

Закалюжний Л.В.,

Житомирський державний університет імені Івана Франка

ОПОЗИЦІЯ “ДРАМА – ТЕАТР” У КОНЦЕПЦІЇ Г.-Т. ЛЕМАННА

Протягом тривалої історії розвитку драми й театру взаємини між драматичним текстом і його сценічною інтерпретацією склалися по-різному. Так, розглядаючи давньогрецьку трагедію серед інших видів мистецтва: епічної й дифірамбічної поезії, флейтової й кіфаристичної музики, Аристотель наполягав на тому, що літературна основа є тільки однією з її складових і аж ніяк не визначальною. Тексти античних трагедій і комедій, що збереглися до наших днів, дають лише приблизне уявлення про специфіку давньогрецької драматургії та майже нічого не повідомляють про її музичну, пластичну, візуальну складові, хоча, ймовірно, вербальна основа, все ж таки, відігравала в давньогрецькій драмі вагомую роль, про що можуть свідчити не лише “Перси” Есхіла, а й драматичні твори Софокла, Евріпіда й Арістофана. В подальшому драматургія еволюціонувала то у бік зміщення акценту з літературного на сценічне імпровізаційне начало (давньоримські міми, японський театр Кабукі, середньовічна європейська драма та ін.), то тяжіла до “текстоцентричності” (драма Нового часу), про що, скажімо, може свідчити знаменитий Пролог до шекспірівського “Генріха V”, який уповні відображає підкреслено умовну метадраматичну природу елізаветинського театру й роль уяви глядачів у процесі конструювання сценічного хронотопу.

Уже наприкінці XIX – на початку XX століть, коли, здавалося б, мав відбутися естетичний злам, пов'язаний насамперед із “ною драмою”, яка кардинально вплинула на реалізацію текстів на сцені (достатньо згадати хоча б настанови Г. Гауптмана, котрий уважав, що п'єса керує спектаклем, у якому актори виступають лише маріонетками), драматургія навпаки прагне подолати залежність сцени від тексту, а в загальному сенсі, на думку М. Липовецького та Б. Боймерс, – прямує від вербальності до перформативності. Поступово, протягом XX століття, драма й театр повернулися до своїх витоків, до ритуалу, жесту; постали перформанс, хеппенінг й інші нові видовищні театральні форми. Остаточне оновлення театральної парадигми відбулося у другій половині XX століття, на чому у своїй книзі “Постдраматичний театр” (“Postdramatisches Theater”, 1999 р.) саме наголошує Г.-Т. Леманн. Маючи на увазі відому працю канадського філософа М. Маклюєна “The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man” (1962 р.), німецький театрознавець зауважує, що із кінцем “Галактики Гутенберга” існування тексту та книги опинилося під питанням, а спосіб рецепції творів мистецтва кардинально змінився – на зміну лінійному й послідовному прийшло одночасне та поліперспективне сприйняття, внаслідок розширення влади та повсюдної присутності медійних засобів у повсякденному житті людей, починаючи з 70-х років XX століття, розбіжності між “текстом” і “театром” стали настільки значними, що постав новий театральний дискурс, театральний текст припинив бути драматичним, а сучасний постдраматичний театр перетворився на “місце зустрічі різних мистецтв” [2, с. 50].

Саме Г.-Т. Леманн у своїй доволі неоднозначно сприйнятій літературознавцями, але водночас найзначнішій, за словами іншого німецького ученого Б. Асмута, театрознавчій студії останніх десятиліть, на основі аналізу сценічної практики А. Васильєва, Р. Вілсона, Є. Гротовського, К.-М. Грюбера, Т. Кантора, Ф. Касторфа, Р. Лепаже, Е. Някрошюса, Ж. Фабра й інших відомих режисерів спробував зафіксувати й осмислити провідні художні тенденції сучасного театру, в першу чергу – “зміну, яка взаємно відчужує театр і драму так, що відстань між ними продовжує збільшуватися” [2, с. 49].

Прикметно, що незабаром після публікації оригінальної версії “Постдраматичного театру” з'явилися понад десять перекладів книги Г.-Т. Леманна, зокрема й англійською (2006 р.), польською (2009 р.) та російською мовами (2013 р.), а сама її назва, за словами Б. Асмута, набула статусу нової “парадигми”, яка склалася під безпосереднім впливом новітніх медійних засобів. Про інтерес до концепції постдраматичного театру на пострадянському просторі також свідчать як численні наукові розвідки літературознавчого й театрознавчого характеру, так і круглі столи та розлогі тематичні рубрики в журналах “Новое литературное обозрение” (2011 р.), “Вопросы театра” (2011 р.), “Театр” (2013 р.) та багатьох інших.

Слід зауважити, що, розглядаючи відмову сучасного театру від «текстоцентризму», Г.-Т. Леманн не тільки аналізує світовий режисерський досвід останніх десятиліть XX століття, а й спирається, водночас полемізуючи з ними, на концепції попередників: А. Арто, Б. Брехта, П. Сонді, Р. Шехнера, Г. Пошманна, Е. Фукс та ін. Зокрема, французький драматург і режисер А. Арто у

© Закалюжний Л.В., 2015 р.

першому маніфесті “Театру жорстокості” писав про те, що театр потребує фізичного вираження у просторі, а отже – повернення властивій йому мови, вважав за потрібне подолати підпорядкованість театру тексту, знайти особливу мову на півдорозі від жесту до думки, причому, на відміну від виразності діалогічного мовлення (“parole”) характерною рисою такої нової мови мала б стати здатність вираження в русі та просторі. На тісний зв’язок сценічного дійства з ритуалом вказував свого часу й польський режисер, автор концепції “Бідного театру” Єжи Гротовський, закликаючи ліквідувати бар’єр між сценою та глядацьким залом, відтворити “церемоніал” безпосередньої та живої спільної участі акторів (корифеїв) і глядачів. Своєю чергою, Г.-Т. Леманн розглядає театр як місце, де завдяки поведінці людей на сцені та в залі відбувається народження спільного тексту, навіть, якщо не йдеться про його вербалізацію [2, с. 29].

Водночас ще Б. Брехт, який наполягав на самостійному (феноменальному) характері всіх елементів спектаклю, різних виражальних форм у межах театральної вистави, пропонуючи вирішити одвічний спір про пріоритет між словом, музикою та дією шляхом їхнього радикального розподілу, у “«Малому органоні» для театру” зауважив: “Всі споріднені мистецтва запрошуються на допомогу акторському мистецтву не для того, щоб створити «синтетичний витвір мистецтва», в якому вони всі розчинилися б і не розгубились, а для того, щоб разом з мистецтвом актора вони вирішували спільне завдання, але різними засобами; а їхня взаємодія полягає в тому, щоб очужувати одне одного” [1, с. 122]. Утім, навіть творець “епічного театру”, незважаючи на полемічність власної концепції по відношенню до Аристотелевої “Поетики”, вважав літературний текст визначальним елементом вистави: “На *фабулу* припадає основне навантаження, вона – стрижень театральної вистави, оскільки із того, що відбувається між людьми, ми одержуємо все, про що можна дискутувати, що можна критикувати і змінювати [...] *Фабулу* тлумачить, висловлює і втілює весь театр: актори, постановники, гримери, костюмери, музиканти та хореографи. Всі вони об’єднують свої можливості в одній загальній справі, не гублячи при цьому своєї незалежності” [1, с. 116-120].

Полемізуючи з Б. Брехтом та П. Сонді, автором класичної “Теорії сучасної драми” (1956 р.), Г.-Т. Леманн звертається до праці американського театрознавця й режисера Р. Шехнера “Теорія перформансу” (1977 р.), у якій, щоправда, без будь-якого теоретичного обґрунтування вжито терміни “пост-драматичний театр хеппенінгів” (“the post-dramatic theater of happenings”) і “пост-драматична драма” (“post-dramatic drama”). Останнє поняття Р. Шехнер вживає в контексті театру С. Беккета, Ж. Жене й Е. Йонеско, динаміка якого, на протигагу традиційній драматургії, заснованій на *фабулі*, “вирослає з життєвих ритмів: прийому їжі, дихання, сну-неспокою, ночі-дня, пір року, фаз Місяця тощо. Ці ритми не мають початку, середини чи кінця з точки зору Аристотелевої теорії. Один ритмічний цикл завершується лише для того, щоб розпочатися знову: ніщо не вичерпується” [5, с. 21]. У таких драмах, а Р. Шехнер, зокрема, розглядає “Урок” і “Голомозу співачку” Е. Йонеско та “В очікування на Году” С. Беккета, “історія” (“story”) поступається грі (“game”) як генеративній матриці сценічної ситуації, що приводить відомого американського театрознавця й режисера до висновку про появу “відкритої” форми театру поряд із традиційною [5, с. 24-25]. Щоправда, нечіткість дефініцій, зокрема нерозрізнення понять “театр” і “драма”, які один із основоположників теорії перформансу здебільшого вживає як синонімічні, ставить дослідників перед складним завданням. Ще одним попередником Г.-Т. Леманна можна вважати американську вчену Е. Фукс, яка у монографії “Смерть персонажа” (1996 р.) розглядає схожі процеси, хоча переважно на матеріалі американського театру ХХ століття.

Таким чином, посилаючись на естетичну концепцію Б. Брехта, а також теоретичні праці інших сучасних театрознавців, Г.-Т. Леманн розглядає парадигму драматичного театру, яка сформувалася у Європі протягом століть на принципово відмінних від неєвропейських театральних традицій засадах, пов’язаних із реалізацією на сцені імітаційної (наслідувальної) драматичної гри. Такий театр апріорі мислиться як “театр драми”, до ключових теоретичних складових якого належать категорії “наслідування” й “дії”, так само, як і взаємозв’язок між ними, а текст (драматичний текст) є його визначальним елементом: “Драматичний театр підпорядкований домінуванню тексту. В театрі Нового часу вистави зазвичай були тільки декламацією й ілюстрацією написаної драми. Навіть коли сюди були додані (або починали домінувати) музика й танець, “текст” у розумінні певної легко усвідомлюваної наративної й мисленнєвої тотальності завжди залишався визначальним елементом [...] Хор, оповідач, інтермедія, театр у театрі, пролог й епілог, “апарт” і тисячі інших тонких відкриттів цього драматичного космосу, включно з брехтівським репертуаром епічної гри, цілком можуть бути додані та вписані сюди, абсолютно не руйнуючи специфічного переживання драматичного театру” [2, с. 36].

Водночас, аналізуючи досвід західного (європейського та північноамериканського) театру останніх десятиліть, Г.-Т. Леманн остаточно зміщує акценти з “драматичного тексту” на “сценічний текст”, наполягаючи на тому, що від першого театр може (і повинен) повністю відмовитися, повертаючись до ритуалу як перформативного дійства, адже “театр виник раніше (ніж драма – прим. авт.), він постає з ритуалу, запозичує міметичну форму в танцю та розвивається в розгорнуту практику й особливий спосіб поведінки задовго до появи писемності” [2, с. 75]. Таким чином, принципова відмінність постдраматичного театру від попередніх театральних форм, за Г.-Т. Леманном, полягає у відмові від “текстоцентричності”, тобто втраті власне текстом функції домінуючого елемента, що підпорядковує та структурує всі інші. Натомість у театрі, що передбачає активну взаємодію з пластичними мистецтвами й медіа, “текст, який ставиться на сцені (якщо він узагалі на ній ставиться), є лише рівноправним елементом жестуального, музичного, візуального тощо взаємопов’язаного цілого. Розрив між дискурсом тексту й дискурсом театру може відкривати собою шлях зовсім неприхованому розходженню та навіть повному припиненню відносин між ними [2, с. 75].

Принагідно варто зауважити, що свого часу в “Семіотиці сцени” Ю. Лотман, підкреслюючи діалогічну природу “сценічного тексту”, також розглядав його як інваріант “канонічного тексту”, реалізований у низці варіантів. Крім того, сценічне дійство мислилося ним як єдність акторів, що діють і реалізують вчинки, словесних текстів, які вони промовляють, декорацій і реквізиту, звукового і світлового оформлення, тобто – як єдиний текст значного рівня складності, що передбачає використання знаків різного типу та різного рівня умовності [3, с. 589].

Свою чергою, спираючись на тисячолітню театральну практику, український учений О. Чирков вважає, що форми інтерпретації на театрі художнього тексту можуть бути абсолютно різними: від простої інтерпретації мотиву п’єси, її пафосу або пафосу ролі без втручання в драматичний текст до складнішої інтерпретації, внаслідок якої постає абсолютно новий драматичний твір, але передусім – як твір літературної словесності (драматургія обробок). Найскладніша ж, на думку О. Чиркова, але водночас найбільш продуктивна й гранично особистісна форма осмислення-втілення драматургічного тексту припускає наявність у спектаклі паралельно словесному тексту, написаному драматургом, оригінального сценічного тексту, створеного режисером. Причому, обидва тексти в сценічному втіленні існують і співіснують, як правило, одночасно, хоча функції на них покладено протилежні: словесний (вербальний) текст сенс сказаного затуманює, сценічний (невербальний) текст – сенс зображуваного оголює [4, с. 162].

Таким чином, драматургія передбачає “переклад” літературного твору мовою іншого мистецтва – театру, адже “на сцені володарює режисер – не драматург. І в цьому є безумовний резон і сенс: режисер не може бути співтворцем. Він і виключно він повновладний і одноосібний *творець* її. Режисер – не драматург стає володарем сцени, бо мова театру – не мова літератури: вона значно багатша й виразніша, ніж слово написане, або мовлене” [4, с. 27]. “Справа в тому, що режисер і драматург сповідують культ різних муз, а тому й мова в них – різна, – наголошує О. С. Чирков. – І хоча згодом вони приходять до одного храму, щоб молитися одному богові – мистецтву сцени, кожен із них зберігає при цьому свою власну мову. Драматург – вербальну, режисер – невербальну” [4, с. 27].

Утім, виводячи власну концепцію, Г.-Т. Леманн заперечує можливість “широкого” визначення поняття “драма”, зокрема такого, що ототожнює її зі сценічною дією (фактично – театром), стверджуючи, що подібне ототожнення драми з різними рівнями театральності призводить до ігнорування великої кількості історичних і типологічних диференціацій, що стосуються способів, у які театр і драматична література роз’єднували й об’єднували за Нової доби, коли повсюдно панував текст як пропозиція смислу (*der Text als Sinnangebot*), а решта засобів була покликана слугувати саме йому [4, с. 76].

Зрештою, саме опозиція “драма (як вербальний текст) – театр (як те, що перебуває поза межами власне мови; невербальний текст)” стала центральною в концепції постдраматичного театру, який на межі століть прагне подолати свою залежність від літературної основи, розвиваючи та навіть вимагаючи новий потенціал сприйняття, що веде реципієнта якомога далі від драматичної парадигми, літературних, наративних театральних форм і навіть літератури в цілому. Водночас, з огляду на окреслену Г.-Т. Леманном проблему розходження “драматичного тексту” та “сценічного тексту”, тексту й театру, творчість драматургів кінця XX – початку XXI століть очікує на нові наукові розвідки, пов’язані з питаннями про вплив театральної практики на драматичні тексти, взаємодію різних видів мистецтва, родо-жанрові трансформації, «перекодування» мови живопису, музики, кіно чи сучасних медіа у драматичному тексті, зв’язок інтермедіальності та художньої комунікації тощо.

Література

1. Брехт Б. Про мистецтво театру : збірник / Бертольт Брехт ; [упоряд., вступ. ст., прим. і перекл. з нім. О. С. Чиркова]. — К. : Мистецтво, 1977. — 365 с. — (Серія "Пам'ятки естетичної думки").
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / [пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев]. — М. : ABCdesign, 2013. — 312 с.
3. Лотман Ю. Семиотика сцены / Юрий Лотман // Ю. Лотман. Об искусстве. — СПб. : "Искусство — СПб", 2005. — С. 583 — 603.
4. Чирков О. Метафоричний театр Петра Авраменка / Олександр Чирков. — Житомир : ФОП Євенок О. О. — 198 с.
5. Schechner R. Performance Theory : Revised and expanded edition / Richard Schechner. — New York and London : Routledge, 1988. — 302 p.

Васильев Е.М.,

Ровенский государственный гуманитарный университет

МЕТАПЕРСОНАЖ: ПОПЫТКА ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО
ОБОСНОВАНИЯ КАТЕГОРИИ

В современную драматургическую терминологию достаточно прочно вошли понятия «метатеатр», «метатеатральность», «метадрама», «метадраматичность», «метапьеса» и т.п. Все они восходят к работе американского драматурга и театроведа Лайонела Абеля «Метатеатр: новый взгляд на драматическую форму» [1]. Отталкиваясь от традиционного приема «театр в театре» и метафоры «жизнь театр», Л. Абель анализирует пьесы Софокла, Шекспира, Кальдерона, Расина, Пиранделло, Жене, Беккета, и указывает на следующие утверждения, обосновывающие феномен «театрализации жизни» (иллюзия как неотъемлемая часть жизни; реальность, доказательства существования мира, безоговорочные смыслы жизни отсутствуют; жизнь — это сон; мир — это сцена). Эти утверждения, по мысли Абеля, в различных своих трансформациях обусловили возникновение и развитие метапьесы: «Только определенные пьесы говорят нам как то, что события и характеры в них — продукт вымысла драматурга, так и то, что, поскольку они существуют, они имеют основой скорее соображение драматурга, чем его наблюдение мира. Пьесы, о которых я говорю, имеют в себе нечто общее: все они представляют жизнь, понятую в качестве уже театрализованной до этого. Я имею в виду, что герои появляются на сцене в этих пьесах не просто потому, что они были схвачены драматургом в неких драматических ситуациях, как застигнутые объективом фотоаппарата, а потому что они сами осознавали свою театральность до того, как их заметил драматург» [1, с. 78 — 79]. В дальнейшем концепция Л. Абеля не раз подвергалась критике за ее методологическую расплывчатость: ведь, несмотря на несомненные находки первооткрывателя, Абель занимался не разработкой теории метадрамы, а рассматривал эволюцию драматической формы; часто смешивает понятия метадрамы и метатеатра. Так, автор «Словаря театра» П. Пави полагает, что Л. Абель лишь фактически продолжил существующую теорию театра в театре.

В последующие годы весомый вклад в теорию и историю метадрамы внесли Дж. Калдервуд, Дж. Шлютер, П. Хорнби, С. Свионтек.

Дж. Калдервуд [2], обратившись к метатеатральности шекспировской драматургии, отметил, что «пьесы Шекспира касаются не только различных моральных, социальных, политических и других проблем, долго и справедливо привлекающих внимание критики, но и самих пьес Шекспира» и что «театральное искусство как таковое — его предмет, его язык, его формы и законы, его соотношение с правдой и социальной иерархией — доминирующая тема Шекспира, возможно, его наиболее постоянный сюжет».

Д. Шлютер в своей монографии «Метадраматические персонажи в современной пьесе» разграничивает такие понятия, как «саморефлексирующее искусство» (self-conscious art), «драматический персонаж» (the dramatic character), «метадраматический персонаж» (the metafictional character) [4]. Ученый структурирует метадраматические признаки не по принципам отдельных приемов, а по принципам взаимодействия между ролевыми моделями поведения, и шире — между персонажем и ролью (в театре — между актером и зрителем). Те метадраматические ходы, о которых писал Абель, по мнению Шлютера, являются лишь примерами самообнаружения театра. В то же время трансформация самосознания личности, дуализм истинного положения индивида и его

© Васильев Е.М., 2015 р.