

Театр (художественная культура) и синергетика. Попытка нелинейности

© Корниенко Н. Н.

Национальный Центр театрального искусства имени Леся Курбаса, Киев

Автор статьи подчеркивает, что проблема пребывания театра в синергетическом пространстве практически не подпадала под аналитический подход исследователей. Причину такого отставания науки о сценическом искусстве от филологических и культурологических штудий последнего времени исследователь видит в том, что театроведение переживает инерцию консервативности, т. е. особого доверия к во многом уже исчерпавшим себя методам. Вместе с тем становится ясным, что наука о театре не может не реагировать на радикальные изменения в поведении культуры, происшедшие в последнее время. Цель статьи определена как моделирование театра в качестве синергетического пространства-времени в логике концентрических кругов. Автор исследует факт запуска механизмов самоорганизации. При этом аналитик основывается на определении целостности, сосредотачиваясь не на всем спектре синергетических примет целостности, а на отдельных ее приметах и механизмах обеспечения в новейшем пространстве-времени. Совмещая аналитический (рацио), качественный (эмоция) и субстанциальный (интуиция) аспекты как целостное единство, системная триада обнаруживает качества неопределенности-рачительности-совместимости.

Ключевые слова: синергетика, целостность, системная триада в подходе к театру, смыслообразующие технологии, миф и архетип в театре.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 10-21)

Theater (artistic culture) and synergetics. Attempt of non linearity

© Korniyenko N. N.

National Center of Theatrical Art named after Les Kurbas, Kiev

The author stresses that the problem of presence of the theater in synergetic space has not been studied analytically yet. The reason for this missing of the science of theatrical art in recent philosophical and cultural studies is seen by the author in the fact that theater studies go through the period of inertia of conservatism or special trust in methods, which are in most cases outdated. It is clear at the same time that the science of theater can't but react to recent radical changes in the behavior of the culture. The aim of the article is modeling the theater as synergetic space-time in the logics of concentrated circles. The author explores the fact of launching the mechanisms of self organization. At the same time the analyst starts from the definition of the integrity and concentrates not on the whole spectrum of synergetic features of the integrity but on separate features and mechanisms of its provision in the newest space-time. Combining analytical (ratio), qualitative (emotion) and substantial (intuition) aspects into a wholesome integrity, the system of triads displays qualities of indefiniteness-zealousness-combinability.

Key words: synergetics, integrity, system triad in the approach to the theater, notion building technologies, myth and archetype in the theater.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 10-21)

Прежде, чем перейти к предмету заинтересованности, скажу о практически тотальной неточности глоссария, господствующего в том, что мы называем театроведением. Правы те, кто чувствует неадекватность самого понятия «театроведение» («театровидение?»). Термин «театрология», избранный западной наукой, сдвигает научную нишу в слишком линейную зависи-

мость от логоса как такового. Это не игра в термины или слова – это индикатор инфляции культуры научной мысли. Нам хотелось бы вынести этот вопрос на повестку дня. Он основательно связан со скрытой, но от того не менее болезненной полемикой в украинском театроведении, которое, за исключением буквально нескольких имен, предпочитает эмпирический ход познания.

Адрес для корреспонденции: e-mail: korniyenko.nelly@gmail.com – Н. Н. Корниенко

Нередко это аргументируется *историческим* подходом или ракурсом: так сказать, мы собираем, реконструируем нужные истории факты, события, рефлексии как они есть. Своеобразный «натурализм» или «акынизм» (от акын – «что вижу, то пою»). Тогда логично было бы быть последовательным – пойти дальше и накапливать тотально все, без исключения, феномены и артефакты художественной вселенной всех времен и народов в ожидании некоего кумулятивного эффекта в некоем обозримом будущем, что обнажает свою абсурдность уже на уровне самой постановки проблемы.

Цель статьи – моделирование театра в качестве синергетического пространства-времени в логике концентрических кругов.

Театроведение: иное мышление. Наука именно потому и отдифференцировалась, чтобы общественно-культурная мысль не оказалась под обломками очередной катастрофы Помпеи. Собственно, наука начинается с того, что получило название *метода* – именно он является ключом к распаковке смыслов мирового континуума текстов культуры. Еще хуже с понятием теории – тут зияющий пробел в научной мысли (опять-таки – за немногими исключениями). То, что в нашем театроведении называется *теорией*, беспощадно эксплуатирует вкусовую «аксиологию» и столь же произвольную логику произвольного же анализа в качестве указателя, путевода по театру. Это скорее журналистика, выдающая себя за критику.

В этих условиях талантливый человек, естественно, будет талантливо писать о театре, и объективно это будет интересно – происходит не что иное, как знакомство с *интересным человеком*. Не с театром.

Театр самоустраняется. Известно, 90% (!) интерпретации привносится контекстами эмоционального опыта воспринимающего, толкователя, *независимо* от предмета толкования. Подмены, личные эмоции уводят в тень понятие теории, как и собственно теорию, которая, по нашему глубокому убеждению, призвана прежде всего открывать *законы* возникновения и бытия объекта исследования.

Поэтому начнем с главного – с понятия метода.

Новый метод в театроведении. 1970–1990-е годы наглядно обнажили ситуацию, когда это понятие наконец «изменило» контексту бинарности ради контекста открытой тринитарной методологии. Что имеется в виду?

Соблазнимся мнением академика Рэма Баранцева, которое полностью разделяем. Развернутая цитата будет здесь не лишней: «Доныне господствуют методы, непригодные для творческого изучения открытых, жизнеспособных, саморазвивающихся систем. Их закрытость обеспечивается требованиями определенности, объективности, закрытости... Таковы строгие критерии традиционной парадигмы, которая заводит науку в безжалостный тупик. Для открытых систем методы, соответствующие предмету, должны отвечать качествам неопределенности, условности, дополнительности. Эти качества не могли возникнуть в условиях жесткой бинарной методологии, где господствует формула одномерного мышления *или/или*. Для решения противоречия всегда нужна сторонняя позиция, определяющая меру жизнеспособного компромисса. Чтобы подняться по диалектической спирали развития, сначала нужно выйти из антитезы в боковое измерение, найти фундамент, заданный тремя опорами одного уровня. Такая триада имеет системные свойства и является самым простым структурным элементом открытой методологии.

Совмещающая аналитический (рацио), качественный (эмоция) и субстанциальный (интуиция) аспекты в целостное единство, системная триада обнаруживает качества неопределенности–рачительности–совместимости, обобщающие принцип, хорошо известный физикам. Тут каждая пара соотносится по принципу дополнительности, а третий элемент закладывает меру неопределенности... Самоорганизующиеся системы должны выработать и меру самоограничения, заявив тем самым свободу воли. Мирогенез претендует на роль одной из ведущих тем синергетики [1, с. 112; 2].

Отметим сразу, что проблема пребывания театра в синергетическом пространстве доныне практически не подпадала под аналитический скальпель исследователей. Театроведение переживает инерцию консервативности – особого доверия к уже исчерпавшим себя методам. У такого состояния достаточно причин.

Коротко остановимся на одной из них – на, так сказать, самой «объективной» и «последней». (Хотя, безусловно, не следует недооценивать и фактор субъективный, особенно сегодня – на данном этапе эволюции он становится доминантным)¹.

Имеем в виду пребывание методологической базы исключительно в парадигме Модерна [3]. Линеарность этой парадигмы, ориентация исключительно на стабильные, классические, равновесные, консервативные системы, особое доверие к причинно-следственной логике и недоверие к художественной витальности – непредсказуемости, вероятности, к хаотическим движениям культуры, особый статус линейной этики – следует это отдельно подчеркнуть – когда эксперт театра (художественной культуры) убежден, что в его руках – «окончательная» истина, – привели к тому, что театроведение оказалось на крайне опасных маргиналах гуманитарного ландшафта.

Оно теряет зрение, вкус, чувство плодотворного риска, разрушает креативные свои ресурсы – ведь этика «окончательной истины» опасна тем, что *свертывает самые продуктивные системы поиска*.

Было бы неверно сказать, что все без исключения театроведы-исследователи не чувствуют гуманитарный мэйнстрим. Однако откровенными сталкерами оказываются поисковые зоны современного театроведения, традиционалисты же держатся за добытые во времена линейной парадигмы методы.

Однако, в высшей степени некорректным было бы и недооценивать роль парадигмы и самой базы методов Модерна – в конечном счете, всеми серьезными достижениями доньше, последних 20–30 лет, мы обязаны именно им. Да и «визит» этих методов в последующую историю не вызывает сомнений – непрерывность научной эволюции, механизмы преемственности это предусматривают: будущие материи никогда не отменяют предшествующих тотально.

Однако театроведение, сохраняя эффективность методов Модерна в отношении

определенных типов систем – там, где они остаются работающими, – не может не реагировать на радикальные изменения в поведении культуры, происшедшие в последнее время. Переносы неработающих методов на чуждые им объекты, сплошь и рядом наблюдаемые сегодня, запускают в плоть гуманитарной науки, и в том числе театроведение, импульс энтропии.

Мы должны изменить этику нашего научного мировоззрения. Прежде всего – довериться поведению самого объекта исследования. Именно это мы и попытаемся сделать.

Еще в 1973 году в рамках докладов и свободных дискуссий на Секторе социологии художественной культуры в Институте истории и теории искусств (Москва) автор этих строк высказала предположение о намного более высоком, чем считалось, уровне *автономии и независимости* театра и художественной культуры от типа организации его среды – общества и государства: исследовались конституционная монархия, республика, империя, тоталитарные уклады (критерий – совпадение государства и общества), некоторые восточные модели и тому подобное. Это предположение впоследствии трансформировалось в ряд гипотез, подпочвой которых и было упомянутое предположение. Многолетние исследования – теоретические и эмпирические – привели автора к мысли о принципиально иных, чем считалось, эвристических возможностях театра, которые и отодвинули его «отражательные» функции на далекую периферию (как учил В. Белинский, искусство, прежде всего, «отражает» действительность).

Так, результатом признания высокой степени независимости театра стала следующая гипотеза, впоследствии нашедшая свое подтверждение, – *о диагностической и прогностической, страхующей и эвристической* функциях театра относительно его обществ. О конструктивной, *субъектной* роли театра в отношении собственной социокультурной среды. О его (и художественной культуры)

¹ Можно выдвинуть гипотезу об очередном приближении такого типа ученого, когда – на уровне мировоззрения, психологии и психически-энергетических перспектив – субъект познания продемонстрирует собственный метод как синтез естественно-рационального и художественного. Мы уже сегодня можем назвать в естественно-научном спектре В. Налимова, Н. Моисеева, Е. Фейнберга, Казначеева, И. Пригожина и др. В гуманитарном – хотя бы Л. Гумилева и Г. Гачева. Настанет час, когда метафора и другие тропы не будут жестко закреплены за исключительно художественно-эстетическим пространством, а будут работать как сжатая, емкая формула научного.

возможностях влиять на серьезные процессы в этой среде.

Это происходит за счет запуска механизмов самоорганизации².

Не вызывает сомнения тот факт, что именно художественная культура стала локомотивом, возглавившим в наших пенатах «проект» по разделению сиамских близнецов, – государства и общества – формулы тотальности (вспомним Мераба Мамардашвили). Для нас неопровержимым является тот факт, что *ни одна идеология*, независимо от вброшенных в нее ресурсов, принципиально не в состоянии овладеть умами до тех пор, пока она не окунет свои идеологемы, слоганы, лозунги – в слои культуры, и прежде всего художественной.

Когда в свое время Г. Федотов обвинял новое искусство в создании кризиса и надвигающейся катастрофы, он позволил себе уравнивать Ленина и Муссолини. Написал: «Искусство не отображает эту гибель, оно ее организует и вдохновляет... Пикассо и Стравинский в духовном мире значат то же, что в социальном Ленин и Муссолини. Но... пионеры – именно они, а не политические вожди, делающие окончательные выводы в самой последней, то есть в более низкой, сфере деятельности» [4, с. 388]. Конечно, Г. Федотов был неправ, обвинив искусство в факте кризиса. Но своим утверждением он безоговорочно признал за искусством именно фундаментальные возможности. Признал его свободу в сценариях превращений «партнеров» и среды. Что же касается его заявления о политике как «низшей сфере деятельности», то, по нашему мнению, он тонко засвидетельствовал роль «линейности» уже тогда. Однако и он остановился перед сложными культурными «контекстами» – тогда еще не догадываясь о социологической «специфике» внекультурных сфер.

Синергетика, возникшая на базе естественных наук, именно в гуманитарной

сфере актуализировала проблему смены парадигмы (Нобелевский лауреат бельгиец И. Пригожин неслучайно отмечал, что самое адекватное познание действительности доступно не естественным и точным наукам или традиционной философии... а интуитивному «поэтическому мышлению», с его ассоциативностью, метафорической образностью и мгновенными откровениями инсайта [5, 6]). Не останавливаясь на процессе детально, заметим, что изменения предопределили стратегическую линию поиска методов исследования неравновесных, нестабильных, открытых систем, с вероятностной составляющей, с доверием к конструктивной роли Хаоса, – исследование нелинейных систем.

Проблема стабильности, понятно, существует и в этом пространстве–времени. В значительной степени она является коррелятом к проблеме целостности, как ее верифицируют в новых условиях.

Понятие целостности. Начнем с того, что понятие целостности в современном дискурсе кое-кто считает не работающим. Такой обструкции удостоили понятие Ж. Лиотар, В. Вельш, в какой-то степени М. Хайдеггер. И не только они. Если упростить до разумного минимализма, – они, с разными версиями аргументаций, настаивают на том, что перед нами ситуация множественности и гетероморфичности, «которые уже не имеют ничего общего с классическими формами единства и целостности» [7]³. Разделяем эти позицию и мотивацию. Действительно, классические системы изменили свои программы и дрейфуют по другому компасу. Вышеупомянутые авторы работают в постмодернистском и постметафизическом философском пространстве – тут понятия единства и целостности, ощутив под собой сильные тектонические толчки, тем не менее остались в этой же «географии», правда, на ролях золушек.

Для автора понятие целостности является по определению синергетическим – целост-

²Термином «самоорганизация» на первом этапе автор не пользовался, однако продемонстрированные: тип диагностики, механизмы «улавливания» общественных дефицитов через интерпретации, демонстрация высокого уровня независимости системы «театр» – предьявляли именно процессы саморегуляции и автоперестройки. На базе этих подходов автором написана монография «Театр сегодня – Театр завтра» (1986). На этапе докторской диссертации автор вынес непосредственно в название именно диагностику театром своего общества через механизмы самоорганизации, которые были продемонстрированы и доказаны еще на предыдущем этапе, задолго до названного термина.

³Мы будем пользоваться и термином синергетики – «вещественно-информационные потоки». Следует провести исследования на тему корректности определений, дефиниций понятий «вещество», «энергия», информация» (тут уже отмечены первые попытки) относительно художественной культуры.

ность связана с постоянным возобновлением стабильности системы, обеспечением баланса по линии трех составляющих: *энергии, информации и вещества*.

Но поскольку эта проблема в гуманитарной сфере практически не исследована, а в искусствоведении тем более – нас будет интересовать не весь спектр синергетических примет целостности, а лишь отдельные, выборочные ее приметы и механизмы ее обеспечения в новейшем пространстве–времени.

Системный кризис, который охватил Европу и не только ее, глобализация мира, появление принципиально новых технологий, изменения в сознании, проблемные сдвиги в вопросах ноосферы, тип новых религиозных поисков – засвидетельствовали интенсификацию энтропийных процессов. В такие исторические периоды радикально изменяются структура и функции глобальных бытийных моделей.

Механизмы саморегуляции художественной культуры. В этих условиях нас, прежде всего, будут интересовать механизмы саморегуляции художественной культуры по упорядочению близлежащей среды. Среда в данном случае – это общество, его социокультурные контексты, государство как одна из форм упорядочивания социума, наконец, планетарная цивилизация как общая глобальная среда.

Мы пребываем именно в том времени, о котором мудрые китайцы сказали: «Не дай вам Бог жить в эпоху перемен». Но другая мудрость настаивает на том, что, скажем, Ренессанс – переходный период. Существует мнение, что и вся история человечества является эпохой перехода к чему-то другому. Есть много мнений по поводу понятия переходности. Нередко эти позиции заангажированы на принципиально разные критерии из разных логико-семантических рядов и воспроизводят нерелевантные материи.

Для автора этих строк понятие переходности связано как минимум с несколькими фиксированными обстоятельствами:

- 1) этап переходности воспроизводит интенсивную *генерацию идей*;
- 2) традиционные и инновационные (или альтернативные) модели вступают в *интенсивное перераспределение функций, энергий и элементов*;
- 3) *центр и маргинальные зоны склонны*

взаимозаменяться, что фиксирует потребность в новой конфигурации энергий, их новых траекторий и *особой роли маргинальных моделей*; на этом этапе именно маргинальные системы перебирают на себя роль своеобразного локомотива, лидера процесса – ведь именно они удерживали в активе зону эксперимента, поиска, риска;

4) переходный период остро обнажает *эффективность симультанного бытия культуры*, можно даже сказать – предлагается «отменить» поэтапную модель в поведении культуры как «обветшалую» и «утомленную». Последнее имеет прямое отношение к понятиям «линейности» и «нелинейности» – предлагается сменить первую на вторую.

Акцентируем важное. Возможны, как минимум, два пути исследования переходного этапа в жизни общества и его художественной культуры.

Один предусматривает максимальную (достаточную) полноту характеристик *собственного исторического пространства–времени*.

Другой – ту же полноту характеристик, но, так сказать, *воспроизведенных, отображенных в субъективном переживании общественным и художественным «переходным» сознанием*. Прекрасный пример второго пути представляет исследование И. Г. Яковенко, посвященное эсхатологической доминанте российского сознания [8].

Нас будет интересовать по возможности все двустороннее движение.

Радикализация версий как механизм поиска стабильности и как знак «конструктивного хаоса». Среди тектонических сдвигов в европейской культуре конца XX века одной из самых существенных оказалась радикализация интерпретаций практически во всех сферах художественной культуры. Прежде всего это коснулось диалога «традиционная (классическая) культура/культура новейшая». Остановлюсь на проблеме новейших отношений с классикой, являющейся частью культуры традиционной. В частности, на отношении к классике и на эстетико-технологических инструментах его обеспечения.

Слом взаимоотношений с классикой начался на театре с радикального *недоверия Слову*. Иначе – *с потери приоритета логоцентризма*. Практически вся художественная культура в той или иной мере вырази-

тельно демонстрирует это.

Инфляция «документального слова» даже в драме *verbatim*, жесткая полемика «новой драмы» с классическими кодами ее постановок (назову лишь М. Угарова, М. Дурненкова или В. Леванова в России, Д. Богомазова в Украине, Т. Остермайера в Германии и др.) неоспоримо доказывают право на сомнение в *святая святых* классической культуры – Слове. Факт приобретения новой энергии несловесными искусствами (живописью, музыкой), нередко сведение тезауруса вербального искусства до словаря Элочки-людоедки, введение ненормативной лексики как заменителя чувства или настроения, создание Театров звука – все это лишь дополнительные аргументы в пользу сомнения в потребностях тысячелетнего опыта логоцентризма.

Спектакль В. Бильченко «Восточный марш» (нач. 1990-х) подчеркнуто фиксирует невнимание к высоким текстам культуры – к Т. Манну, О. Мандельштаму, даже к Библии. Эти тексты демонстративно произносятся как «на конвейере», так, чтобы они не были слышаны. Наше внимание остановится лишь на словах о черном пуделе (помните И. Гете?), который окажется дороже всех мировых текстов. У Э. Някрошюса во «Временах года» по К. Донелайтису сценическое действие разворачивается тоже не в соответствии слову, хотя здесь присутствует высокий стиль древнего литовского языка. «Строки полузабытой старинной литовской звучат у актеров Э. Някрошюса как высокий запев, как голос высшего Образа, возможно, Природы, а может, Бога. Вот почему покушение на высоту стиля является дьявольской затеей, нечистой игрой» (О. Тучинская).

Примеров подобных новых самооценок – множество. Художественная культура засвидетельствовала сущностные сдвиги в макропроцессах саморегуляции.

Радикализация на театре идет и по линии *изменений мотиваций событий*, и даже *замены внутренних сюжетов* классической драмы. И этот процесс – повсеместный в Европе.

Так, представление Томаса Остермайера «Нора» в «Шаубюне» трансформировано в современную манеру, тут современная одежда и современные темпоритмы. Трагедия нынешней Норы в этой версии, похоже, – в ее принадлежности к касте женщин оли-

гархов, банкиров. Тема кукольного домика возникает, актуализированная именно этим обстоятельством. Пластическим фокусом пространства становится огромный аквариум с настоящими рыбками, который центрирует подвижную трехэтажную конструкцию. Современный рок-танец (а не тарантелла), который Нора танцует агрессивно и неэстетично, сдвигает внутренний сюжет к финальной точке. Страшный секстанец. Танец отчаяния. Критика фиксирует даже такую краску, как осатанение. Осатанение женского начала. Финал тоже радикально изменен: здесь Нора стреляет в мужа и убивает его... Он падает в этот огромный, бездонный аквариум. Она вытирает пистолет жестом настоящего убийцы, ничем не хуже голливудской Никиты (пистолет появился тут тоже вопреки сюжету – ей подарил его на Рождество Торвальд).

Отныне мужчина и женщина, согласно этой версии, – враги навсегда.

Впервые в истории интерпретации пьесы Г. Ибсена театр, радикально отступив от классика, так жестко настаивает на окончательном разрыве между полами. Не подсказка ли это изменить саму онтологию вопроса? Отдельным элементом современного кода новейшего культурного текста становится попытка включения бытового события, факта классического сюжета в бытийные, высшие системы означивания, сразу обратившие на себя внимание критики.

На театре-фестивале «Балтийский дом» (2003) в пределах проекта «Лаборатория современной драмы» режиссер Игорь Коняев, который поставил пьесу М. Угарова «Смерть Ильи Ильича» по роману И. Гончарова «Обломов», – в финале вталкивает Обломова в огромный стеклянный шкаф, где тот пребывает «в позе то ли арлекина, то ли святого, одним словом, режиссер пытался привести бытовое действие к бытийному смыслу» (Е. Ефремова).

Контекстом, сменившим предыдущий контекст апокалипсиса, – в настоящее время становится среда больницы, чаще всего психиатрической. Глобальная «Палата № 6» – еще одна частотная характеристика, радикализующая, сдвигающая все контексты. Режиссерская концепция только что упоминавшегося «Обломова» воспроизводит именно эту картину мира:

весь мир – больница, люди здесь – пациенты. Сцена задернута белыми больничными занавесами, шесть кроватей, вверху – шесть белых плафонов, рояль. Персонажей – шестеро. Больные, выдуманные, «несуществующие» события и такие же люди представляют это классическое произведение.

Действие оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» (ко-продукция Амстердама, Флоренции и парижской Оперы Бастий, сценограф Давид Боровский и драматург Михаил Стронин, постановщик Лев Додин) перенесено в обуховскую клинику. Герман окружен лишь фантомами своего болезненного воображения; все страсти – любовь к Лизе, к игре – все те же миражи. Граница галлюцинации и реальности хрупка и почти невидима. Герман – пациент. Россия – обуховская клиника. Безумие мира...

Миф и архетип в театре. Отдельной тактической акцией культуры становится наложение *мифа* – в качестве «архетипа» – на классический сюжет.

Создается стихийная типология отношения к классике, классическим «наборам» (А. Чехов, В. Шекспир, А. Пушкин, Леся Украинка, И. Франко, П. Клодель, Ж.-Б. Мольер), провоцирующая их использование в формате «ситуативной пьесы» или либретто. С другой стороны, современные «картины мира» могут сами инициировать воспроизводство механизмов мифа. Так готовится будущий архетип.

В связи с взаимоотношениями в триаде *миф–классика–актуальный контекст* обратимся к А. Жолдаку и еще раз к Э. Някрошюсу – пожалуй, самым репрезентативным представителям цеха европейской режиссуры.

Сегодня А. Жолдак – один из самых радикальных режиссеров Европы. Жорж Бану называет его театр «театром риска» [9]. Мы не согласны с французским критиком. Риск – это только внешний атрибут театра, предоставляющий возможность критике управляться в остроумии. В реальности же он удостоверяет факт автоперестройки культуры на ее переднем, поисковом, разведывательном плане. А. Жолдак – точный сейсмограф современных процессов.

Правда, жолдаки сопровождают всю историю культуры. Изменяются лишь масштабы, смыслы и составляющие рисков.

Традиция модифицировать классиков, в частности, В. Шекспира, весьма давняя.

В XVII веке отношение к тексту было, так сказать, прагматичным – его использовали в качестве материала, потенциально тяготеющего к трансформации. Подобным образом относился к тексту и сам В. Шекспир. Шекспировские драмы только в течение 1660–1777 годов переделывались, адаптировались свыше 50 раз (Marsden J. *The Re-Imagined Text*. – Kentucky UP, 1995). Исследователь Т. Михед указывает на обязательную тогда стилистическую адаптацию, «поскольку язык Шекспира с ходом времени начал восприниматься как “варварский”» (Дж. Драйден), как побочный продукт гения, по-настоящему раскрывшего себя в сюжетах и характерах.

Поэтому тексты В. Шекспира сокращают и упрощают, проясняют метафоры и уточняют сравнения, модернизируют орфографию и фразеологию. Потребность прозрачности и точности языка со всей остротой обнаружилась с распространением пуританства, отразив свойственное пуританскому сознанию почтительное отношение к любому слову как аналогу Первослова. «С другой стороны, возрождаемая монархия нуждалась в контроле за словом, языком как средством формирования общественных идеалов и настроений» [10, с. 128–129]. Переработки В. Шекспира, осуществленные, в частности, Томасом Отвеем, лишали В. Шекспира имеющейся в его пьесах глубины и сложности, мотивационной разнообразности, на что указывает исследователь. Но именно адаптация приближала В. Шекспира к современному ему зрителю.

Подобные трансформации коснулись и пьес А. Островского, и драм А. Чехова, А. Стриндберга и почти всех популярных текстов, позже признанных классическими. В каком-то смысле собственно факт переработки и оказывался своеобразным тестом на жизнеспособность и на право остаться в золотом фонде культуры. Здесь нет никакого парадокса – ведь возможность трансформации текста удостоверяет его художественные ресурсы, и можно, вспомнив Р. Барта, рискнуть согласиться: чем больше интерпретаций порождает текст, тем он «более художествен».

А. Жолдак, как и другие режиссеры-ради-

калы, никоим образом не является исключением. Подобные художники появляются в культуре по закону своеобразной статистической презентации. Как культурные тесты. Спектакли А. Жолдака «Женитьба», «Чайка», «Отелло?!», «Гамлет», «Один день Ивана Денисовича», «Месяц любви» и другие – можно типологизировать по принципу интенсивной радикализации взаимоотношений с классической культурой или, точнее, с традиционной, – начатой постмодернизмом. Семантика этих спектаклей активно вытесняет слово, доверяя, прежде всего, невербальным материям – ритму, жесту, музыке, пластике пространства, монтажу предметов.

Полемика с классической культурой – в данном случае с Н. Гоголем, А. Чеховым, В. Шекспиром, И. Тургеневым – идет по линии *нового героя, которым все более наступательно становится сам автор версии – режиссер*. Он берет на себя ответственность за авторитет нового театра. Театральная семантика активно субъективизируется.

Режиссер становится сам себе и З. Фрейдом, и М. Прустом, и А. Арто. Поток сознания, галлюцинация, медитация, еще не так давно свойственные преимущественно литературе и музыке, покоряют театральное сюжетостроение. Парадокс в том, что, пользуясь прихотями сознания, открытыми литературой, – современный театр в визиях, в частности, А. Жолдака, отбрасывая собственно вербальное, существует тем не менее «на иждивенчестве» поэтики литературы. Не слово, а целостный шлейф ассоциаций, новый смыслообраз, *за которым* уже стоит приобретенный веками опыт слова, решают субъективные сюжеты.

«Отелло?!» (театр в Сибиу, Румыния) – это сны-комментарии современной культуры в отношении культуры классической (традиционной).

Опорой субъективизации становится осовождение подсознания. Жанр галлюцинации, сюрра обладает собственной иерархией. Постклассической (скорее даже – постнеклассической). Сущность трагедии разворачивается через внезапные тексты-повреждения, которые даже не намереваются

воссоединиться в гармонию. Материя такой трагедии – обнажение пси-энергий.

Однако было бы ошибочным утверждать, что А. Жолдак вполне отдается их свободному течению. Вовсе нет. Режиссер следует достаточно точному (иногда даже прямолинейному), жесткому внутреннему синтаксису спектакля. Только вот гармония в этом случае мыслится нетрадиционно и опять-таки принадлежит не столько объекту – спектаклю, сколько его субъекту – режиссеру. Потребность в психологической гармонии словно упреждает гармонию эстетическую, первая становится психотерапевтическим механизмом обретения второй.

Главным структурообразующим элементом «Отелло?!» становятся субъективные самопроекции-миражи, с властью в них иррационального, сновидческого, создающие на кону капризные конфигурации современного логоса и новейшей эмоции.

Поэтика кинематографа, истоки которой отсылают еще к его «Кармен», усиливает лексику хаоса. Симультанность действия на нескольких площадках. Напряженность ритмов. Провокация «клипового» или «монтажного» восприятия. Принципиальное разрушение какой бы то ни было возможности прочесть что-либо однозначно («как у настоящего Шекспира»). Подчеркнута актуализация в зоне мотивов, на что мы уже указывали выше. Сокращение вербального текста ровно настолько, насколько нужно для вспоминания сюжета. Наконец, магия как способ организации материи спектакля.

Под магией мы понимаем сознательную (или внесознательную) установку на архаичные слои сознания, с использованием специфических звуков, ритмов, предметной среды, запахов, движений, внутренних художественных «ритуалов», символики, которые ассоциируются с давними моделями⁴.

Архаичный миф о Птице-душе, присутствующей в спектакле цитатой, усиливает ее магический импульс. К архаике отсылают и предпочитаемые А. Жолдаком стихи – Вода, Молоко, Огонь.

Все это способно переструктурировать, сдвинуть внутренние сюжеты первоисточника. Текст классика продолжает использо-

⁴ В глубине, справа, сидит персонаж, которому «подчинены» все звуки и ритмы, шорохи и мелодии, весь звукоряд спектакля, включая и натуралистические его краски. Это своего рода универсальный тапер спектакля.

ваться в качестве «ситуативной пьесы».

Четыре рамы дверей на глубоком заднем плане. Зеркало – как магический предмет. Трое часов на стене показывают реальное время в зрительном зале. Позже, после шока-открытия об «измене» Дездемоны, часы сместят течение времени и будут показывать каждый – свое собственное. Фиксируется хаос. Еще одна вариация на тему – «распалась связь времен»...

Справа – Мадонна (актриса Corduta Vasiu) с обнаженной грудью, готовится кормить Дитя. Мадонна и ее безмолвные действия (она – то занимается обычной, будничной работой – перетирает посуду, а то – неожиданно – проникается жизнью на сцене и вступает в безмолвный диалог с кем-то из персонажей и вдруг неожиданно сжигает «донос» на Дездемону) будут главным контекстуальным фоном спектакля. Знаком стабильности и гармонии. Других персонажей мы видим то глазами визионера А. Жолдака, то, похоже, глазами Отелло или Дездемоны. Принципиальной роли это не играет. Главное – странствия сознания. Сквозь историческое время, с остановкой в начале XXI века.

Здесь кого угодно из персонажей и что угодно – ну хотя бы все тот же зловещий платок, которому мы обязаны историческим скандалом в классическом королевстве, – можно вдруг «вырезать» ножницами, «оживить», «поиграть» с ним. Игра. Скрытые желания. Сны.

Символическое тождество судеб очерчивается в сюжете о двух Дездемонах. Одна – еще девочка, в неуклюжих очках и смешных косичках, делающих ее такой хрупкой и незащитной (актриса Tania Anastasof). Ее неловкий тревожный ломкий смех сопровождает главный сюжет спектакля, сообщая ему постоянное предчувствие трагедии. Фабула с девочкой – это своеобразный ритуал *инициации*. Будущая Дездемона собственной судьбой упредит – это именно с ней случится «первый» сюжет смерти, – но не сможет отменить его неотвратимости для Дездемоны. Именно рука девочки разложит

на маленьких красных подушечках-мостках, по которым будет идти Дездемона к Отелло, знак начала жизни и вечности – яйцо. И такое же яйцо немного спустя Яго с наслаждением садиста раздавит в руке. Красные подушечки повторяют цвет и конфигурацию зловещего для судьбы Дездемоны платка...

Эмилию (арт. Diana Vacaru Lazar) режиссер увидит гротескной фигурой из химерного сна, история которой станет словно «изворотом», «вывихом» истории Дездемоны. Инверсионной линией сюжета.

Сущность нового, современного Отелло строится на системе смыслов, наработанных историей в течение веков, отделяющих нас от В. Шекспира. За пятьсот лет классик успел стать мифом и уже тем самым «позволил» (если не настоял) поиграть с новыми мотивациями поступков, с судьбами своих героев, в конце концов – с оценками, которые обрели его персонажи на новых исторических перекрестках. Классическая культура за это время утратила стабильность собственных нормативов. Ну разве не фольклорным персонажем кажется нам сегодня *тот* Отелло, *тот* Яго, даже Дездемона?! И сегодня страсти их тревожат душу лишь наивными и чистыми, «мифологическими» знаками любви, верности и коварства. В нынешней цивилизации герои эти выглядят разве что инфантильными, а средневековые Шекспира времен этой пьесы⁵ – особо уязвимым для жесткого нынешнего сознания.

В современных, XX века, Отелло уже живет опыт самых кровавых убийств и геноцидов – целых народов и наций. И по мотивам настолько цинично изысканным, что Яго выглядит сегодня едва ли не сказочным Карабасом-Барабасом. Страшилкой «для бедных». И любимых сегодня убивают обыденно и просто, как выпивают стакан воды. Убивают словом и ножом. А слеза ребенка, которой был так озабочен классик всего сто лет тому назад, остается нынче лишь благой иллюзией.

Поэтому А. Жолдак предоставляет слово современному средневековью⁶. Варварству XXI столетия.

И мы уже не удивляемся, когда видим, как

⁵ Мы не говорим о других драмах Шекспира. Да в общем каждая его пьеса опирается на разные эстетико-коммуникативные нормативы.

⁶ Правда, хочется защитить старое доброе Средневековье от его современного аналога, в котором совсем утрачено милосердие, а его «гуманисты» не стыдятся не замечать потоков крови: ведь пока эта кровь – не твоя. И бледнеют старые сюжеты о хворосте, подкладываемом сердешной старушкой в костер Гусу или Жанне д'Арк.

гротескно иронически, в стиле «рэп» братаются Отелло и Яго, одетые в военную форму, то ли где-то в Афганистане, то ли в Ираке, то ли еще в какой-то причудливой «географии» земного шара. А почему бы и нет? Разве Яго – атрибут лишь дворцов дождей? А интрига его – неужели утратила свою привлекательность в современных коридорах власти?

И вот перед нами женщины – одна из них Дездемона, – ожидающие своего любимого из ниоткуда. Скорей всего, с моря. А оно гнеуще и тревожно шумит за их спинами (высокое, алое, во все зеркало сцены полотнище трепещет, будто под девятибальным штормом), тревогу подхватывают жалостливые всхлипы чаек. И на каждый телефонный звонок, оглушительно раздающийся в пустоте сцены, женщины бросаются наперегонки, как за спасением. А «контактер» молчит... И с каждым звонком тревога нарастает. И когда ожидание становится нестерпимым, вдруг в одном из дверных проемов появляется Он, Кто-то, кто пока остается Неизвестным. И сквозь бесконечную вязкую тишину столь же внезапно отделяется от других женщин и идет на Неизвестного, как кролик на удава, маленькая Дездемона. Неизвестный откидывает с лица огромный капюшон – и мы узнаем Отелло...

Последующие события страшны и просты в своей фатальности и неотвратимости. Подчиняясь взгляду Отелло, маленькая Дездемона сбрасывает с себя – сначала какую-то кофточку, потом – юбочку и носки, оставаясь в беззащитном лоскуте купальника. Может, он зовет ее к морю – так вот и спасательный круг. Она цепляет его на себя. Берутся за руки. И медленно входят в горизонт волн. И вдруг – в одно мгновение – всхлип чайки сольется с пронзительно коротким вскриком, и маленькие ручки прощально блеснут над волнами. И движение это подхватит одинокая бумажная лодочка. Спасательный круг мы увидим в руках Отелло.

Следующий сюжет, уже предreshенный предчувствием конца, происходит с апокалиптической достоверностью.

Дездемона в белом – ее разделяет с Отелло длинная диагональ сцены. Между ними – разложенные на полу – столе сотни тарелок, еще несколько минут назад бывшие знаками гостеприимства. Стремительно возни-

кает между Дездемоной и Отелло смертельная, неуступчивая дуэль снарядов-тарелок. Это – аргументы сторон. Вопрос – ответ. Сотни выстрелов. И когда «аргументы» исчерпаются и обессилевшая Дездемона, приблизившись к Отелло, упадет у его ног как подкошенная, – он, будто не замечая ее, будет в какой-то нечеловеческой, безумной, садомазохистской эйфории играть и играть сильную и высокую музыку, набирая клавиши в воздухе. Безумный музыкант, который убил свой рояль.

И тут произойдет нечто удивительное и непредсказуемое.

Птица (душа? память? чья? чьи?), до сих пор ломким силуэтом возвышавшаяся на раме двери, неожиданно рванется с высоты к полу, и раненое существо, теперь более похожее то ли на собаку, то ли на химеру, приблизится к Дездемоне. Возьмет за руку, будто слушая пульс. Еще живая, поднимает голову. Возможно, птица – и есть душа Дездемоны, готовая вот-вот отлететь от нас?..

Мизансцена повторяется вновь. Но пульс уже остановлен... И тут, словно подчиняясь законам какой-то неведомой черной магии, Птица вынесет из-за кулис неподъемный камень – смертельный якорь и грубой бечевой привяжет его к ногам Дездемоны. А потом, судорожно дыша, снимет с Дездемоны ее светлые одежды, и она останется такой же беззащитной в своем черном купальнике, как и предыдущая жертва. Ритуал инициации завершил свой круг. И дальше, подчиняясь логике все той же магии, Птица – чья же ты душа? – нежностью и волей заставит Отелло отдать бездыханное тело Дездемоны волнам.

У этого трагедийного универсума финал чист и печален.

Портреты Отелло, Дездемоны, маленькой Дездемоны, Яго, Птицы – каждый выделен светом. Стоп-кадры. Дальше – их групповой портрет. Портрет зла-добра. Вины-безвинности. Один из финалов.

Есть и второй. Он построен на медитативных движениях и состояниях – «групповой портрет» медленно «перетекает-движется» в глубь сцены, к зеркалу (на этот новый ритуал уходит почти пять минут). Оно – еще один персонаж, это канал, который отнимает Зло. Неслучайно именно перед зеркалом, под мигающими янтарными огнями свечей,

разжигал свою интригу и произносил главный монолог Яго. Он брал силу у зеркала. Согласно магии, оно способно и отдавать, и поглощать энергию. Тема зеркала, зеркальных двойников – метафора модерна и материя магии – выступает в финале как знак высшей реальности. Зеркало «пропускает» сквозь себя и отпускает на волю Дездемону и Птицу и оставляет нам отраженным светом последний поединок Отелло и Яго.

Зеркало всматривается в нас...

Этот трансформ, с опорой на подсознательное, на шоковый режим субъективно-го, – только один из наиболее радикальных примеров, наряду с другими версиями классики «от А. Жолдака», – актуальных процессов, происходящих в художественной культуре Европы и мира.

Если древний миф является «инструментом демонстрации универсальных принципов социальной организации» (по Э. Дюркгейму), то отношение к В. Шекспиру (Лесе Украинке, А. Чехову, П. Клоделю, Г. Ибсену и др.) как к мифу можно интерпретировать как своеобразный поиск универсального поля стабильности (В. Шекспир же, который «просто классик», и иже с ним остаются в локальной зоне).

Смыслообразующие технологии. Отличительной чертой процесса интенсивной субъективизации, иначе – нового уровня свободы, стали и более адекватные ему *технологии*, теперь все чаще выступающие в роли *смыслообразующих*.

Роль *зеркал* как магиико-энергетических феноменов (диалог с модерном) становится просто статистической: выдающийся польский режиссер Кристиан Лупа использует зеркало как механизм удвоения, и фотоаппарат как метафору отраженного и размноженного образа; А. Жолдак и Э. Някрошюс используют зеркало для суггестивного внушения. *Галлюцинация*, бред присутствуют – у поляка К. Лупы, у канадо-украинца Г. Гладия, у евро-россиянина Л. Додина. *Сон* – у А. Жолдака; в спектакле «Тиль» Г. Горина Ровенского театра (режиссер-постановщик О. Мосийчук). *Психоанализ* – у Г. Гладия, в Ю. Бутусовом «Ричарде» (Рос-

сия); *компьютерная матрица* как образ суицида, смерти – у Гжегожа Яжины в «Психозе 4.48» по Саре Кейн – одном из самых знаковых спектаклей современной Европы.

Подобные процессы прослеживаются и в европейском оперном театре. Исследователь М. Черкашина, анализируя «Луизу Миллер» Дж. Верди в Баварской опере и «Вертера» Жюль Массне (обе в 2007 г.), обращает внимание на новое для романтических опер прочтение психологии времени.

Мотивации событий и переживаний в интерпретациях этих опер испытывают на себе глубокий новаторский опыт литературы, живописи, театрального искусства XX века и наук о человеке, увлеченных его сложным внутренним миром.

Визуализируют эти версии модели двойников, формулы зеркала как метафизической стихии и подобные «эстетические» технологии: двойниками предстают Луиза и ее мертвое тело – одинаково «ответственные» свидетели и участники сюжета; Вертер – поэт-романтик – переживает жизнь и одновременно описывает ее, пребывая в фантастических интерьерах зеркальных горизонтов, «преображения – отражения становятся истинной стихией очарованной души Вертера и открытой, внезапной стихии чувства Шарлотты» [11]⁷.

Язык театра, мы убедились, серьезно меняется. И рассмотреть этот процесс с помощью старого инструментария решительно невозможно.

В продолжение недоверия к Слову и логоцентризму театр в своих лучших поисковых решениях вписывается в традицию невербальных искусств, движется в сторону поэтики *интеллектуальной прозы и поэзии, авангардистской музыки*. Отметим отдельно, что поэтика музыки играет в этом процессе особую роль.

Театральные тексты нередко строятся по законам музыкальной партитуры, музыкальных алгоритмов.

«Пьеса Америки» Сьюзен-Лори Паркс построена на таком важном элементе ее эстетики, как «повторение с просмотром» («Rep & Rev»), заимствованном из джаза,

⁷ Висоцька, Н. Постмодерне «вічне теперішнє» чи етнічне «корисне минуле»? Історія і пам'ять у «П'єсі Америки» С.-Л. Паркс / Н. Висоцька // «Література – Театр – Суспільство» (зб. наук. праць у 2-х т. – Херсон – 2007. – Т. 1. – С. 47.

утверждают ее исследователи [11]. Сама С.-Л. Паркс считает – обратим на это особое внимание, – что таким образом тексты драматические «отходят от традиционных линейных структур».

Современные исследователи прозы, поэзии, драматургии, живописи нередко апеллируют к музыкальным явлениям и феноменам как к структурообразующим началам (с этих позиций исследуются Л. Курбас, Э. Някрошюс, А. Чехов, А. Пушкин и др.).

Потомок Г. Ибсена, современный норвежский драматург, пишущий на новонорвежском (на нем говорят лишь 20% норвежцев), – Йон Фоссе, работая над созданием оперы по своему роману «Меланхолия», пишет: «Для меня творчество писателя чрезвычайно близко к творчеству композитора. Я тоже использую «музыкальный» подход к работе, komponуя движения, эмоции, логику в одно целое».⁸ И. Фоссе, признанный классиком уже сегодня, трансформирует роль современной литературы в измерения сакральные, словно цитируя смыслы модерна.

Эффект подобного пересечения поэтик, придя с модернизмом (вспомним хотя бы драматурга Миколу Кулиша), продолжает свой путь и в постмодернизм и далее.

В спектакле А. Дзекуна «Великий льох» (укр.) по Т. Шевченко в Черкасском музыкально-драматическом театре (2004) использована музыка И. С. Баха в исполнении бандуриста Р. Гринкива, музыка А. Веделя, М. Лысенко, Р. Щедрина, М. Глинки и И. А. Шульца, а также народные причитания и духовное пение. А. Дзекун последовательно воплощает в спектаклях последних лет музыкальное бытие мира, де-

лая это с акцентом на национальном мелосе.

Заключение. «Нелинейный синтез», перед которым нынешняя культура уже успела засвидетельствовать свой пиетет, тоже говорит на языке музыкальной дирижерской палочки...

Подобное перекодирование происходит в истории культуры регулярно. Так, живопись П. Клее 1920-х годов была более близка языку поэтических исканий А. Рембо, С. Малларме, А. Крученых, Г. Аполлинера, П. Элюара и В. Хлебникова. Безусловным апперцептивным указателем многих театральных опытов 1920–30-х годов являются также произведения П. Филонова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранцев, Рэм. Открытость тринитарной методологии / Рэм Баранцев // Доповіді Міжнародного конвенту тринітарних знань. – 1997. – № 1; 1998. – № 2.
2. Баранцев, Р. Имманентные проблемы синергетики / Р. Баранцев // Новое в синергетике. Взгляд в третье тысячелетие. – М.: Наука. – 2002.
3. Світоглядні імплікації науки. – К., 2004.
4. Федотов, Г.П. Четверодневный Лазарь. – Круг. Альманах. – Кн. 1. – Берлин, 1936. – С. 140. Цит. по: Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. – М., 2000.
5. Пригожин, И. Время. Хаос. Квант. К решению парадокса времени / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М., 2005.
6. Пригожин, И. Порядок из Хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М., 2001, 2005.
7. Вельш, Вольфганг. Наш постмодерний модерн / Вольфганг Вельш. – К.: Альтерпрес, 2004. – С. 186.
8. Яковенко, И.Г. Эсхатологическая доминанта российского сознания / И. Г. Яковенко // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. ГИИ. – М., 2000.
9. Banu, G. Le Risque georges.banu@wanadoo.fr. Mercredi 13 febr. 2002.
10. Михед, Т. Рецепція творчості Шекспіра в добу Реставрації: випадок Томаса Отвея / Т. Михед // Література – театр – суспільство: зб. наук. праць: у 2 т. – Т. II. – Херсон-2007.

Поступила в редакцию 14.11.2011 г.

⁸ Цит. Просцениум. – 2003. – № 3. – С. 109. В 2003 году 112 пьес Фоссе было поставлено на европейских сценах («Имя», «Кто-то должен прийти», «Ночные песни», «Однажды летом», «Осенний сон»). Переведен на 30 языков.