

Ю. М. Барбой

Театр и проблемы постдраматизма

В контексте истории научно-театроведческой теории театра и методологии театроведения XX в. в статье рассматриваются идеи, возникшие на протяжении двух последних десятилетий как попытки описать современное состояние театра, фактически интегрировав в его состав перформанс и иные паратеатральные явления, и в связи с этим по-новому представить природу и сущность театрального искусства. Анализируются опыты использования для характеристики театра таких понятий, как постмодернизм и особенно постдраматическое. В связи с этим критически подробное внимание уделено завоевавшей большой авторитет книге Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр»: одной из центральных тем статьи становится дискуссия с «постдраматической» концепцией действия в драме и на сцене, которая, по мнению автора статьи, произвольно редуцирует феномен драматического действия к одной лишь из его многообразных исторических моделей и, таким образом, не позволяет учитывать опыт, например, театра Древней Греции, Новой драмы рубежа XIX–XX вв. или театра модернизма, чьи традиции успешно востребованы сценой и в эпоху постдраматизма.

Ключевые слова: театр, драма, подражание, действие, спектакль, перформанс, постмодернизм, авангардизм, постдраматический, теория театра, методология.

Yu. M. Barboi

Theater and Post-Dramatic Nature Problems

In the context of history scientific and drama study theories of theater and methodology of the theater science in the XX century in the article the ideas are considered, which arose during two last decades as attempts to describe a current state of theater, having actually integrated a performance and other paratheatrical phenomena into its structure, and in this regard the nature and essence of theater was presented in a new way. Here are analyzed experiences to characterize the theater with the help of such concepts as postmodernism and especially post-drama. In this regard critically detailed attention is paid to Kh.-T Lehman's book "Post-drama theater" gained great authority: one of the central themes of the article is a discussion with the «post-drama» concept of action in drama and on the stage which, according to the author of the article, randomly reduces a phenomenon of drama action to only one of its diverse historical models and, thus, doesn't allow considering experience, for example, of theater in Ancient Greece, the New drama at the turn of the 19–20th centuries or theater of modernism, which traditions are successfully demanded by the stage in the post-dramatic nature era.

Keywords: theater, drama, imitation, action, show, performance, postmodernism, avant-gardism, post-drama, theory of theater, methodology.

Пути театральной теории с тех пор, как она начала становиться театроведческой, когда и объективно, и в собственном сознании стала отделяться сразу и от историко-театрального знания, и от критики, и от теории драмы, и, наконец, от теоретических построений великих театральных практиков (всем этим, разумеется, неустанно пытаясь), – пути эти у нас и Западной Европе пересекались нечасто.

Первые ее наброски в Германии 1910-х гг. были еще в значительной мере синкретичны: когда мидиевист, филолог по происхождению Макс Герман обозначил предмет театроведения, на специфику именно теоретического предмета, на возможности теории спектакля, он лишь намекнул. Сильный рывок, который совершили в 1920-е гг. в Москве П. А. Марков и его единомышленники и так называемая гвоздевская школа в Ленинграде, при всем своем революционном значении, и не обещал и не

дал «чистую теорию театра». Напротив, и теоретически насыщенная книжка Маркова «Новейшие театральные течения» (1924) и работа А. А. Гвоздева «О смене театральных систем» 1926 г. были одновременно и театроцентричны и историчны: и разговор о смене фаз русской режиссуры, по хронологии Маркова, 1898–1923 гг., и описание тяжбы между двумя типами европейского спектакля оказались первой классикой именно теоретико-исторической мысли. Театральная теория у нас дальше и развивалась либо под этим высоким знаком, либо под сенью теории драмы, в России традиционно сильной.

Следующий этап активного теоретизирования пришелся на середину XX в. Здесь, по общему мнению, впереди оказалась Западная Европа. Начали французы, затем к ним присоединились немцы, и очень скоро эта волна накрыла всех. Сегодня, однако, достаточно ясно, что тут была и

сохраняется известная аберрация. Поскольку речь о широком потоке семиотических исследований, о попытках использовать для анализа театра герменевтику, а чуть поздней структурализм, реальный интерес науки на деле был не теоретический, а методологический.

Нет спору, вещи эти глубоко связаны между собой: сколько-нибудь внятное семиотическое описание театра, например, имеет смысл, да и просто возможно лишь в том случае, когда спектакль видят как текст, то есть организованную совокупность знаков, а от всего остального (если даже наличие этого «остального» признается) абстрагируются. Иначе говоря, ответ на вопрос о том, как изучать театр, зависит от того, что понимается под театром. Остроумная формула из Ильфа и Петрова «Ели есть колени, на них кто-нибудь должен сидеть», прочитанная в обратном порядке, хранит в себе методологическое назидание: чтобы сидеть, нужны, как минимум, колени, и желательно те самые, на которые стоило бы сваливаться именно Остапу Бендеру. Иначе выходят и незабвенный вульгарный социологизм, и вульгарный формализм, и вульгарный потструктурализм тоже.

Теоретические нестыковки, которые породили методологические штудии, обнаружались довольно скоро: так, миролюбивое предложение Патриса Пависа¹ скрестить семиотику с герменевтикой, предварительно избавившись от их крайностей, на поверку выглядит едва ли не гротесковым: семиотика, в отличие от герменевтики, чтобы оставаться семиотикой, должна не просто заниматься знаками, а прямо исходить из того, что все происходящее в спектакле и есть комбинация демонстрируемых сценой знаков, значения которых зрителям надлежит считывать; герменевтика же занимается не знаками и не значениями, а смыслами, и смыслы, согласно такой философской и театрально-теоретической концепции, рождаются не на сцене, а решающим образом в зрительном зале. Два эти способа анализа, таким образом, невозможно синтезировать, каждый из них лишь часть, если воспользоваться словарем социологов, «батареи методов», причем совместимость результатов отнюдь не гарантирована, если не сказать проблематична.

Отношения между теорией и методологией – отдельный сюжет. Здесь важно отметить одно: надо осознать, что прорыв, случившийся в эпоху методологических открытий, теории театра дал плоды содержательно противоречивые. Теоретические проблемы, которые начали возникать в эпоху театроведческой революции 1920-х гг., как

выясняется, остались проблемами. Театроведение сильно продвинулось в осмыслении революции театральной, связанной с едва ли не вертикальным взлетом режиссуры, но коренной вопрос теории, вопрос о том, что такое театр, в те годы по существу не был актуальным. Да, верно, что театр резко обновился, но его, как выражаются американцы, «thea», что-то вроде теина театрального чая, оставалось тем же, чем было две с половиной тысячи лет назад: театр, как и прежде, рождался тогда, когда А начинал изображать В на глазах у С (Эрик Бентли²).

Между тем, по крайней мере, уже в 1920-е гг., новаторские искания в театре перестали выглядеть единым потоком, в частности – началось размежевание модернизма и авангардизма. Не по названиям, которые, кажется, и до сих пор не устоялись, а по сути: одно дело театр, не намеренный лишиться атрибутов искусства как «второй действительности», и совсем другое – «театр», готовый погибнуть ради того, чтобы охудожествить действительность первую, чтобы «землю попашет, попишет стихи» было, не как в стихах Маяковского, по очереди, а одно.

В XX в. и в начале XXI такого рода процессы неуклонно захватывали театр вместе с пестрым околотеатральным пространством, так что театрально-теоретическая сова Минервы была вынуждена снова встрепенуться. Не просто оттого, что накопилось достаточно материала, прежними моделями театра не освоенного, не осмысленного, но потому, что тут все императивней стали требовать ответа те самые, коренные для теории и теперь совсем не академические вопросы: что такое театр, чем он отличается от всего, что не театр, и есть ли он сейчас вообще.

Первые попытки нащупать границы новой парадигмы связаны были, по всей видимости, с поиском научно-теоретических эквивалентов постмодернизма. Многочисленные спектакли объявлялись постмодернистскими, причем нередко на основании малосодержательного оценочного критерия. Реже постмодернизм в театре отыскивался по аналогии с литературой. Критика указывала, например, на склонность автора спектакля к цитатности, в серьезных случаях – на уравнивание чужих текстов с жизнью, понятой как текст. Нельзя сказать, что такого рода анализ был заведомо бесплоден, но результаты его оказывались скромны: ни объем, ни смысл понятия о театральном постмодернизме, похоже, так и не были определены. Безнадёжно терялась особость театральных смыслов. Не исключено также, что одной из при-

чин, пусть не единственной, было нежелание отличить от постмодернизма то, что можно было бы в этом контексте назвать поставангардизмом – явления либо не конституированного в искусствоведении, либо давно и благополучно живущего, наряду с театральным постмодернизмом, под псевдонимом «театральный перформанс».

Быть может, критерий для различения обоих «пост» не так загадочен, как представляется, и будет найден на той историко-теоретической развилке, где авангардизм разошелся с модернизмом. Только для постмодернизма – конечно же, в отличие от исторического его предшественника – все, включая жизнь, стало текстом, а поставангард куда решительней, чем запрограммировано в «Творческом театре» П. М. Керженцева³ или в Театре жесткости Антонена Арто, ринулся от аристотелева подражания действию с помощью действия к ничему и никому не подражающему, «первичному» жизненному действию.

Впрочем, перформанс, вне этих его возможных связей, не вчера стал привлекать внимание не только специалистов по изобразительному искусству, но и театроведов. Здесь есть большая и содержательная литература. Представительны, например, работы американца Ричарда Шехнера или недавно переведенная у нас с немецкого книга Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности»⁴. Название этого труда симптоматично: если эстетика – читай: искусство. Но искусство прежде было подражанием «первой действительности», а перформанс сам стремится быть таковой. Значит, либо неправда Э. Фишер-Лихте, либо неверна теория мимезиса.

Театра эти идеи касаются непосредственно: они развертываются на собственно театральном или «паратеатральном» материале, так что вопрос о том, что есть театр – он, как сегодня выяснилось, разновидность перформанса или, как полагали недавно, смежная с ним культурная форма – нельзя обойти. Однако двигаясь к «месту встречи» лишь с одной стороны, от перформанса, на такие вопросы вряд ли можно получить не односторонний ответ; их, вероятно, нельзя даже корректно поставить. Требуется одновременное движение «от театра». Но это фактически означает, что в свете нового и новейшего материала следует перетряхнуть все театральное хозяйство, заново рассмотреть накопленные театром и его главным произведением, спектаклем, структуры, смыслы, формы и языки.

Несмотря на видимую неподъемной такой задачи, попытки снова собрать театр в последние

десятилетия предпринимаются, одной из российских, видимо, можно считать разделы вышедшей в Санкт-Петербурге книги «Введение в театроведение»⁵⁵ посвященные основным театральным понятиям. Но бесспорно наиболее известной из работ этого ряда стала книга немецкого теоретика Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр». Она популярна не только у театроведов, она задела и практиков театра. Совсем не случайно, что ее русское издание⁶ вышло под эгидой Анатолия Васильева.

Скажем сразу: Леман не ставит перед собой цель, переработав новый материал и присоединив его к истории, заново определить, что такое театр, и ответить на вопрос, не умер ли он. Для немецкого теоретика постдраматический театр – несомненно театр, а это уже немало.

При этом постдраматический театр понимается как явление становящееся, и еще неясно, система это или конгломерат. Предлагать здесь дефиниции было бы хлестаковщиной, поэтому Леман и корректен и прав, когда готов для начала не систематизировать, а хотя бы каталогизировать или просто собрать характерные черты своего предмета. На с. 139, например, это собрание выглядит так: паратаксис (то есть отсутствие иерархии), одновременность, игра с плотностью знаков, музыкализация, визуальная драматургия, физические элементы, подрыв реального, ситуация/событие. Атрибуты постдраматизма в книге разобраны и поврозь, хотя сам Леман читателя от такой операции предостерегает. Конечно, почти немедля возникает повод для дискуссии. Во-первых, неясно, все ли перечисленные признаки постдраматического являются его атрибутами, то есть обязательно ли присутствие всякого из них в каждом постдраматическом спектакле. Во-вторых, чем дальше движется мысль исследователя, тем ясней становится, что едва ли не любое такое свойство, точно так же, как весь набор свойств, без натяжки можно обнаружить в достаточно большом массиве спектаклей, скажем, первой половины XX в. С этой трудностью, впрочем, можно справиться, объявив такие спектакли предшественниками постдраматического. Гораздо более весомым оказывается вопрос иного рода. Если бы даже набор признаков постдраматического театра был идеально системным, ни он сам в целом, ни его части не соотносены с тем генеральным критерием, который сам Х.-Т. Леман и выдвигает. Именно с отличием драматического от недраматического. «Драматическое действие» – оно вообще из другого словаря.

Можно предположить, что здесь не самую добрую службу сослужил методологический плюрализм, вполне успешно работающий в других сюжетах книги. Но Леман такое «оправдание» не принимает. Ученый хорошей академической школы, он сознает, что не может строить теорию постдраматического, не растолковав свое понимание драматического. Так и поступает. В первом приближении опирается на самое расхожее толкование термина: драматический театр есть театр со словами, или, еще жестче, при словах. Слова, однако, – это слова пьесы, и значит, драматический театр можно определить как театр при пьесе, ибо все его смыслы так или иначе опираются на смыслы пьесы. Но и пьеса не последняя инстанция. Последняя – драматическое действие, форма всех театральных смыслов. Пожелай Х.-Т. Леман, он мог бы и заявить, что поскольку на действие так или иначе ориентированы и музыкальная драматургия оперы и хореография балета, драматическим до победы постдраматизма был всякий театр.

Остается определиться с действием. Естественно, Леман не обинуясь ссылается на первоисточник, то есть на Аристотеля. Но оказывается, что аристотелево понимание действия он по существу опускает. И, видимо, вполне осознанно и программно: представительной моделью действия теоретик безоговорочно считает другую – гегелевскую, содержанием которой стал конфликт между героями. Нельзя не заметить, что при таком понимании поле драматического театра (и, так сказать, драматической пьесы – по Леману, они в течение последних трех столетий были неразделимы) одним интеллектуальным рывком сужается: не только театр второй половины двадцатого и начала нынешнего столетия, но вся античность и приключившее к ней Средневековье из этого поля не обидно, но категорически вытаскиваются, и история театра получает такую конфигурацию: около двадцати веков до-драматического театра, три-четыре, примерно с Ренессанса до конца XIX в., драматического и несколько десятилетий постдраматического. Если к этому прибавить, что Леман (он тут, как известно, далеко не первый) считает театр старше пьесы, а границу между так называемыми дотеатральными действиями и театром, соответственно, склонен стирать, выходит, что драматическое действие природно только для пьесы, да и то лишь для такой, какой ее описывали Гегель с эпигонами, а сцена к этому механизму, скажем либерально, не приговорена.

Жест сильный; он стал бы еще и убедительным, если было бы доказано, что постдраматический театр расстался с прахом не шекспировского, а всякого драматического действия, в частности и того, на описание которого в IV в. до н. э. взял патент Аристотель. К пропущенному Леманом древнему действию надо возвращаться. Положим, в середине XX в. театр в самом деле окончательно простился с действием, реализующим конфликт между самосильными характерами и сводимым к цепи индивидуальных акций и реакций; но ведь не исключено же, что какое-то другое действие сцена и знала, и не потеряла, а, неровен час, даже и усовершенствовала.

В концепции постдраматического театра, как формирует ее Леман, достаточно заметны следы казавшего бы побежденным в театроведении литературоцентризма: театральное действие до постдраматического этапа его развития последовательно «выводится» из действия пьесы. Но как раз Аристотель такому пристрастию к пьесе не препятствует. Напротив, именно у него «театр» воистину при пьесе; впрочем, у него и герои при фавуле, нужны не для того, чтобы было кому вступать в конфликты, а чтоб судьбе было на ком продемонстрировать свое драматическое коварство. Там лакмусовой пробой на драматичность действия было событие перелома от счастья к несчастью или, в комедии, наоборот.

Счастье противоречит несчастью, они вещи несовместные, значит, кому-то из них предстоит занять чужое место. Таков закон драматического и только драматического мира, как открыли его древние греки. Всего другого может не быть; но не может быть и меньше этого. Модель Аристотеля оказывается поместительной. Похоже, он предложил не столько бедный минимум действия, сколько его невычленимое смысловое зерно. Ни Шекспир ни Расин, ни Шиллер ни Брехт с этим зерном не расставались. Что же касается Чехова или Бекета, порой возникает ощущение, что во время писания «Трех сестер» и «В ожидании Годо» трактат Аристотеля был для этих авторов настольным чтением. В самом же деле, сперва одни ожидают встречи с Москвой, другие приходят Годо, а после пожара и двойного явления Поццо и Лаки становится вдруг ясно, что Москвы не будет, а Годо не придет. Никогда.

Выходит, если театр и перестал зависеть от драматического действия пьесы, то всего лишь пьесы одного рода; ее драматическое действие – авторитетный, но не единственный вариант и уж тем более не универсальная форма. На универ-

сальность смеет претендовать только тот самый минимум: должна быть, выражаясь гегелевским языком, коллизия, то есть ситуация, чреватая противоречиями для всех, кто может в нее попасть, и эти попавшие в коллизию «все». А их состав все не сводим к совокупности действующих и деятельных лиц: когда в «Эдипе-царе» явился вестник из Коринфа, а в Эльсинор забрели актеры, ни одно, ни другое событие никак не вытекало из царских волеизъявлений – то судьба высунула из-за кулис голову и весело подмигнула. Очевидно, что драматическое действие пьесы прорастало в европейском искусстве не по «прямой» от Софокла до Ибсена, а куда более прихотливо, несхожими вариантами, существенные свойства которых порой неожиданно выплывали из исторического забвения (достаточно вспомнить много раз обсуждавшиеся рифмы между греческой античностью и Новой драмой конца XIX – начала XX в.), что драматическое действие самой пьесы вещь гораздо более гибкая, чем та его разновидность, от которой, по Леману, отталкивался постдраматический театр.

Такой логикой, видимо, не стоит пренебрегать. Постольку же, поскольку театр, согласно привычному определению, в том числе по определению Х.-Т. Лемана, до победы постдраматизма держался драматическим действием, почти напрашивается попытка и теоретическую историю спектакля оглядеть, пользуясь более лояльным, чем предложил Леман, представлением о драматическом действии. И об отношениях между действием пьесы и действием спектакля, столь значимых и определяющих судьбу театра в концепции Лемана.

Силы, попавшие в коллизию у древних греков, не однородны, но безусловно ограничены пьесой: театральные силы, в первую очередь актеры, обеспечивают не *что*, а *как* – они, по квалификации Аристотеля, «театральный способ» развертывания действия. С пьесой там просто некому разводиться. Но и осознавшему свою самостоятельность театру Шекспира или Кальдерона тоже ни к чему думать о разводе, поскольку там театр нахально влез в самое пьесу: все герои играют роли и в конфликт входят не античные характеры-маски, а люди, играющие роли и играющие ролями. Что же касается комедии дель арте, там единственная сила драматического действия, маска – вообще симбиоз персонажа с артистом. Это уже начало тех трех с небольшим театральные веков, которые можно признать драматическим театром в тесном лемановском смысле. И здесь впервые, но надолго среди действующих сил спектакля

начинают числиться и герои и актеры. Согласно Дидро, великая маленькая Клерон не Агриппина из трагедии Расина, а согласно Степуну, великая Комиссаржевская безнадежно испортила Ларису Огудалову Островского.

И все же не только в театре Драматурга, но и в театре Актера ток драматического действия спектакля обеспечивают если не исключительно, то решающим образом конфликтные отношения между персонажами пьесы, пусть и «промодулированными» творчеством и индивидуальностью актеров.

Дальше начинается то, ради чего и написана книга «Постдраматический театр». Леман вплотную приблизился к истокам поименованного им явления, когда указал на предтечу – как он выразился, исторический модернизм, на Мейерхольда. Скорее всего, он прав: именно там спектакль начал вырабатывать театральные смыслы независимо от смыслов пьесы (впрочем, по подсказке литературы, как считал Мейерхольд). Тем удивительней, что Леман не задал вопрос, кажется, прямо диктуемый его же логикой: точно ли открытое пред-постдраматическим театром было не драматическим действием? Какой природы были в «Великодушном рогоносце» отношения между актерами Мейерхольда, с одной стороны, и персонажами Кроммелинка, с другой? Х.-Т. Леман, как отмечают его биографы, много и плодотворно занимался Брехтом, так ему ли не знать, чем было в послевоенном, берлинском «Галилее» сопоставление Галилея, который отрекся, когда ему показали орудия пыток, с игравшим эту роль Эрнстом Бушем, который не отрекся, хотя реально прошел гестапо и концлагерь! И трудно ли всякому видевшему «Гамлета» на Таганке согласиться с процитированной А. Смелянским шуткой: в спектакле было три героя – Высоцкий, Гамлет и занавес Боровского.

Значит, предшественники и старшие современники постдраматического театра вели себя вопреки Леману. От диктата пьесы (если он и сохранялся, что вполне сомнительно) и впрямь готовы были отказаться, зато украденным у нее принципом драматического действия воспользовались осознанно и творчески свободно: именно этот механизм связал теперь собственные, вполне уже суверенные силы спектакля – актеров, роли, пространство сцены. Похоже, театр – теперь уже не при пьесе, а «как таковой» – неробко продолжал становиться драматическим.

Что стало, когда постдраматический театр уже возник? На с. 37 книги Х.-Т. Лемана сказано о

Канторе: «диалог между людьми и предметами», на с. 123 о Грюбере: «Интрига, история и драма тут едва различимы, вместо этого независимыми протагонистами становятся расстояние, пустота и промежуточное пространство». Там же, чуть выше: пространство может становиться «своего рода самостоятельным действующим лицом». С. 181, о театре Геббельса: «Он является постдраматическим не потому, что в нем отсутствует драма, но уже просто ввиду подчеркнутой автономии музыкальных, пространственных и игровых уровней творчества. На подмостках эти уровни вначале демонстрируют каждый свою самобытную ценность, и только потом уже – свои функции в сочетании с другими элементами». Прилежный читатель наверняка может продолжить список таких описаний и убедиться в том, что тут не театральные-критические красоты, а реальные действующие силы спектакля.

Это о составе участников. Но есть у Х.-Т. Лемана определенные соображения и о конструкциях. В собираемой им Панораме постдраматического театра одним из самых бесспорных его представителей является нам Марталер. А одним из самых весомых аргументов в пользу такой точки зрения, наряду с очевидно «не-пьесными» силами постановки, становится композиционная техника. «Вместо динамики последовательности и причинно-следственной связи, – пишет теоретик, – тут царит мозаичное, постоянно обновляемое кружение вокруг основной темы» (С. 215). Леман последователен: раз что содержание драматического действия хочется свести к конфликту, логично предпочитать и каузальный тип строения. Между тем «Король Лир» – самоочевидный монтаж двух смежных историй: Лира с дочерьми и Глостера с сыновьями; между тем в «Гамлете», как давно замечено, у всех молодых героев убиты отцы, но ведь ни одно убийство из другого и ни одна сыновья реакция на убийство из другой не вытекает. Да и вообще «кружение вокруг основной темы», тема с вариациями едва ли не древней причинно-следственных связей: в «Прометее Прикованном» в одной и той же коллизии, между законопослушанием и человеколюбием, все по очереди, но независимо от прежней ситуации, делают свой выбор. Это простейший перебор вариантов. Кружение вокруг основной темы, сопоставление разных сил вместо сшибки характеров – все это не просто в давней драматургической традиции – орудия силами сцены, театр задолго до постдраматизма знал и осознанно использовал

именно такого рода механизмы драматического действия.

Х.-Т. Леман как в воду глядел, когда предостерегал от искушения что-то выдернуть из нарисованной им картины. Но, оказывается, выдергивать ничего не надо. Скорее надо удивиться тому, что в тропическом переплетении хеленингов, перформансов и еще многого (чему в книге Лемана есть соответствующие, часто содержательные определения) по-прежнему произрастает и даже развивается драматический театр. И вслед предположить: а вдруг в постдраматическую эру, когда в ход пошли отнюдь не туманно предсказанные Крэгами и Мейерхольдами силы сцены и механизмы их сопряжения, одно лишь драматическое действие и продолжает делать театр театром и отличать его от не-театра?

Тут впору вернуться к началу книги «Постдраматический театр». Согласно формулировке Лемана, к осознанно теоретизируемым элементам «театра драмы» относятся «категории «подражания» и «действия», равно как и их автоматически принимаемая взаимозависимость» (с. 35). Словечко «автоматически», похоже, ставит «взаимозависимость» под сомнение. Если ставит, то зря. Как бы ни притворялось мертвым или мутировало драматическое действие, первый из критериев, позволяющих отличить его от всего другого, равно в театре и в драме – есть, и располагается этот критерий вне самого действия: признает ли оно себя подражанием действительности или само становится первой и единственной действительностью, то есть перестает быть драматическим действием. С этой точки зрения, различия между драматическим действием пьесы и драматическим действием спектакля «всего лишь» в том, какие силы его складывают, входят в драматические противоречия. Границы театра есть, только они, в театральном случае, проходят сейчас там же, где границы искусства.

Убийцы, спасители, полные тезки, смежники театра – их много в книге Лемана. Гораздо больше, чем знаем мы, но у нас «такое» тоже наличествует, и есть, значит, какой-никакой опыт размышлений о «постдраматическом театре». Не исключено при этом, однако, что растянувшееся у нас на четверть века перечитывание театральные идеи 1910–1920-х гг. не только и не просто отерло приход к нам постдраматизма, но позволяет поглядеть на него свежими консервативными очами. Этот «двойной» опыт косвенно подтверждает, что, раскладывая постдраматический пасьянс, Леман никак не желает отдаваться случайности и

тонуть в дурной бесконечности. Самоочевидна героическая попытка все систематизировать и назвать; в этом смысле показательно даже оглавление книги. В то же время Леман, по-видимому, исходит из оптимистической гипотезы: тут не случайный набор, тут тайное, но именно целое. Можно подумать, что постдраматический театр – просто все, что происходит сегодня на сцене и в сценической округе, и тут уместно вспомнить остро́ту Д. И. Золотницкого «опредеЛить – значит опредеЛить». Риск потерять границы и впрямь кажется Леману всего лишь Сциллой; Харибда – это упустить новое и живое. Но и при этом нельзя не видеть, что постдраматическому театру, несводимому ни к одной из его разновидностей, в конечном счете найдено место: он располагается «на границе между «театром» как таковым, перформансом, визуальными искусствами, танцем и музыкой» (С. 174).

И все-таки густота и пестрота определений смущает. Не сама по себе, а пестротой и все той же «несистемностью» критериев, на этот раз театральных. В отличие от пары «драматический – постдраматический», где в любом случае ясно, что Леман считает драматическим и зачем нынешний театр следует называть постдраматическим, театр в этой теории, как можно было надеяться, не снабжен своей посттеатральностью. Поэтому что по-прежнему не вполне ясно, что такое вообще театр.

Более или менее вероятно, что театр для Лемана явление очень широкое. По крайней мере, потребности хоть как-то отграничить театр доисторический от исторического, а исторический от нынешнего не ощущается. Можно сказать иначе: весь театр на деле отсчитывается от сегодняшнего дня. «Совершенно очевидно, – успокаивает театралов один из заключительных пассажей книги, – что упадок драматического начала никоим образом не означает упадка театральности. Напротив: театрализация пронизывает собою всю социальную жизнь». На следующей, 306-й странице сказано еще жестче: «Тотальность зрелища и составляет «театрализацию» всех областей социальной жизни». С этим грозным диагнозом немногие осмелятся спорить. Но совершенно очевидно и другое: немецкий теоретик решительно не склонен отделять театр ни от театральности, ни от театрализации. Зато две последних безапелляционно ориентированы не на создание и исполнение жизненных ролей (о которых здесь же говорится много, содержательно и темпераментно), а на зрелищность и зрелище.

Не предрассудок любимой мысли заставляет Лемана постоянно сравнивать театр в первую очередь с перформансом. Во-первых, это уже достаточно определившаяся практика. Во-вторых, это практика богатая и гибкая по средствам, так что в перформансе нетрудно узнать и многое из того, что прежде было театральной собственностью. Перформанс, таким образом, едва ли не идеальный представитель «посттеатра». Он и по происхождению и особенно в сегодняшних развернутых формах – зрелище. То есть действие, в котором актер, как точно сказано на с. 219, – «уже не актер роли, но «перформер», предлагающий свое присутствие на сцене акту созерцания».

Популярное определение «тело» эту особенность схватывает вполне удовлетворительно. Зрители видят не театральную игру, подражающую ролевым отношениям жизни, а натурального человека жизни; здесь цепь или пучок акций, которые для перформанса то же, что трюки для цирка; словом, здесь действие, а не театральное художественное изображение действия. Леман напрасно определением «художественные практики» соединяет театр с хэппенингом и перформансом: «смешанные» формы налицо, и никто не знает, возникнет или нет что-то третье, возможен ли вообще органический синтез коня и трепетной лани, но пока – чем перформеры последовательней, тем очевидней их создания выглядят как возвращение театра к одному из своих истоков, театрализованному зрелищу. Мимо другого театрального гена – игры.

Зато эта встреча не с игрой, а с натуральной акцией воздействует как никакой театр. С настоящей смертью гладиатора искусству тягаться бессмысленно, и старое театральное присловье правильно гласит: если по сцене проходит кошка, Сальвини может отдыхать.

Когда Гротовский боролся за Искренность в театре, он понял, что победить можно только одним способом: надо ликвидировать источник лжи – Роль. И тогда ты уйдешь вверх, к надтеатральным смыслам. Гротовский отдавал себе отчет в том, что такая редукция дает не сверхбедный театр, а не-театр. Это горько для театра, но это понятно. Понять можно и компромиссный казус Брука: он остался в театре, но авангардистские декламации Арто натолкнули его на тотальный театр, развязали руки, помогли преодолеть табу на использование натуральных, ниже эстетической ватерлинии, но зато воздействующих средств языка и формальных приемов. Перформинг начинался, не обремененный трагической альтернативой – продолжать

ли модернистские поиски в искусстве или слиться с жизнью. Но ведь и он, такой простодушный и вульгарный, тоже родился из авангардистского отчаяния: искусство, в том числе модернистское, не действует, оно перестало «пробивать»! А он пробивает, потому что не вторично, не квази-, а первично, натурально живой.

С термином, который ввел в обиход Леман, дело обстоит просто. Сам Леман резонно отсылает скептиков к ироническому Брехту: не хотите называть все это театром – говорите «таэтр». Так что термин, скорей всего, в театральном словаре закрепится. Но с сутью самого явления дело обстоит несколько сложнее. Постдраматический таэтр неоднороден: в нем сосуществуют театр, нетеатр и множество межеумочных форм. Он поток, хотя и не безбрежный. Один

берег, на котором вольготно располагается зрелищная культура, сегодня виден и с другого берега. Но этот другой тоже не затоплен. Там театральное искусство упрямо испытывает новые силы старого драматического действия.

¹ Павис П. Словарь театра. М., 2003.

² Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004, раздел «Театральное воплощение».

³ Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995.

⁴ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М., 2015

⁵ Введение в театроведение. СПб. 2011.

⁶ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013. Ссылки в статье на страницы этого издания.