

Жанровые эксперименты как предпочтение тезауруса современной театральной культуры

С. В. АРОНИН

(МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)

В статье рассматриваются новые жанровые направления современной театральной культуры, которые формируются под влиянием современных культурных доминант.

Ключевые слова: культурная доминанта, театральная культура, жанровая генерализация.

Критерий, принятый ЮНЕСКО еще в 1980 г., касающийся статуса художника (о том, чтобы считать художником «всякого, кто рассматривает свою художественную деятельность как основную часть своего существования и кто признан или претендует на то, чтобы быть признанным художником, независимо от каких-либо отношений занятости или профессиональных ассоциаций» (Heinich, 1996: 68), чрезвычайно похож на самоопределение сегодняшней театральной культуры. Ориентируясь на идеологию доминант современной культуры, театр, как ее часть, сам рождает в себе новые, в том числе и жанровые, доминирования.

Причины этому следующие. Во-первых, следуя за идеологией постмодернизма как одной из доминант современной культуры, театр вбирает в себя многие черты предыдущих течений. Общее умонастроение эпохи, а именно разочарование в прошлом, влечет ее к переосмыслению этого прошлого, причем к переосмыслению ироничному (Эко, 1989: 461). Вслед за постмодернизмом и театральная культура начинает играть со зрителем в интеллектуальные игры, используя для этого самые разные формы: от социальных и общественно-политических до сугубо творческих и лабораторных. По словам М. А. Захарова, «как бы мы ни гипнотизировали самих себя, следует помнить, что наш зритель уже давно выучил наизусть все «события» в классической драматургии вместе со всем набором актерских телодвижений и интонаций» (Захаров, 2007: 352–353).

Кроме того, «драматургическое» по всем канонам постановочного жанра стало входить в социальную жизнь. Обострение социального конфликта, психическое состояние публики,

катастрофическая (реже — комическая) развязка стали атрибутами новостного производства, политической режиссуры, шоу-бизнеса (Мальковская, 2007: 59). Общество перестает нуждаться в театре как в пространстве сюжетов и персонажей, получая их от телевидения, политических и социальных событий повседневности. В такой ситуации театр смещает акценты не только в своих формах, но и в своих методах, в целях собственного существования, словно повторяя за М. Хайдеггером, что «совершенное владение техникой или ремеслом есть лишь предпосылка художественного творчества» (Хайдеггер, 1993: 56).

Во-вторых, зритель, вбирая в себя идеологию массовой культуры, как следующей культурной доминанты современности, сам образует «общество спектакля», где мифологизированное мышление создает свой социальный театр, в котором посредством моды, имиджа создаются роли, а посредством дизайнера — декорации. «Массовая культура, распространяемая средствами массовой коммуникации, является сегодня универсальным каналом трансляции основных смыслов и культур, подчиняющим своему формату все, что попадает в сферу ее влияния» (Костина, 2006: 34). Массовая культура мифологизирует человеческое сознание и стимулирует его потребительское, и в то же время — пассивное, некритическое восприятие. А это выводит массовое общество на грань размывания ценностей. Театр же во многом идет навстречу этому человеку массы, полуобразованному, с «комплексом самодостаточности» и завышенными амбициями (Ортега-и-Гассет, 2005: 47). Так театральное искусство как компонент культуры на глазах заметно преобразуется, встав на путь слияния театра и бизнеса, театра

и клубной культуры, превращая театр в «рынок культурных услуг». В этих условиях широко развивается антреприза, производящая «зрелище яркое, броское, «одноразового пользования», без каких-либо сценических поисков и открытий» (Демин, 2006: 82–83). Но и в целом даже неантрепризный среднестатистический спектакль сегодня представляет собой по форме — некий удобный, но «не индивидуальный» стиль ИКЕА, дистиллированное пространство евроремонта, стиль деловой, холодной актерской игры (Казьмина, 2006: 23); по содержанию — «максимальный набор «страховочных тросов», способных удержать зрителя в зале: спецэффекты, доступная пониманию всех проблема завышенного самомнения (или, напротив, — комплекса неполноценности), «звездный» состав актеров» (Кошкина, 2009: 141).

Наконец, третья взаимосвязь театра и культурных доминант современности связана с виртуализацией и компьютеризацией жизни; с тем, что Интернет сегодня позволяет сделать все более доступным, а следовательно, театральное искусство становится все менее элитарным. Понятие «социализация», которое «ныне должно включать как важную составную часть адаптацию не только к социальным связям, но и к информационным посредникам, к этой самой третьей реальности» (Луков Вал., Луков Вл., 2008: 511), реализуясь в Интернете, не только предлагает новые ориентиры и новые жанровые явления, но и зачастую, наоборот, усиливает замешательство реципиента. Его интерес смещается от громких общеизвестных имен к гораздо менее популярным и более специфичным; при чрезмерном количестве предлагаемых культурных продуктов навигация в этом пространстве становится затруднительной, а критерии оценки зыбкими. Следом появляется интернет-зависимость (Дрепа, 2009: 191–192).

Театральная культура пользуется этим не только из-за «молниеносности реакции блогосферы и многомиллионной аудитории, сидящей в Интернете, в то время как ни одно издание не может похвастаться таким тиражом» (Купченко, 2011: 153); но и в связи с тем, что с помощью блогов и социальных сетей Все-

мирная паутина сама нередко формирует особый формат спектакля, в котором последний (иногда еще не вышедший) предстает в виде фотографий, трейлеров, музыки, обсуждений, хроник репетиционных процессов и промежуточных стадий работы.

Такие изменения, происходящие в разных сферах современной театральной культуры, накладывают отпечаток на состояние ее жанров и жанровых систем. Жанры и без того «с трудом поддаются систематизации и классификации, прежде всего потому, что их очень много; а одним и тем же словом нередко обозначаются жанровые явления глубоко различные» (Хализев, 2002: 358). При тезаурусном подходе к современной театральной культуре удобным представляется понятие жанровых генерализаций. Это означает некий «процесс объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа» (Луков, 2006: 146). Так жанровые генерализации современной театральной культуры образуются по принципу усиления жанровых экспериментов (т. е. прежде периферийных жанров и направлений театра) для реализации принципов нового вида диалога театра и зрителя. Дело в том, что именно способ взаимодействия сцены и зала определяет характер зрительского сопереживания и устанавливает тем самым жанр спектакля. Три основных способа воздействия театра на зрителя нашли свое соответствие в трех основных жанрах драматургии — трагедии, комедии, драме (Попов, 2007: 508–531). Но современные культурные доминанты сильно усложнили жанровые структуры и способы взаимодействия, поэтому объективным кажется критерий изменения ролей автора, исполнителя и зрителя театрального «продукта».

В современном авторе театральной постановки (будь то драматург или сценарист театрального действия) находят широкое отражение и литературная игра вкупе с ироническим модусом повествования (проявление постмодернизма), и изменившаяся под влиянием новых СМИ лексика (влияние массовой культуры), и формирование «третьим измерением»

нового языка и способа общения — ибо электронная почта и sms-сообщения возродили практически умерший эпистолярный жанр (влияние виртуализации).

Особо стоит отметить принцип документальности (коррелируемый со всеми вышеперечисленными культурными доминантами), который занимает в современной театральной культуре концептуально значимое место. Если драматургический (при этом вовсе не театральный) «мейнстрим» изобретает новые жанры как проявление авторской фантазии — и отсюда такие формулировки, как «квартира в двух действиях», «альбом», «опера первого дня», «колониальная драма», «жизнь без антракта» и т. п. (Анохина, 2009: 195), то театрально-драматургическое движение «Новая драма» уже на протяжении нескольких поколений возвращает определенную философию и методологию театральной культуры, базирующуюся на документальном принципе, определяемом самим движением как техника *verbatim*. Поэтика данного социокультурного явления включает в себя:

1. Дискретность материала — привязанность к малым формам, к узкому кругу действующих лиц, но главное — к коротким историям, к эпизоду, к стремительному монтажу, к компактности текста.

2. Изменившийся конфликт — статическое противостояние чувственного и вещного мира, бездейственность, описательный и повествовательный характер драмы.

3. Непосредственно документальность — публичное или разыгранное актерами чтение текста на сцене. Широко используются приемы документалистики (интервью, видеозапись и т. п.). Художественная форма возможна, но наличие вымысла вуалируется. Акцент делается на том, что автор — непосредственный участник либо очевидец событий пьесы.

4. Тексточентричность — пьесой может быть любой текст. Отсюда — необязательность оформления текста как драматического; использование прозаических, киносценарных и просто «рабочих» форм; сценарное дробление на фрагменты; многовариантность финалов и возможностей развития событий.

5. Ориентация на актуальность — отсюда определенный круг персонажей: самоубийцы, беглые уголовники, гомосексуалисты и лесбиянки, бомжи, умирающие, осужденные, террористы, маргиналы общества, прежние и нынешние изгой, люди редких профессий... (Болотян, 2010: 207–221).

Реализуясь на таких площадках, как Центр драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина, Театр.DOC, Театр «Практика», Центр им. Вс. Мейерхольда и др., театрально-культурное движение «Новая драма» образует, по нашему мнению, *документально-концептуальную генерализацию* современной театральной культуры.

Другой жанровый эксперимент связан с новой ролью исполнителя в театре (т. е. коллектива творческих единиц, возглавляемого режиссером-постановщиком), глубоко осознавшего такие категории постмодернизма, как «интертекст» и «метатекст». Соглашаясь, что «текст и есть «первичная данность» мысли» (Корниенко, 2010: 129), представители так называемого литературного театра сводят к минимуму какое-либо посредничество между текстом и зрителем. Такая ситуация влечет за собой:

— Закрепление культа рассказа в качестве основного метода и формы существования спектакля и культуры речи в качестве основного выразительного средства.

— Бытие зрителя в качестве собеседника, а иногда и соавтора спектакля.

— Драматургию размышлений, аллюзий, пониманий в качестве альтернативы драматургии поступков и реакций действующих персонажей.

В то же время немецкий ученый Х.-Т. Леман рассматривает литературный театр всего лишь как часть более широкого жанрового направления — постдраматического театра, включающего в себя «самые разнообразные изменения театральной и драматической формы последней трети XX века». «Пост», т. е. «после», по его мнению, свидетельствует в пользу того, что драма продолжает существовать, но как «ослабленная, устаревшая структура «нормального» театра в рамках новой театральной концепции» (Lehman,

2006: 109). В таком театре именно на зрителя, а не на исполнителя возлагается задача конструирования смысла.

Вбирая в себя самые разные направления — от литературного театра до театра Художника и практики перформансов и инсталляций, — данное жанровое множество, по нашему мнению, может быть названо *литературно-постдраматической генерализацией* современной театральной культуры.

Третья генерализация связана с принципиально изменившейся ролью зрителя. Речь идет о практике пограничного существования театра между непосредственно театром и смежными искусствами, а иногда и социокультурными акциями, манифестами и прочими часто околотеатральными явлениями. И дело не в том, что эти явления рассчитаны на особого зрителя, а в том, что они всегда подразумевают его особую социальную позицию, статус и т. д. К этому жанровому направлению относятся:

1. Социально-политические перформансы, в центре которых стоит непосредственность общего опыта их создателей и публики. Например, «художественная» деятельность О. Кулика.

2. Спектакли, высказывающие ту или иную социально-политическую «программу». Например, получивший множество премий спектакль К. Серебренникова со студентами школы-студии МХАТ «Отморозки» по повести З. Прилепина «Санька».

3. Театральные фестивали. Их множество несет в себе среди прочих и формообразующие факторы, так как в формате многих фестивалей не только смотр спектаклей, но и дополнительные мероприятия — театрализованные открытия и закрытия, пресс-конференции, семинары, выставки, читки новых пьес и т. д. Кроме того, каждый фестиваль обычно имеет некий социокультурный императив по отношению к зрителю.

4. Театральные премии и включенные в них разнообразные «внеконкурсные программы», в рамках которых зачастую функционируют те или иные творческие лаборатории.

5. Различные площадки-репродукторы современного искусства («Гараж», «Винзавод», «Платформа»), практикующие околотеатраль-

ные явления; и различные многофункциональные театрально-культурные центры: клубы и бард-кафе («Мастерская» и «Гнездо глухаря»), сугубо культурные центры с наличием театрального сектора (музей-театр «Булгаковский дом»), открытые площадки (Театральный центр «На Страстном» при Союзе театральных деятелей России) и творческие лаборатории (Центр им. Вс. Мейерхольда).

6. Такие разные явления, при этом театрализованные по форме, как флешмобы и реалити-шоу, реклама в ростовых куклах, и т. д.

Данные жанровые направления в связи с их социально-политической направленностью по отношению к зрителю можно, по нашему мнению, назвать *генерализацией социального жеста* в современной театральной культуре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Анохина, Е. В. (2009) В лабиринтах новой драмы // Драма и театр : сб. науч. трудов. Вып. 7. Тверь : Твер. гос. ун-т. С. 195–202.

Болотян, И. М. (2010) «Новая драма»: социокультурный аспект // Современная драматургия. № 1. С. 207–221.

Демин, Г. (2006) Русский театр начала XXI века: время выживания // PRO SCENIUM. Вопросы театра : сб. науч. трудов. М. : КомКнига. С. 76–97.

Дрепа, М. И. (2009) Интернет-зависимость как объект научной рефлексии в современной психологии // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 189–193.

Захаров, М. А. (2007) Режиссура зигзагов и монтаж экстремальных ситуаций // Мастерство режиссера. I–V курсы : сб. статей. М. : РАТИ-ГИТИС. С. 350–368.

Казьмина, Н. (2006) Кто держит пуговицу // PRO SCENIUM. Вопросы театра : сб. науч. трудов. М. : КомКнига. С. 6–31.

Корниенко, Е. Р. (2010) Текст сквозь призму философии М. М. Бахтина // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 128–133.

Костина, А. В. (2006) Массовая культура: аспекты понимания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 28–35.

Кошкина, Ю. А. (2009) Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка : Альманах. № 1. М. : РАТИ-ГИТИС. С. 139–154.

Купченко, Т. (2011) Интернет, театр и «Золотая маска» // Современная драматургия. № 3. С. 111–153.

Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурус: Субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса.

Луков, Вал. А. (2006) Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 141–148.

Мальковская, И. А. (2007) Зрелищная эволюция: от драматургии социального к метаморфозам субъектного // Наука телевидения : сб. науч. трудов. № 4. М. : ГИТР. С. 54–90.

Ортега-и-Гассет, Х. (2005) Восстание масс. М. : АСТ.

Попов, П. Г. (2007) Жанровые особенности спектакля и актерское творчество // Мастерство режиссера. I–V курсы : сб. статей. М. : РАТИ-ГИТИС. С. 508–531.

Хайдеггер, М. (1993) Исток художественного творения. М. : Гнозис.

Хализев, В. Е. (2002) Теория литературы. М. : Высшая школа.

Эко, У. (1989) Заметки на полях «Имя розы» // Эко У. Имя розы. М. : Книжная палата. С. 425–467.

Heinich, N. (1996) Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs. Paris : Klincksieck.

Lehman, H.-Th. (2006) Postdramatic Theatre. L. ; N. Y. : Routledge.

GENRE EXPERIMENTS AS A PREFERENCE OF THE THESAURUS OF CONTEMPORARY THEATRICAL CULTURE

S. V. Aronin

(Moscow University for the Humanities)

The article describes some new genre trends of contemporary theatrical culture that arise under the influence of modern cultural dominants.

Keywords: cultural dominant, theatrical culture, genre generalization.

BIBLIOGRAPHY (TRANSLITERATION)

Anokhina, E. V. (2009) V labirintakh novoi dramy // Drama i teatr : sb. nauch. трудов. Vyp. 7. Tver' : Tver. gos. un-t. S. 195–202.

Bolotian, I. M. (2010) «Novaia drama»: sotsiokul'turnyi aspekt // Sovremennaia dramaturgiia. № 1. S. 207–221.

Demin, G. (2006) Russkii teatr nachala XXI veka: vremia vyzhivaniia // PRO SCENIUM. Voprosy teatra : sb. nauch. трудов. М. : KomKniga. S. 76–97.

Drepa, M. I. (2009) Internet-zavisimost' kak ob'ekt nauchnoi refleksii v sovremennoi psikhologii // Znanie. Ponimanie. Umenie. № 2. S. 189–193.

Zakharov, M. A. (2007) Rezhissura zigzagov i montazh ekstremal'nykh situatsii // Masterstvo rezhissera. I–V kursy : sb. statei. М. : RATI-GITIS. S. 350–368.

Kaz'mina, N. (2006) Kto derzhit pugovitsu // PRO SCENIUM. Voprosy teatra : sb. nauch. трудов. М. : KomKniga. S. 6–31.

Kornienko, E. R. (2010) Tekst skvoz' prizmu filosofii M. M. Bakhtina // Znanie. Ponimanie. Umenie. № 1. S. 128–133.

Kostina, A. V. (2006) Massovaia kul'tura: aspekty ponimaniia // Znanie. Ponimanie. Umenie. № 1. S. 28–35.

Koshkina, Iu. A. (2009) Psikhologicheskie osobennosti konflikta v stsenarii sovremennogo amerikanskogo malobiudzhnogo fil'ma // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka : Al'manakh. № 1. М. : RATI-GITIS. S. 139–154.

Kupchenko, T. (2011) Internet, teatr i «Zolotaia maska» // Sovremennaia dramaturgiia. № 3. S. 111–153.

Lukov, Val. A., Lukov, Vl. A. (2008) Tezaurusy: Sub'ektnaia organizatsiia gumanitarnogo znaniia. М. : Izd-vo Nats. in-ta biznesa.

Lukov, Vl. A. (2006) Zhanry i zhanrovye generalizatsii // Znanie. Ponimanie. Umenie. № 1. S. 141–148.

Mal'kovskaia, I. A. (2007) Zrelischnaia evoliutsiia: ot dramaturgii sotsial'nogo k metamorfozam sub'ektnogo // Nauka televideniia : sb. nauch. трудов. № 4. М. : GITR. S. 54–90.

Ortega-i-Gasset, Kh. (2005) Vosstanie mass. М. : AST.

Popov, P. G. (2007) Zhanrovye osobennosti spektaklia i akterskoe tvorchestvo // Masterstvo rezhissera. I–V kursy : sb. statei. М. : RATI-GITIS. S. 508–531.

Khaidegger, M. (1993) Istok khudozhestvennogo tvoreniia. М. : Gnozis.

Khalizev, V. E. (2002) Teoriia literatury. М. : Vysshiaia shkola.

Eko, U. (1989) Zametki na poliakh «Imia rozy» // Eko U. Imia rozy. М. : Knizhnaia palata. S. 425–467.

Heinich, N. (1996) Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs. Paris : Klincksieck.

Lehman, H.-Th. (2006) Postdramatic Theatre. L. ; N. Y. : Routledge.