

**ФОРМЫ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ШОРТ-ЛИСТОВ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ
КОНКУРСОВ)**

**FORMS PERFORMATIVITY OF MODERN DRAMATURGY (BASED
ON SHORT LISTS OF DRAMA CONTESTS)**

Аннотация: В статье на материале шорт-листов драматургических конкурсов рассматриваются формы перформативности современной драматургии и постдраматического театра.

Ключевые слова: современная драматургия; постдраматический театр; формы перформативности; драматургический фестиваль.

Abstract: The article, based on the short lists of drama contests Russia and Germany, examines the forms of performativity of modern drama and post-drama theater.

Keywords: modern drama; post-drama theater; forms of performativity; drama festival.

Новейшая драма сохраняет за собой функцию катарсического воздействия на зрителя. Как и тысячелетия назад, она рассказывает историю героя, с которым зритель ассоциирует себя, а значит, проникается сочувствием. Катарсис сравнивается «... с лекарственным ядом, который, с одной стороны, возбуждает боль, чтобы вылечить её, но с другой – адаптируемый к ней организм вырабатывает привычку» [8, с. 38], поэтому постдраматический театр стремится изменить формы драматического воздействия на зрителя: на первый план выходят невербальные средства. «В постдраматическом театре текст, данный театру письменно или устно, из-за изменившегося понимания "текста перформанса" рассматривается в новом свете» [4, с. 87].

В то же время существенно расширяется спектр воздействия театра 21 века на зрителя. Отказ от четвёртой стены называют «навязыванием свободы», «... агрессией, <по отношению к зрителям>, провокацией их на независимое действие» [2, с. 19]. Уже к 60-м годам XX века они становятся участниками происходящего, не желая того, то есть против своей воли.

Создатель сюрреалистического театра Антонен Арто считал, что слово не имеет большой ценности на сцене и необходимо переходить к единому языку, «... стоящему на полпути от жеста к мысли <...> и вместо того, чтобы возвращаться к текстам, которые считаются определяющими и как бы священными, необходимо, прежде всего, разрушить привычную зависимость театра от сюжет-

ных текстов» [1, с. 95]. Попытки ослабить значение слова и усилить перформативные формы на сцене связывают с сакрализацией театрального языка и пространства. Современный театр определяет суверенное время и пространство перформанса ритуальным смыслом: с одной стороны, происходит разрушение культурных и исторических метанарративов; с другой – придание событию мифологического первоначала.

Современные драматурги предпринимают попытки сделать пьесу подобием ритуала, «... нацеленного на восстановление и создание заново сакральных смыслов и соответствующих психологических состояний в конкретной социокультурной ситуации» [6, с. 26]. Деррида писал, что перформанс разрушает мимесис и отменяет принцип подражания: «... сцена равняется метафизическому ядру жизни» [6, с. 27]. Ритуализация театра ставит зрителя в новую позицию по отношению к спектаклю: главное не понять, а прожить перформанс, а это возможно только благодаря совместным переживаниям.

В драматургию под влиянием театра абсурд, всё чаще стали включаться сцены насилия и жестокости. Насилие выступает как новая форма коммуникации со зрителем: мощный катализатор бессознательного, ставящий перед собой цель разрушительного влияния на зрительскую психику.

Следующий этап для зрителя – вовлечение в действие, назначение полноправным участником происходящего и даже «... предложение ему отдельной роли в спектакле» [2, с. 19], заранее прописанной драматургом и режиссёром.

В культуре XX–XXI веков значение перформативных текстов растёт. В последнее время стали появляться труды, посвященные перформансу и его влиянию на искусство: «Перформансы насилия» Марка Липовецкого, «Эстетика перформативности» Эрики Фишер-Лихте, «Искусство перформанса: от футуризма до наших дней» Роузли Голберга.

В книге «Постдраматический театр» Х.-Т. Леманн говорит о новом театре как о «перформативном тексте», который «... характеризуется отсутствием последовательности, одновременностью, знаковой насыщенностью, чрезмерностью, музыкальностью, преобладанием визуального аспекта, телесностью, спонтанностью, разнородностью составляющих элементов, моделированием ситуации, активным вовлечением публики в игру» [7, с. 132]. Эрика Фишер-Лихте целью перформанса определяет не получение готового материала (создание пьесы), а перенесение сознания зрителя в «пограничное состояние».

Исследователи отмечают, с одной стороны, последовательную эпизацию современной драматургии, влияние эпического «на природу драматического конфликта и действия». С другой – «... драма активизирует органично присущие ей изначально повествовательные формы» [9, с. 168].

С появлением перформативности в современном театре можно говорить и о трансформации зрителя, «... в частности смены его рационального восприятия, происходящего в чувственное» [2, с. 52], желании узнать и прочувствовать театральную «кухню» на себе, ему «... больше недостаточно быть зрителем – ему хочется быть участником и активно влиять на ту реальность, которая перед ним находится» [2, с. 52].

«Постдраматический театр» многолик: ему доступны мультимедийные технологии, перформативе музыкального искусства, современного танца. В 90-е годы появился термин «цифровой перформанс», отличающийся от перформанса «... обычного повышенной степенью медиализации и разломанной идентичностью перформеров» [2, с. 25]. Спектакль-перформанс может происходить в непривычном месте: в музее, на вокзале, в университете, – площадка переносит зрителя в максимально правдоподобную общественную, бытовую ситуацию.

Новейший театр вырабатывает целый набор способов, приемом, форм перформативности. Материал, предоставляемый драматическими фестивалями, позволяет систематизировать многообразие форм перформативности, ставших в последние десятилетия востребованными. Материал для анализа в нашем исследовании составляют пьесы-победительницы международного конкурса драматургов «Евразия» (Россия) и международного фестиваля Новой драмы – FIND (Германия).

В результате изменения структуры пьесы, реорганизации драматического материала возникает конфликт зрительского восприятия – провокация через разрушение ожидаемого. Герои пьес совершают неожиданные для зрителя поступки, сбивая его с толку, заставляя сомневаться в правильности реакции.

Благодаря созданию метафизического пласта в текстах, включению элементов сказочности, наслоению нескольких языков, игре с пространством и временем, интертекстуальности, чередованию эпических и драматических вставок, дублированию персонажей, игре с исполнителями ролей, открытому финалу у зрителя создаётся конфликт зрительского восприятия, что обеспечивает порождение новых смыслов и создание «Своего текста» у каждого из зрителей [7, с. 164].

Так, в основе пьесы «Галатhea Собакина» (лауреат фестиваля «Евразия 2014») лежит миф о Пигмалионе и Галатее, по сюжету которого царь Кипра Пигмалион вырезал из драгоценной слоновой кости статую женщины и назвал её Галатеей. Главные герои пьесы: Виктор Собакин, ассоциирующийся с творцом Пигмалионом, и Санька, выступающий в роли Галатеей. Однако происходит слом классического мифа: во-первых, творец не создаёт статую и не вдыхает в неё жизнь, а производит трансформацию тела молодого человека (не искусство оживляется, а жизнь трансформируется). Во-вторых, в мифе Галатhea олицетворяет духовную чистоту, искренность и красоту, в то время как Галатhea Васьковской интересуют только материальные блага.

По мнению Ежи Гротовского, роль для актёра – средство достижения целей, а не главная цель: «... актёр должен манипулировать сценическим образом, как скальпелем, для препарирования собственной индивидуальности» [3, с. 71].

Автор пьесы «Ожидание голосования» Роберто Франтини (фестиваль FIND 2017) поднимает вопросы столкновения личных предпочтений с социальным взаимодействием государства, демократии и легитимности власти. Каталонский режиссёр Роджер Бернат нашёл необычную форму постановки пьесы: театр временно становится парламентом, а зрители формируют модель общества, взяв на себя ответственность и право определять ход голосования. Спектакль состоит из трёх этапов: участники должны вместе и сообща найти решение проблемы,

аргументировать свою точку зрения и открыто проголосовать (последний этап включает самостоятельное голосование, в парах и коллективно). Жизнеподобие отходит на второй план, а актёры поставлены в не свойственное им положение.

Драма постоянной участницы немецкого фестиваля современной драматургии (FIND) Анжелики Лидделл имеет свойство показывать самые мрачные аспекты современного мира, «... темы её пронзительных исповедальных перформансов требуют агрессии, провокации, громкости, нападения, атаки» [Поле битвы и театр провокации].

Выход актёра из роли и вовлечение в неё зрителя – один из используемых для этих целей приёмов перформативности. Так, в пьесе «Мёртвая собака в химчистке: сильные» пересекаются три сферы действия: первая – театральная сцена <...>, вторая – разворачивающийся перед зрителями фрагмент антиутопического мира, представленный химчисткой <...>, и наконец третья – школа. Но «закрепление» всех персонажей в своих сферах не происходит. Так, внесценический персонаж Комбефёр, чьи реплики находятся вне времени и независимы от основного действия, имеет возможность переходить из своей сферы в чужую; он появляется как рассказчик, голос «прошлого, памяти, морали» и как реальный человек, упомянутый в разговорах. Лидделл, используя приём «театр в театре», разрушая «четвёртую стену», создаёт эффект непосредственного общения героя со зрителями и читателями, для чего вводит персонажа актёра. Приём заявлен с первых страниц пьесы – в прологе. Актёр – исполнитель роли собаки – высказывает обвинительные реплики, обращаясь напрямую к читателям.

В другом пространстве актёр входит в роли собаки и, находясь вне сценического пространства, обращается к читателям, втягивает их в свой сценарий и превращает в героев происходящего: «... прямо сейчас вы – мои грёбанные актёры».

«Новая драма» представляет собой «практически уникальный феномен осознания коммуникативного насилия, его саморазвития и его логики – изнутри, а не извне» [5, с. 31]. В «Новой драме» появляется авторская агрессия по отношению к персонажам, которая выражается в засилии гипернатуралистических приёмов (к примеру, мат). Марк Липовецкий выделяет следующие функции данной «речевой сферы»:

- маркер языковой свободы от доминирующих дискурсов;
- язык отношений власти и подчинения;
- языковое поглощение фрустрации и агрессии;
- «прямой», номинативный сексуальной сферы.

Подобную форму общения можно наблюдать в анализируемых нами пьесах. В пьесе «Мёртвая собака в химчистке: сильные» актёр, страдающий синдромом «Копролалия» (болезненное, иногда непреодолимое импульсивное влечение к циничной и нецензурной брани безо всякого повода), агрессивно обращается к читателям, оскорбляя и обвиняя окружающих. В пьесе «Галатея Собакина» Ирины Васьковской героини воспринимают изобретение «нового мата» как «богатство смысловых оттенков», «невероятную изобретательность» и «акробатическую гибкость ума».

Если Эрика Фишер-Лихте в своём труде «Эстетика перформативности» рассматривает присутствие на сцене человека как обязательное условие: «Минимальным предварительным условием для того, чтобы театр был театром, является ситуация, при которой человек А показывает X в то время, как человек S смотрит на это», а Питер Брук настаивает на сопричастности: «Человек идёт через пустое пространство, пока кто-то смотрит на него – вот и всё, что нужно для совершения театрального акта» [2, с. 162], то в конце XX – начале XXI века театр в поисках новых форм воздействия на зрителя стал отказываться от присутствия на сцене живого человека. Театральный эксперимент с целью выяснить, будет ли сохраняться терпение зрителя достаточно долго, если пренебречь одним из основных представлений о театре – наличием актёра, – провёл в 2007 году Хайнер Гёббельс. Перформативная инсталляция «Вещь Штифтера», основанная на эссе Адальберта Штифтера «Ее Geschichte», привлекает всё больше зрителей как «... завораживающий пример театра без людей» [2, с. 167]. На сцене находится механическая инсталляция, вокруг которой зрители могут свободно передвигаться. Несмотря на отсутствие актёров, сюжет спектакля развивается: «... движется взад-вперёд, на воде в конце устраивается химическая реакция с появляющимися на поверхности пузырьками, а львиная доля динамических изменений приходится на свет» [2, с. 168]. Существенное влияние на зрителя оказывает привлечение в большом объёме голосовых записей и пения: отрывки из эссе, фрагмент радиointервью с Клодом Леви-Строссом, племенные заклинания из Папуа – Новой Гвинеи, пение индейцев и т. д.

Таким образом, на сегодняшний день театр использует многообразие форм перформативности, но все они сведены к единой цели – вовлечению зрителя в действие и назначение его полноправным участником происходящего.

Библиографический список

1. Антоне, А. Театр и его двойник / А. Антонен. – М. : Мартис, 1993. – С. 91–109.
2. Вилисов, В. Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили / В. Вилисов. – М. : АСТ, 2019. – 336 с.
3. Гротовский, Е. От бедного театра к Искусству-проводнику / Е. Гротовский. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2003. – 351 с.
4. Колязин, В. Ф. О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене / В. Ф. Колязин // Вопросы театра. – 2011. – № 1–2. – С. 86–99.
5. Липовецкий, М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 89.
6. Липовецкий, М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М. Липовецкий, Б. Боймерс. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
7. Онегина, Т. А. Проблема конфликта в новой немецкой драме (А. Остермайер, Д. Лоэр, Р. Шиммельпфенниг) : дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Онегина. – Казань, 2013. – 187 с.

8. Сейбель, Н. Э. Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера / Н. Э. Сейбель // Литература и театр: модели взаимодействия : сборник научных статей по итогам VI Международной научно-практической конференции-фестиваля «Арт-сессия». – Челябинск, 2013. – С. 36–47.

9. Семьян, Т. Ф. Перформативный характер текста современной отечественной драмы / Т. Ф. Семьян // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – 2012. – № 1. – С. 167–177.