

К. Н. Левшин

*Российский университет театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия*

АКТУАЛИЗАЦИЯ ШКОЛЫ В ЭСТЕТИКЕ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Аннотация:

В статье рассматриваются варианты создания новых инструментов режиссёрского разбора в свете теории, описанной Хансом-Тиссом Леманом в его книге «Постдраматический театр».

Ключевые слова: постдраматический театр, режиссёрский разбор, актуализация школы.

K. Levshin

*Russian University of Theatre Arts — GITIS,
Moscow, Russia*

ACTUALISATION OF BASIC TRAINING IN THE AESTHETICS OF POSTDRAMATIC THEATRE

Abstract:

The article explores new apparatus designed to provide for director's analysis in the light of the theory described by Hans — Thies Lehmann in his book «Postdramatic Theatre».

Key words: postdramatic theatre, new apparatus for director's analysis, actualization of basic training.

Театр как эстетическое поведение
немыслим без нарушения предписаний,
без трансгрессии, выхода за пределы.

Ханс-Тис Леман

В книге «Постдраматический театр», которая, по мнению многих авторитетных деятелей российского театра, требует самого пристального внимания и изучения, её автор Ханс-Тис Леман — германский театровед, критик — анализирует сложив-

шуюся в современном театре ситуацию и приходит к выводу, что эпоха драматического театра завершена. Так же как в своё время завершилась эпоха античного театра, драматический театр, являя ещё порой истинные образцы своего искусства, уступает место новым образцам «актуального искусства» от театра. Леман достаточно широко очертил пространство современной режиссуры и предположил обозначить такое пространство как «постдраматический театр», то есть тот, который следует после драматического. Леман основывает свои выводы на наблюдениях за работами европейских режиссёров (в том числе российских), а также некоторых художников и музыкантов. Книга вышла на немецком языке в 1999 году, затем была переведена на английский в 2006-м и по сей день крайне актуальна. На русском языке книга вышла в 2013 году в переводе Н. Исаевой.

Особый интерес вызывает положение автора, вслед за Франсуа Лиотаром, на которого он неоднократно ссылается в своей работе, предлагающее считать теорию о постдраматическом театре *состоянием* актуального искусства театра, подобно тому, как Лиотар в своей книге «Состояние постмодерна» предлагает считать постмодерн не эпохой, а *состоянием современной культуры*. Такое предложение, на взгляд диссертанта, позволяет отмечать тенденции актуального искусства в работах самых разных режиссёров и не отождествлять никого конкретно с термином «постдраматический».

Основные положения теории Ханса-Тиса Лемана звучат так:

— драматический текст не является более единственной возможной основой спектакля и главной его составляющей — текст спектакля понимается шире как «тотальный текст спектакля» и включает в себя музыку, пластику, видеопроекции и прочие средства выразительности современного театра наряду с актёрским существованием. Все эти средства выразительности находятся в «свободной композиции»;

— в отличие от драматического театра, главным признаком которого является создание актёром психологически достоверного образа роли и репрезентация опыта персонажа (здесь и сейчас переживание рассказанной в пьесе истории), в постдраматическом театре актёр представляет зрителю своё существование, называемое Леманом «перформативным», «мгно-

вением абсолютного присутствия» [2, с. 173]. Главной актёрской задачей называется *актуализация роли*;

— поскольку в постдраматическом театре часто не рассказывается конкретная история, а предлагается композиция, основанная на впечатлениях от выбранного материала, в постдраматическом спектакле отсутствует действие (в понимании психологического театра «сквозное действие спектакля»). Действие здесь понимается как протяжённость театрального представления от его начала к финалу, а основным средством соподчинения фрагментов композиции называется «сквозной монтаж». Смысл самого представления часто формируется непосредственно в зрительском сознании, поскольку художник (режиссёр, актёр, перформер) оставляет за собой право не предлагать готовых ответов на поставленные в спектакле вопросы.

Таким образом, постдраматический театр открывает некий новый способ зрительского участия в происходящем на сцене (если таковая присутствует или используется в спектакле).

Однако постдраматический театр в чистом виде, по словам искусствоведа и критика Владимира Фёдоровича Колязина, не существует: «Он естественно сращивается с той национальной театральной почвой, на которой вырос» [3, с. 94], и находится в постоянном диалоге с традиционной школой; следовательно, наряду с новыми понятиями и терминами, которые приносит с собой время, работают и не перестают быть актуальными понятия традиционной театральной школы.

Действительно, невозможно представить себе завершение эпохи драматического театра одномоментно. Попробуем проследить признаки постдраматического театра в России, а также наметить перспективные пути развития театральной школы и предложить некие инструменты практической работы в пространстве, названном Хансом-Тисом Леманом — «постдраматический театр».

Прежде чем говорить о современном театре, необходимо несколько слов (если это возможно в нескольких словах) сказать о современном искусстве.

В лекции «Что такое современное искусство? Приглашение к разговору» [5], искусствовед Алла Вайсбанд говорит о том, что двадцатый век отмечен стремлением искусства разрушить клас-

сические идеалы прекрасного, освободиться от любых канонов и что многие не только зрители, но и художники «тоскуют» по этим канонам прекрасного. Другими словами, современное искусство часто не получает признания у большинства именно в силу своего радикального отрицания определённых культурных традиций. Этот эффект неприятия большинством зрительской аудитории современного искусства определён и описан в «Дегуманизации искусства» Ортегой-и-Гассетом в начале двадцатого века как расслоение искусства на массовое и «искусство для избранных». По мнению Ортега-и-Гассета, искусству, которое априори развивается и постоянно обновляется, невозможно быть направленным одновременно и на красоту художественных форм (именно художественных, а не реалистически достоверных), и на «человечность» восприятия: реализм и истинная художественность — вещи не совместимые. Другими словами можно сказать, что «успех» восприятия произведения искусства большинством зрительской аудитории во многом обусловлен эмоциональным подключением через соотнесения себя, своего жизненного опыта с объектом, представленным художником для обозрения, и часто лишь немногие могут оценить технику или непосредственно способ воплощения — форму, которая в искусстве и есть содержание.

Во второй половине двадцатого века многие художники стали искать способы уйти от воплощения замысла в конкретном объекте — произведении искусства, утверждая мысль, что сам художник есть главный объект искусства. Крах станковой живописи во многом свидетельствует о том, что современный художник вынужден противостоять массовой культуре, которая, тиражируя оригинал множеством копий, увеличивает стоимость оригинала. Художник во второй половине двадцатого века, открыв такую форму выражения, донесения смысла, как перформанс, создал по сути то, что невозможно продать. Художественная акция, которая сродни театральному представлению, предлагает его (художника) самого существование как объект искусства. В отвержении своей личной принадлежности к массовому тиражированию своих работ как законченных произведений современный художник пришёл к такой форме искусства, которая отводит зрителю роль непосредственного участника происходя-

щего: истинный смысл акции, картины или спектакля складывается, завершается в сознании зрителя, поскольку современный художник часто предлагает лишь фрагменты, не связанные единым сюжетом. Предлагая зрителю завершить работу в своём сознании, художник как бы перекладывает часть ответственности на зрителя, придавая ему (зрителю) особый статус и сообщая: *только личность сегодня имеет истинное значение.*

Отчасти такая тенденция сформирована недоверием государству, рекламе, церкви. Массовая культура, повсеместно вторгаясь в нашу жизнь, создаёт виртуальное пространство и обеспечивает каждого гаджетом для персонального пользования — каждый желающий может снять ролик мобильным телефоном и выложить его в общем доступе на одном из популярных интернет-ресурсов, тем самым профанируется идея профессионализма: массовой культурой как бы заявляется, что художником может стать любой желающий, например, каждый пользователь Интернета. Подлинный же художник вынужден постоянно освобождаться из-под навязываемых ему форм и способов коллективного существования. Гений призван создавать то, чего до него ранее никогда не существовало. Освобождаясь — создавая новую форму, он производит жест отрицания, своего рода шок для культуры масс.

Важно сказать о том, что *жест отрицания* канонов связан с такой позицией, при которой художник не считает себя вправе, а также обязанным диктовать зрителю точку зрения, договаривать, объяснять и предлагать выход. Произведение искусства становится шоком, жестом, акцией, вынуждающей зрителя задуматься о собственном месте в матрице, о роли благосостояния и духовной составляющей в его собственной судьбе.

Подобные тенденции «освобождения от канонов» можно наблюдать и в работах студентов в мастерской профессора О. Л. Кудряшова, например, вызвавшая живой интерес у членов кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства — ГИТИС работа «Ромео и Джульетта» (весна 2012 года), где и Ромео, и Джульетта представлены в абсолютно новых, «антиромантических» образах. С них не просто снят налёт традиции, этаких влюблённых и «дышащих жизнью» прекрасных молодых людей, но придумана абсолютно новая пластика, сцена на балу решена совершенно неожиданным образом: режиссёром работы

предложено совершенно новое, качественно иное *актёрское содержание*. Можно сказать, что подобные работы открывают и новый тип героя: этих молодых людей мы видим на улице, но проникнуть в их жизнь нет возможности, студенческие же работы дают такую возможность — они приоткрывают тайну внутренней характерности современных молодых людей, их способа мыслить, чувствовать и реагировать. В этой работе, как и во многих других студенческих работах, явственно ощутимо стремление преодоления традиций: любыми способами создать оригинальное, в понимании собственное, произведение. И материалом для такой работы студентов является не современная, а именно классическая драматургия. Здесь, в таком способе организации процесса обучения режиссёров и актёров, реализуется известная мысль: «Сказать своё словами автора». Иначе говоря, материалом для перевоплощения и личного высказывания (что крайне важно особенно в период обучения студентов) является текст пьесы. Актёр создаёт образ, так или иначе описанный автором. В спектаклях, описываемых Леманом, часто образ создаётся на основе чистой фантазии вне заданных заранее речевых и других психологических характеристик. Традиционная школа учит присваивать авторский текст: говорить предложенные автором слова и проживать — воплощать чужую жизнь, при этом повествуя определённую историю жизни. Постдраматический же театр радикально пересматривает театральные знаки: диалог (нарратив), наличие в спектакле конкретной истории (мимесис), репрезентацию опыта персонажа — проживание у нас на глазах «человеческой судьбы», наличие места и времени действия и т.д. Современный театр часто разрабатывает именно новые отношения этих знаков: диалог изображается, но не движет драматического действия — текст в спектакле присутствует, но лишь как знак текста, как театральная традиция, с которой играет сегодня создатель спектакля, электронный образ становится самым настоящим, зримым воплощением человеческой судьбы, и актёр с ним по-настоящему взаимодействует. Эти новые тенденции в театре легко подхватываются студентами, воспринимающими часто игру с театральными знаками как нечто абсолютно новое в искусстве и к традиционной школе не имеющее отношения. Однако игра со смыслом всегда требует косвенного воплощения самого

смысла — первоисточника, его упоминания, цитирования, изображения. Важно понимать, что авангард и традиция находятся не только в постоянном конфликте, но, что наиболее важно и продуктивно, в перманентном диалоге.

По сути, диалог, которого ждут преподаватели театральных институтов от студентов, вполне можно представить как диалог традиционной школы и тенденций современного искусства, адептами которого часто считают себя будущие профессионалы.

Пересмотр традиционных методов обучения, безусловно, необходим. Однако трезвый и методически грамотный. Необходим некий новый инструмент для анализа современного спектакля, необходимо наметить новые способы разговора о таком театре, который часто называется «авторским» — создающим свой спектакль по собственным, изобретённым законам с целью художественного противостояния традиции, массовости с её неотъемлемой коммерциализацией.

Возможно, главным вектором постдраматического театра является прорыв к абсолютному смыслу, возведение вертикали, минуя необходимость рассказывать в спектакле определённую историю. Если бы возможно было представить себе идеальный постдраматический спектакль, то он скорее всего походил бы на коллаж. Драматический же театр силён именно умением создавать предельно реалистическую ситуацию, которая в своей определённости и конкретике размыкает смыслы до общепhilosophических категорий.

Таким образом, необходимостью сегодня становится организация существования человека на сцене, который владел бы навыком перевоплощения, а также умел бы организовать предельно реалистическое своё существование вне конкретной драматической истории.

Театр немыслим без зрительского соучастия, без подлинного эмоционального подключения. В драматическом театре условием такого подключения является достоверно организованная — сыгранная ситуация: взаимодействие персонажей. В постдраматическом скорее сама ситуация театра, сами условия существования одного человека перед другим: ведь часто конкретной истории в таком спектакле нет, зрителю предлагается композиция, составленная из различных выразительных

средств, цитат современного культурного пространства, политических тем, художественных и исторических образов и т.д. При этом артист волен перевоплощаться, создавать образ, а волен и оставаться собой, поскольку спектакль, например, театрального художника, драматурга или критика часто вызывает не меньший зрительский интерес.

Такое положение в российском театре, а следовательно, и театральной педагогике требует отвечать себе и студентам на крайне важные и интересные вопросы. Например, каким образом или по какому принципу организовано действие в спектаклях Дмитрия Крымова «Демон. Вид сверху», «Горки-10», «Как вам это понравится»? Является ли событием (в новом значении этого термина) выход на сцену режиссёра Юрия Бутусова в его спектакле «Чайка» в театре «Сатирикон»? Какие перспективы для молодой режиссуры открывает монтажность эпох и актуализация материала в спектакле Константина Богомолова «Лир. Комедия»? Какова предельная степень такой «деформации» пьесы автора? Каким образом достигается концентрация смыслов при отказе от линейности времени в спектакле Сергея Женовача «Москва — Петушки»?

С новой силой сегодня разгораются споры о том, чему и как нужно учить в театральном институте. В пример приводятся такие режиссёры, как Питер Брук, Ромео Кателлуччи, которые не имеют специального режиссёрского образования. Традиционную школу упрекают в том, что она перестала заниматься личностью студента, оснащая лишь сомнительным сегодня ремеслом. Полемика неустанно возвращается к известному тезису:

«Мы не должны учить студентов театру, которого уже нет!»

Проблема, по мнению диссертанта, заключается в том, что традиционная *школа* как раз призвана учить в первую очередь *ремеслу*: действенному анализу, режиссёрскому разбору, этюдному методу, основам композиции и т.д. — всему тому, что студенты часто желают преодолевать, не осознавая, что любое отрицание всегда требует практического знания предмета и часто косвенного воплощения. Школа справедливо традиционна в своих способах решения классической драматургии путём воплощения *конфликта и действия*.

В свою очередь конфликт и действие есть понятия и инструменты психологического театра, театра, возникшего на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков. Важнейшим достижением психологического театра диссертант считает достоверность существования персонажа. Психологический театр в двадцатом веке научил актёра создавать *образ, артисто-роль*, в терминологии Станиславского. Играя роль и одновременно оставаясь собою, актёр действовал, представляя-репрезентуя чужую жизнь персонажа как свою собственную. Таким образом, режиссёрскими инструментами были и остаются по сей день такие понятия, как *место действия, конфликт, действие и сквозное действие, задача, событие и др.* Режиссёр использовал (и по сей день использует) такие приёмы школы для того, чтобы организовать действие в достижение сверхзадачи, поскольку рассказываемая в спектакле история воспринимается и сопереживается зрителем лишь при условии достоверности воплощения актёром человеческих переживаний персонажа. Словом, актёрская психотехника научилась со стопроцентной точностью создавать в условных обстоятельствах сцены «жизнь человеческого духа». На основе и одновременно являясь следствием развития и совершенствования техники психологического театра, возникали такие направления, как игровой театр, бедный, эпический, тотальный, документальный и другие. При безусловно разных эстетиках, перечисленные театральные направления основывают свои спектакли на литературных или других историях, и основным средством выражения имеют драматическое действие и актёрскую речь, выраженную в форме диалога (в отличие от оперы и балета, с их музыкально-драматической основой и, соответственно, вокалом, музыкой и танцем).

Нет сомнений, что российская театральная школа с её разработанной методикой этюда, способа перевоплощения и режиссёрского разбора есть передовая школа, однако все вышеперечисленные достижения относятся всё же к психологическому театру. Безусловно и то, что в педагогических, а вслед за ними и в студенческих работах кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства — ГИТИС случаются театральные открытия, но определённой и разработанной (в той степени, в которой разработан режиссёрский разбор и освоен этюдный метод) методики воспитания режиссёров и актё-

ров в свете актуального искусства — нет. Это не значит, что из стен факультета не выходят молодые талантливые режиссёры и актёры. Здесь речь идёт лишь о разработанной методике в области актуального искусства, существование которой трудно себе представить, поскольку в создании принципиально нового произведения художник не пользуется методикой, а скорее следует собственному ощущению современности. В частности, мастерская профессора Кудряшова постоянно осуществляет педагогические экспериментальные работы по таким предметам, как актёрское мастерство, сценическая речь, танец. Безусловно, такие работы необходимы в высшей степени, однако главной задачей по-прежнему остаётся создание собственных режиссёрских работ на основе полученного в работе с педагогом опыта. И именно для того, чтобы студенты успешно синтезировали приобретаемый опыт в собственных работах и необходимо искать пути *актуализации* школы.

Часто признаками постдраматического театра называется разрежённость действия, его замедление, бессобытийность. Павел Руднев — театральный критик и менеджер в лекции «Темы современной пьесы: Европа и Россия — точки пересечения» [6] рассказывает об опыте режиссёра и драматурга Михаила Угарова, который в одной из многочисленных лабораторий в Центре драматургии и режиссуры им. А. Казанцева и М. Рошина проводил такой эксперимент: актёрам предлагалось сыграть этюд продолжительностью около 20 минут на тему «В метро». Подавляющее большинство предложений было основано на событии внутри этюда, например, входил пьяный человек и начал приставать к пассажирам или кто-то, рассматривая «Схему метрополитена», обращался к остальным за справкой и т.д. По мнению организаторов лаборатории, такой результат обусловлен традиционной школой воспитания артиста — артист ищет событие, чтобы его пережить, другими словами, ответить на вопрос: «Что случилось?» В действительности (здесь — реальной жизни), и в этом убеждён М. Ю. Угаров, мы не хотим, чтобы с нами происходило что-либо ни в общественном транспорте, ни где бы то ни было ещё. Мы «избегаем событий», мы напуганы мошенниками и террористами — мы спешим добраться домой и остаться в покое. Однако действительность и искусство всегда были разными реалиями: искусство предполагает художествен-

ный отбор, в отличие от реальной жизни. Именно художественный отбор позволяет в четыре часа рассказать историю, например, Гамлета или Ромео и Джульетты. Более того, нет смысла обвинять актёра, воспитанного в эстетике психологического театра, где не предполагается существования вне определённого действия внутри конфликта. Документальный театр в своём *гиперреализме* находит свою, оригинальную *форму течения времени* в спектакле, и если она не предполагает *действия и события* в понимании психологического театра, то здесь нет ничего сверхъестественного. По-прежнему актуальна мысль о том, что в искусстве форма определяется содержанием. Идея произведения искусства обуславливает и форму существования в ней артиста, и если, например, техника «Вербатим» предполагает хотя бы минимальный отбор текста первоисточника или любую его коррекцию, то документальный театр автоматически попадает в область игры. Игры с реальностью, с её преломлением и деформацией. Сам лозунг — манифест, определяющий эстетику Театра. DOC: «Театр в котором не играют», — становится игрой с сознанием зрителя.

Безусловно, театр, основывающий спектакль на документе, есть интереснейшая область исследования способов актёрского существования. И здесь кроется интереснейшая возможность личностного высказывания для артиста и для создателей спектакля.

Думаю, неправильно было бы приписывать постдраматическому театру абсолютный отказ от текста, а вслед за этим и отказ от рассказываемой в таком спектакле истории. История неминуемо складывается в так называемый «постановочный сюжет»: части, составляющие композицию постдраматического спектакля (в его условно возможном идеальном воплощении) организуются режиссёром темпо-ритмически различно, в строго определённом порядке, они соподчинены, и этот факт позволяет говорить об определённом принципе такой организации, о своего рода цементе, скрепляющем сценическое действие, представление, перформанс. Мысль, организующая спектакль, тема, ощущение целого, композиционное мышление, темп и ритм дают повод представить себе и разработать некий новый инструмент анализа материала, пусть недраматического, а некоего

исходного, того, который мог бы быть использован в работе над спектаклем. Ощущение целого, оптический центр, монтажность кусков композиции — все эти понятия вполне могли бы быть использованы в новом «композиционном разборе». Возможно, событием (неким обновлённым синонимом термина «драматическое событие»,двигающее сюжет пьесы) в таком спектакле станет именно личное высказывание артиста, его неприкрытое — перформативное, абсолютное присутствие, существование, при котором зритель отчётливо понимает, что перед ним сейчас находится не только и не столько артист, но человек, испытывающий на глазах у всех что-то очень важное в своей жизни. Это высказывание инспирировано именно темой, материалом, ситуацией, организующей спектакль или представление. Оно (событие — высказывание) пережито в процессе работы и вновь переживается на глазах у зрителя, предельно концентрируя «качество момента» (цитата Питера Брука приведена из книги О. Л. Кудряшова [4, с. 149]).

Если быть откровенным, автору статьи трудно отделаться от мысли, что вся пьеса о Гамлете — принце Датском написана ради одного монолога «Быть или не быть». Этот монолог, его зона в спектакле для артиста есть событие, но не драматическое, а скорее такое, где нельзя сегодня оставаться лишь персонажем: всё человеческое содержание артиста, весь его культурный и социальный багаж обнажается в этой точке. Одного ремесла не достаточно, чтобы наполнить такое событие. Здесь театр останавливает время и становится самой сутью, смыслом жизни для артиста и выводит его из-под власти земного существования. Эта великая пьеса позволяет предположить, что такие признаки постдраматического театра, как «бессобытийность» и «субстанциональный конфликт» (который априори заключён внутри субъекта и не разрешим), так же находят своё воплощение здесь, в этом тексте: что бы ни происходило вокруг принца, какие бы изменения ни претерпевал сюжет, вопрос «Быть или не быть» и заложенный в нём конфликт останется главным для Гамлета, а следовательно, главным и требующим каждодневного, протяжённого, можно сказать, вечного решения и для нас. Постдраматический театр по-новому ставит вопрос о том, кто перед нами говорит, кто с нами говорит, кто спрашивает нас и себя: «Быть или не быть?»

«Иллюзорность» как природа театра, о которой пишет доктор искусствоведения Д. В. Трубочкин, постдраматическим театром не отменяется. Художественная реальность создаётся сегодня иными средствами, в том числе иным способом актёрского существования. Не стоит понимать актуализацию театра и школы примитивно, как «установку не играть людей прошлого» [8, с. 8].

В свою очередь режиссёр, воспитанный в школе психологического театра, способен организовать достоверность существования персонажа, а следовательно, сделать и следующий шаг — организовать зоны выхода из образа для личного высказывания артиста. Подготовить событие — организовать течение действия спектакля таким образом, чтобы увлечённый сюжетом зритель воспринял такое высказывание как действительную здесь необходимость. В данном случае личное высказывание нужно понимать как тот самый жест отрицания принадлежности индивидуальности художника к массовой культуре, здесь скорее провозглашается возможность преодолеть традиционную усталость и неверие в изменение мировой культурной и политической ситуации в целом.

Ток психологической идентичности переживаний актёра переживаниям персонажа в своей пиковой точке — «событии», «нулевой точке предстояния», в состоянии «я — есмь» не требует никаких объяснений — ни текста, ни музыки, ни видеопроекции. Скорее всего любое оформление живого человека здесь окажется лишним, специальным. Подобно легендарной паузе длиною в семь минут, описанной Станиславским в «Моей жизни в искусстве», подобно высказыванию Ростислава Плятта: «В театре самое дорогое — это когда одна тишина сменяется другой». У Лемана такое священное соединение актёра и зрительного зала так описано в переводе Натальи Исаевой в журнале «Театр»: «...в этой нулевой точке (внутри абсолютного наслаждения, в неподвижности, стазисе, в молчании взгляда) нечто только ещё может случиться: вот это неуловимое “сейчас”» [2, с. 173]. Анатолий Васильев предполагает развитие театра в сторону «атмосферного театра как более развитой формы психологического» [1, с. 58]. Однако такое открытое актёрское существование необходимо подготовить течением действия спектакля. Материал переживания артиста всегда останется человеческим, иначе в какой-либо другой форме он не

сможет быть воспринят. Меняется скорее способ переживания. Уровень разработанности психофизики современного актёра значительно выше: современные требования моментальной смены состояний, короткая психологическая инерция и полная личная включенность в процесс создания произведения — вот, пожалуй, основные требования к артисту сегодня. Таким образом, мы наглядно видим, что школа психологического театра есть основа любого театрального образовательного класса в России и отменять её было бы в высшей степени неосмотрительно.

Что же касается режиссёрского образования, то способность вызвать в актёре неподдельность переживания, подвести его к зоне личного высказывания и позволить убедительно осуществить такой акт в подавляющем большинстве есть также заслуга школы психологического театра. Однако форма организации существования артиста в современном спектакле, в котором личное высказывание — жест отрицания массовой культуры сопряжён с невозможностью давать однозначные ответы, стала гораздо более сложной. Это связано с тем, что режиссёр вынужден искать способ организовать подлинное существование путём создания сложносочинённой композиции, итоговый смысл которой складывается из множества компонентов — различных средств выражения. Такая композиция часто отводит психологически точному существованию артиста в образе лишь часть значения, наряду с другими составляющими спектакля, а также и другим способам существования самого артиста.

Возможно, перформативность актёрского существования, о которой пишет Леман, в российской традиции можно проследить следующим образом: по мнению Ивана Вырыпаева — актёра, режиссёра и драматурга, именно способ существования артиста на сцене определяет сегодня современность — актуальность спектакля. Вырыпаев назвал Евгения Гришковца первым человеком в России, изменившим коренным образом представление об артисте в новейшем времени. По его словам, Гришковец вышел на сцену и обратился к зрителю со словами: «Я — Женья Гришковец и я сейчас буду с вами говорить» [7]. По мнению Вырыпаева, этот жест разделил традиционное актёрское обращение к залу путём создания сценического образа и современное (актуальное) искусство в котором, подобно перформансу, в котором

художник всегда остаётся собой, артист — есть тот самый человек, который вошёл в пространство перед нами и обращается к нам.

Другими словами, Гришковец полностью исключил из спектакля основное выразительное средство психологического театра — создание образа персонажа.

Особый интерес и ценность подобного шага артиста — оставаться перед зрителем самим собой — заключается, по мнению, Вырыпаева в особой степени ответственности: человек должен знать предмет разговора не понаслышке, а самым достоверным образом — собственной жизнью. Такое представление сценического материала зрителю самым конкретным образом переводит театр в разряд актуального искусства: актёр на площадке говорит о сегодняшнем дне, о том, что сейчас происходит за окнами.

Если предположить, что одним из критериев современности произведения искусства является актуальность темы и способ существования артиста, можно использовать приведённый пример следующим образом: Евгений Гришковец — не актёр в понимании традиционной школы, но артист, поскольку выражает в сценической форме определённую идею посредством представления написанного ранее произведения. Для того, чтобы выразить идею, которую он ранее изложил в виде пьесы (или «текста для театра» — формулировка Клима), Гришковец не находит обязательным перевоплощаться в сценический персонаж, поскольку написанный им материал, по его мнению, сам определяет единственно возможную форму воплощения: человек, который написал текст, должен быть самим собой обращаясь к зрителю для наиболее полного воплощения самой идеи и произведения и самого жеста художника — обращения к миру в лице публики.

В результате работы над текстом (как, впрочем, и любым другим материалом, используемым для обращения к зрителю) рождается особая форма существования одного человека — артиста в нашем случае — перед другим — зрителем. С педагогической точки зрения перформанс во многом сродни этюду, он позволяет, оставаясь собой играть студентам (в том числе режиссёрам), на первых порах обучения не умеющим убедительно создавать образ. Этюд по традиции играется на основе драматургического материала, перформанс же позволяет играть вне определённой истории, но в контексте понятия или докумен-

тального факта. Конечно, разделение на этюд по драматургии и перформанс по документу — условно. В игре чудесным образом теоретические понятия перемешиваются. Основной педагогической задачей, сегодня как никогда, представляется вызвать у студентов-режиссёров живой и неподдельный интерес к человеческим проявлениям их однокурсников-актёров. К их зонам заразительности, к эмоциональной тратности, яркости существования, к совместному смелому сочинительству, к удивительным и непредсказуемым человеческим проявлениям во время игры. Драматическое действие давно понимается не как примитивное достижение цели, выполнение определённой задачи, а как «сложнейший психофизический акт, который исключает примитивную однозначность» [4, с. 119].

«Бытие на сцене» — термин, который использует Владимир Колязин в переводе отрывков из книги Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» (“liveness” — провокативное присутствие человека вместо воплощения образа» [3, с. 93]) — есть ничто иное как сложный психофизический акт или, другими словами, действие в обнаружении смысла происходящего перед зрителем. Сочинённое, возможно от имени артиста, а не персонажа, найденное в процессе работы, но действие.

Трудно переоценить возможности этюда в нахождении необходимого самочувствия, в определении достоверности происходящего. Главное условие этюда — оставаться собой, максимально использовать свой психофизический аппарат. Профессор Вениамин Михайлович Фильштинский осуществил идею «тотального этюда» Станиславского в Венгрии [10, с. 108]), когда режиссер готов репетировать с актёрами, даже не прочитав пьесу, а лишь рассказав им фабулу. Такой опыт открывает широкие возможности в том смысле, что пренебрежение вербальной составляющей текста, а вслед за этим и речевой характеристикой персонажа влечёт за собой «тотальную неизвестность» — сценическое авторство на основе авторского литературного или драматургического произведения.

Схожий принцип в работе над картинами Николая Любарова для спектакля «Деревня Перемилово» в мастерской профессора Кудряшова использовала преподаватель режиссуры и актёрского мастерства Екатерина Гранитова: не выяснять истории создания

картин, когда это возможно, тем самым оставляя гораздо больше пространства для студенческой фантазии, их личной, пусть не всегда глубокой и «начитанной». На данном этапе самостоятельность в придумывании предлагаемых обстоятельств, своего рода «мифа», «легенды» картины и ситуаций вокруг неё является главной, так как позволяет незаметно для самих студентов погрузить их не столько в авторский материал, сколько в этюдное репетирование, где идея проверяется собственным существованием. Существованием отнюдь не бытовым, предельно образным, оригинальным. Главным принципом такой работы я бы назвал «не авторские предлагаемые обстоятельства, а собственные, придуманные на основе авторского произведения». Такие обстоятельства будут личными, а следовательно, понятными.

Работа над картинами — это работа над недраматургическим материалом. Такая работа давно является одним из способов работы в пространстве, обозначенном Хансом-Тисом Леманом как «постдраматический театр». Такие спектакли и наводят мосты между традиционной школой и актуальным искусством. Известно, что многие режиссёры — представители этого «состояния современного театра» — пришли из изобразительного искусства.

Постепенное вовлечение в процесс совместного сочинительства, погружение в культурное пространство, развитие эстетического вкуса — это такие же необходимые профессиональные навыки и методы воспитания российской театральной школы. В театральном вузе давно учат не только ремеслу. Личность формируется из индивидуальности в процессе создания авторских работ студентами. Этот процесс постоянного обновления необходимо поддерживать и развивать. Возможно, вкладом в такой процесс станет «композиционный разбор» — ожидаемый результат диссертационного исследования автора статьи.

В заключение необходимо ещё раз обозначить точки соприкосновения традиционной школы и предполагаемого нового метода анализа «тотального текста» спектакля — всего того, что предлагается сегодня к зрительскому восприятию в состоянии театра «постдраматический».

Спектакль неминуемо движется во времени от своего начала к финалу. Следовательно, можно говорить о характере напряжения этого времени. Именно время, его напряжение в кадре является

основным инструментом режиссёра в понимании Андрея Тарковского (см. его «Лекции по режиссуре»). Поскольку части композиции, из которой состоит спектакль, не имеющих в основе текста или истории, находятся в определённой зависимости друг от друга, возможно говорить о теме сценического сочинения, о некоем диалоге выразительных средств. Части композиции такого произведения расположены в определённом порядке, следовательно, можно проследить их темпо-ритмическую организацию и принцип изменения напряжения времени в течение представления. Точки изменения напряжения времени, возможно, позволят говорить о некоем «событии» в новом значении этого термина. Особый интерес вызывает характер и способ существования артиста в такой зоне. Определение композиционного центра спектакля предположительно даст возможность говорить о принципах монтажности, способе соединения частей в единое целое. Монтаж как способ организации зрительского восприятия описан в книге Сергея Эйзенштейна «О монтаже» и обещает быть очень полезным материалом для выработки нового, принципиально нового инструмента анализа сценических произведений, поскольку не имеет смысла применять понятия школы в традиционном значении в разговоре о новом искусстве. Но на эти понятия опираться необходимо, поскольку, повторимся здесь, в чистом виде примеров постдраматического спектакля не существует, а есть лишь признаки такого театра, обнаруживающиеся в спектаклях различных режиссёров. Необходим новый угол зрения, новая «режиссёрская оптика», новые, заимствованные, в частности, у кино определения и термины. Школа, оставаясь собой, приобретает новый спектр, открывает новые перспективы. Задача школы двойственна: с одной стороны, необходим инструмент для систематизации опыта, для разговора и анализа спектаклей, основанных на ином, нежели драматургический материал, и часто не повествующих вовсе. С другой стороны, такой анализ всегда должен иметь способность быть гибким, применимым «частно» и иметь реальный выход в практическую работу, которая всегда приносит неожиданности, связанные, например, с актёрской пробой, с этюдным существованием, рождающим исключения из правил. Ведь именно исключения из правил, неожиданности привлекают нас более всего как в педагогике, так и в профессиональном театре.

Список литературы

1. *Богданова П. Б.* Логика перемен Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007.
2. *Исаева Н.* Театр // Театр и его сумерки: О книге Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр». М., 2013.
3. *Колязин В.* Вопросы театра // О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене. М., 2011. Вып. 1–2.
4. *Кудряшов О. Л.* Кое-что о живописи, театре и молодых людях, рассматривающих картинки и слушающих музыку. М., 2013.

Материалы из Интернета:

5. Лекция Аллы Вайсбанд «Что такое современное искусство? Приглашение к разговору», 3 апреля 2012 г. // Европейское кафе. Открытые лекции о современном искусстве.
http://n-europe.eu/eurocafe/lecture/2012/04/23/leksiya_ally_vaisband
6. Лекция Павла Руднева «Темы современной пьесы: Европа и Россия — точки пересечения», 4 июля 2012 г. // Европейское кафе. Открытые лекции о современном искусстве.
http://n-europe.eu/eurocafe/lecture/2012/08/20/leksiya_pavla_rudneva
7. «О современности», выступление Ивана Вырыпаева на Московской Интегральной Конференции, июнь 2011 г.
<http://www.youtube.com/watch?v=mLNW4Vv0ALg>
8. *Трубочкин Д. В.* Вопросы театра // Античность и «актуальность». М., 2011. Вып. 12.
9. *Хосе Ортега-и-Гассет.* Дегуманизация искусства. М., 1991.
10. *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика. СПб., 2006.

References

1. Bogdanova P. *Logika peremen. Anatolij Vasil'ev: mezhdru proshlym i budushhim* [The logic of changes. Anatoly Vasil'ev: between the past and the future]. M., 2007.
2. Isaeva N. *Teatr // Teatr i ego sumerki. O knige Hans-Tisa Lemana «Postdramaticheskij teatr»* [Theatre // The theatre and its twilight. About Hans-Thies Lehmann's book "Postdramatic theatre"], Moscow, 2013.
3. Koljazin V. *Voprosy teatra // O postdramaticheskom teatre i ego meste na sovremennoj evropejskoj scene* [Theatre issues // On postdramatic theatre and

its position on the theatrical agenda in contemporary Europe”]. M., 2011. Vols. 1–2.

4. Kudrjashov O. *Koe-chno o zhivopisi, teatre i molodyh ljudjah, rassmatri-vajushhih kartinki i slushajushhih muzyku* [A glimpse of art, theatre and young people contemplating the pictures and listening to the music], M., 2013.

Internet resources:

5. ”What is contemporary art? An invitation to discussion”, a lecture by Alla Vaisband, 3rd April, 2012. // The European Café. Open lectures on contemporary art.

http://n-europe.eu/eurocafe/lecture/2012/04/23/lektsiya_ally_vaisband

6. “The subject matter of a contemporary play: Europe and Russia — points of intersection, a lecture by Pavel Rudnev, 4th April, 2012. // The European Café. Open lectures on contemporary art.

http://n-europe.eu/eurocafe/lecture/2012/08/20/lektsiya_pavla_rudneva.

7. “On contemporaneity”, Ivan Vyrypaev’s appearance at Moscow Integral Conference, June 2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=mLNW4Vv0ALg>

8. Trubochkin D. *Voprosy teatra* // *Antichnost’ i «aktual’nost’*» [Theatre issues // Antiquity and “actuality”]. M., 2011. Vyp. 1 2.

9. José Ortega y Gasset. *The dehumanization of art*. Moscow, 1991*.

10. Fil’shtinskij V. M. *Otkrytaja pedagogika* [The open pedagogy], SPb., 2006.

Данные об авторе:

Кирилл Николаевич Левшин — режиссёр, аспирант кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: Inamura@mail.ru.

Data about the author:

Kirill Levshin — stage director, postgraduate student, Drama Theatre Directing Faculty, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: Inamura@mail.ru.