, сценографии, актёрству — основным составляющим спектакля — ещё раз доказывают, что он был идеальным режиссёром, режиссёром-демиургом, создателем целостного художественного мира спектакля. Принцип целостности театрального произведения являлся для Мейерхольда главным, и его стремление к новаторству, поиску новых форм и способов выражения

показывают, что Мейерхольд действительно стал первым русским режиссёром в полном смысле этого слова.

Фигура режиссёра как субъекта театрального процесса поразительным образом обделена вниманием со стороны исследователей. Становится понятно, что режиссёр как творец спектакля, находится в особенной ситуации творчества, для которой характерна не борьба со смертью, а изначальное её принятие — в этом контексте можно понимать творческую фигуру режиссёра как жертвенную, поскольку он жертвует увековечением собственного имени в веках во имя настоящего, во имя мгновения. Режиссёр создаёт и организует определённый мир на сцене, который подвластен придуманным им законам, который конечен, при этом мир, сотворённый в спектакле, подобен хайдеггеровскому «образу мира» — такой мир (мир пьесы, мир постановки, мир как сущее вообще), каким видит его режиссёр, буквально предстаёт перед зрителем в качестве визуального образа. Таким образом, мы можем понимать режиссёра как творца в хайдеггеровском смысле слова, как «человека представляющего и составляющего», как жертвующего собой ради истины, сотворчества с миром и возможности присутствия для других.

Исследования субъектов театрального творчества неизбежно приводят к анализу постдраматического театра, характерной особенностью которого является непосредственное обращение к культуре присутствия. Постдраматический спектакль всегда становится катализатором «момента интенсивности», порождающего чувство присутствия и может быть понят только через обращение к нему. Создаётся особая антропологическая ситуация, совершенно новая во всей истории театра, когда переосмысливаются роли всех субъектов театра как субъектов творчества: актёра, режиссёра и зрителя. Теперь все участники театрального процесса активны и взаимодействуют друг с другом в процессе сотворчества. Так, актёр перестаёт быть только исполнителем, теперь актёр — со-творец спектакля, становится важна его личность, его самовыражение в процессе творчества. Режиссёр теряет свою монополию на единоличное авторство спектакля, но это

только открывает новые возможности к взаимодействию с миром и со зрителем. Зритель же перестаёт быть пассивным реципиентом, происходит его актуализация, когда он трансформируется из объекта воздействия в статус субъекта, который непосредственно принимает участие в театральном представлении, и является со-творцом. Одним из способов активизации зрителя становится физическое соприсутствие зрителей и актёров. Именно создание спектаклей с определённой категорией телесности либо на уровне телесности даёт возможность специфически образом «включить» в само представление зрителя, дать ему возможность по-новому взаимодействовать со спектаклем. В самом театре зритель – это генератор смыслов и неотъемлемая часть процесса, который он пытается осмыслить.

Наши исследования приводят к выводу, что постдраматический театр создаёт такие антропологические условия, в которых от каждого со-творца спектакля требуется наибольшая самоотдача, максимальная внутренняя и интеллектуальная работа, в которых наиболее полно раскрывается творческая природа человека, развивается его личность. Поэтому, на наш взгляд, современный театр является вершиной театральной эволюции: постдраматический театр — это ода человеку-творцу, который включён, вписан в мир, в бытие и активно с ними взаимодействует. Ода человеку, который отказывается от пассивного отношения к жизни и миру, и открыт к диалогу с ними.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алперс Б. В.* Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки. В 2-х т. — М: Искусство, 1977. Т. 1, 132с.
2. *Аронин С. В.* Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант XX—XXI веков: Автореф. дис. канд. Культурологии. — М, 2001
3. *Арто А.* Театр и его двойник. / Пер. с фр. С. А. Исаевой. — М: Симпозиум, 2000, 440с.
4. *Асеева Г. Б.* Кин // Сценическое искусство // <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000022>. Дата обращения: 12.01.2018
5. *Барба Э.* Бумажное каноэ. Трактат о Театральной Антропологии / Пер. с итал. М. Александровой. —СПб: Академия театрального искусства, 2008, 304с.
6. *Барба Э., Саварезе Н.* Словарь театральной антропологии: Тайное искусство исполнителя // Пер. с фр. И. Н. Васюченко и др. — М: Артист. Режиссёр. Театр, 2010, 320с.
7. *Барбой Ю. М.* Театр и проблемы постдраматизма // Ярославский педагогический вестник. 2016. №5
8. *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983, 352с.
9. *Бергсон А.* Творческая эволюция / Пер. с фр. В. А. Флерова. — М: Академический Проект, 2015, 320с.
10. *Беспечанский Ю. В.* Влияние М. Хайдеггера на позднее философское творчество С. Л. Франка. Концепция Dasein М. Хайдеггера и её значение для современной философской мысли // Вестник ЮУрГУ. 2008. №21
11. *Богданова Л. А.* Школа актёрской индивидуальности Николая Васильевича Демидова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2014. №164
12. *Богомоллов К.* Я всегда был таким циничным и злым, как обо мне говорят» // <http://www.mn.ru/friday/20130203/336525875.html> (Дата обращения: 29.04.2016)
13. *Владимиров С. В.* Исторические предпосылки возникновения режиссуры. В 2-х т. — СПб: РИИИ, 2012, 307с.; У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века/ Под ред. С. В. Владимирова и др. —Л: Ленингр. гос. институт театра, музыки и кинематографии, 1976, 332с.
14. *Всё великое просто. С. М. Эйзенштейн о театре. 1919—1923 // Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4 / Ред.-сост. В. В. Иванов. — М.: Индрик, 2009, 800с.*
15. *Гамлет в эпоху режиссёрского театра: эволюция образа / Сост. Д. Д. Кумукова. — СПб: РИИИ, 2016, 310с.*
16. *Гликман И. Д.* Мейерхольд и музыкальный театр. —Л: Сов. композитор, 1989, 352с.
17. *Гротовский Е.* От бедного театра к театру-проводнику / Пер. с пол. Н. З. Башинджагян. —М: Артист. Режиссёр. Театр, 2003, 352с.

18. *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. И. Зенкина. — М.: Новое литературное обозрение, 2006, 184с.
19. Давайте пофилософствуем... (Беседа Марины Дмитриевской с Адольфом Шапиро) // Петербургский Театральный Журнал, 2008, № 1
20. *Делёз Ж.* Кино/ Пер. с фр. Б. М. Скуратова. — М: Ад Маргинем, 2016, 560с.
21. *Дидро Д.* Племянник Рамо. Парадокс об актёре /Пер.с фр. К. Н. Державина. — М: Азбука-классика, 2007, 224с.
22. *Дидро Д., д'Аламбер Ж. Л., Вольтер, Руссо Ж.- Ж.* Философия в "Энциклопедии" Дидро и Даламбера. Памятники философской мысли //Пер.с фр. В. И. Пикова и др. — М: Наука, 1994, 720с.
23. *Должанский Р.* Кирилл Серебренников: надо достать Доронину из колумбария // Коммерсант. 2002. 05 апреля.
24. *Елагин Ю. Б.* Всеволод Мейерхольд. Тёмный гений. — М: Вагриус, 1998, 368с.
25. *Женовач С.* Нельзя превращать театр только в место досуга // <http://www.teatral-online.ru/news/4552/> . Дата обращения: 4.02.2018)
26. *Злотникова Т. С.* Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век. — Ярославль: ЯГПУ, 2012, 303с.
27. *Зонтаг С.* Мысль как страсть. Избранные эссе 1960—70-х годов / Пер. с англ. В. П. Голышева и др.— М.: Русское феноменологическое общество, 1997, 206с.
28. *Исаева Н. В.* Теория постдраматического театра: пристрелка по движущейся мишени // *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр
29. *Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения / Пер. с фр. Н. М. Соколова. — М: Ленанд, 2017, 200с.
30. *Коптев Л. Н.* Станиславский о «Человеческом духе роли» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2013. №156
31. *Красовский Ю.М.* Некоторые проблемы театральной педагогики В.Э. Мейерхольда (1905-1907) — Л.: ЛГИТМиК, 1981, 48с.
32. *Кугель А. Р.* Заметки о Московском Художественном театре // *Ле Флемминг С.* Господа критики и господин Чехов / Пер. с англ. М. И. Дубинского. — М, СПб: Летний сад, 2006, 672с.
33. *Курдин А. Г.* Художественное произведение и эстетическое событие // Вестник Самарской гум. академии. 2008, №1
34. *Леман Х-Т.* Постдраматический театр / Пер. с нем. Н. В. Исаевой — М: ABCdesign, 2013, 312с.
35. *Лесакова Н. И.* Пограничность искусств в творчестве Вс. Мейерхольда // Ярославский педагогический вестник. 2016. №2
36. *Маринетти Ф.* Мьюзик-холл // Манифесты итальянского футуризма / Пер.с итал. В. Г. Шершневич. —М: Типография русского товарищества, 1914, 78с.

37. *Матисова А.* «Невозможен сегодня на сцене актер, играющий Отелло»: интервью с Дмитрием Волкостреловым и Ксенией Перетрухиной. // <http://os.colta.ru/theatre/events/details/32939>. Дата обращения: 19.04.2016
38. *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х т. — М: Искусство, 1994с.
39. *Мейлах М. Б.* Поэзия и миф. Избранные статьи. — М: ЯСК, 2018, 1056с.
40. *Могучий А.* Мантра любви и нежности. Большое интервью с режиссёром // <http://www.colta.ru/articles/theatre/7188> . Дата обращения: 20.12.2017
41. *Могучий А.* В искусстве допустимо любое проявление художественной воли и интуиции // <https://topspb.tv/news/news84216/> Дата обращения: 3.02.2018
42. *Мокульский С. С.* "Земля дыбом" // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 - 1938 / Сост. Т. В. Ланина. — М: Артист. Режиссёр. Театр, 2000, 665с.
43. *Неклюдова М.* Парадокс о зрителе: «Эмансипированный зритель» Жака Рансьера // theatrumundi.ru/material/emancipated-spectator/ (Дата обращения: 2.03.2018)
44. *Ольшанский Д.* Грамм духа. Впечатления о спектакле «Фунт мяса» в БДТ // Петербургский театральный журнал, № 1—2, 2017
45. *Ортега-и-Гассет Х.* Искусство в настоящем и прошлом // *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры / Пер. с исп. О. В. Журавлёвой. — М: Искусство, 1991, 592с.
46. От Гераклита до Дарвина. В 2-х т. /Сост. В. В. Лункевич. — М: ГУП изд. МинПросРСФСР, 1960. - Т. 2, 960с.
47. *Пави П.* Зритель // *Пави П.* Словарь театра / Пер.с фр. А. Л. Баженовой и др. — М: Прогресс,1991, 504с.
48. *Пажитнов Л.* О театральной этике Станиславского // Станиславский в меняющемся мире: Сб. материалов межд. симпоз., 27 февр. — 10 марта 1989 г. / Под ред. Д. Н. Абрамяна. М.: Благотвор. фонд Станиславского, 1994, 366с.
49. *Подорога В. А.* Словарь аналитической антропологии: Антропология тела, Мимесис, Другой, Событие, Тело без органов, Картография тела // Логос: филос. журн. — 1999, №2
50. *Руднев П.* Театр учит людей умнеть // <https://special.theoryandpractice.ru/rudnev> Дата обращения: 16.04.2018
51. Русское актёрское искусство XX века. Выпуск 1. / Под ред. С. К. Бушуевой. — М: РИИИ, 1992, 312с.
52. *Сартр Ж. П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр. В. И. Колядко. —М: Республика, 2000, 282с.
53. *Смирнова Л. Н., Гальперина Г. А., Дятлова Г. В.* Английский театр // Популярная история театра. — М: Вече, 2008, 750с.
54. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. — М: Азбука-классика, 2011, 576с.

55. *Станиславский К. С.* Работа актёра над собой. — М: Азбука, 2015, 764с.
56. Театральная вешалка // <https://vk.com/teatrpeteurburg> . Дата обращения: 30.04.2018
57. Театральные тетради С. М. Эйзенштейна («Заметки касательно театра» и другие записи) // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2 /Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: URSS, 2000, 496с.
58. *Тух Б.* «Зелёная столица». Юрий Бутусов и его мечта о театре-доме // <http://stolitsa.ee/82131> (Дата обращения: 29.04.2016)
59. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. В. Кандинской. — М.: Канон-плюс, 2015, 376с.
60. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. — М: Академический проект, 2015, 452с.
61. *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет / Пер. с нем. А. Б. Михайлова.—М: Гнозис, 1993, 464с.
62. Что такое система Станиславского? / Дискуссия, модератор М. Давыдова // Театр. — 2013, № 10.
63. *Шопенгауэр А.* О сущности музыки // *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений /Пер. с нем. Ю. И. Айхенвальда. — М: Престиж БУК, 2011, 1031с.
64. *Шпенглер О.* Закат Европы / Пер. с нем. К. А. Свасьяна. —М: Эксмо, 2006, 800с.
65. *Эйзенштейн С. М.* Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. За кадром. Ключевые работы по теории кино. —М: Гаудеамус, 2016, 728с.
66. *Эко У.* Роль читателя Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. — СПб: Symposium, 2007, 502с.
67. *Ярош К.* "Я не люблю театра..." Корней Чуковский о театре // Петербургский Театральный Журнал, 2015, № 3
68. *Jacques Rancière.* Le spectateur émancipé. Paris: La fabrique éditions, 2008