

О.С. ЦЫКУНОВА

*(Челябинский государственный педагогический университет
Челябинск, Россия)*

УДК 821.112.2-2(Лаузунд И.)»19»

ББК Ш33(4Гем)64-8,446

«БЕСХРЕБЕТНОСТЬ» ИНГРИД ЛАУЗУНД КАК ОБРАЗЕЦ ПОСТДРАМЫ

Аннотация. На материале немецкой драмы в статье рассматриваются постдраматические приемы, помогающие раскрыть мир беспринципности, крайнего цинизма и карьеризма, изображенный в пьесе Лаузунд «Бесхребетность».

Ключевые слова: новая драма, постдраматический театр, метатеатр, постдрама, метадрама, немецкая драма XX – XXI в.

На сегодняшний день невозможно говорить о приоритете в театре каких-либо тем и форм. «Всеядность» – главное свойство современной немецкой драматургии. «У нового поколения, – пишет Ю. Рыбаков в сборнике «Современные немецкие пьесы», – новый художественный язык, оно... отличается от старого, прежде всего, тем, сколько и каких запретов это новое поколение нарушает, тех запретов, которые для предыдущего поколения были как бы нерушимыми» [Круглый стол 2000: 386]. Драматурги давно начали отстаивать идею разнообразия. «Немецкая драматургия конца XX века развивалась неоднородно... Режиссеры не желают ставить спектакли традиционно, как раньше, драматурги не хотят писать по-старому» [Роганова 2007: 8]. Жанровая «демократичность» позволяет различным театральным направлениям мирно сосуществовать друг с другом, взаимодополнять и развиваться.

Одним из самых дискуссионных вопросов театра и драмы конца XX века является разграничение двух синтетических, базирующихся на идее единения драматургических жанров и театральных форм, явлений: постдраматический театр и метатеатр.

Появление термина «метадрама» во второй половине XX века «отразило реальность качественных изменений, произошедших в развитии извечной темы драматургии: театра в театре» [Соколова 2009: 3]. Сам термин «метатеатр» был впервые введен в обиход американским драматургом и театральным критиком Л. Абелем в 1960

году («Metatheatre: A New View of Dramatic Form»). В своей работе автор отталкивается от традиционного приема драматургии «театр в театре» и метафоры «жизнь-театр», формулируя следующее определение: метатеатр – «театр, проблематика которого обращена к самому театру и который, следовательно, “представляет самого себя”» [Пави 1991: 176]. Позже появляются исследования, целью которых становится пересмотр истории драматургии с позиций проблематики метадрамы (Т. Постлевейт и Т.С. Дэвис, Н. Боро, Т.Р. Витакер и другие). Но несмотря на широкое применение термина «метатеатр» в теоретических и критических работах, он не получил устойчивого содержания. Попытку дать дефиницию метадрамы, более четкую систематизацию ее свойств представляет собой книга П. Хорнбри («Drama, Metadrama and Perception», 1986). В ней представлена теория и практика – интерпретация отдельных пьес. Автор выделяет шесть видов метадрамы: пьеса в пьесе, роль в роли, церемониал внутри пьесы, художественные и жизненные ссылки в пьесе, саморефлексия и драма восприятия. Однако характеристики каждого вида настолько расплывчаты, что сам Хорнбри говорит о том, что метадраматичность присуща каждой из приведенных им пьес, отличие заключается лишь в количественном измерении и особой авторской трактовке. Таким образом, несмотря на то, что на сегодняшний день определение термина «метатеатр» остается расплывчатым и неточным, можно предположить, что драматический прием «театр в театре» превратился в самостоятельный драматургический жанр, «позволяющий вскрыть саму природу театра, сделать ее содержанием драматургического текста и сценического представления» [Соколова 2009: 3], а метадрама (как основной инструмент саморефлексии театра) превратила структуру театрального спектакля в главного героя. На этой почве возникают новые принципы построения драматического действия: конструирование самостоятельной художественной действительности, удвоение театрального пространства («представление в представлении», «пьеса в пьесе») и времени, обнажение сценической условности, разнородность, прерывистость театрального времени, двусмысленность. Метатеатр ставит принципиально важную для него проблему «игроков-зрителей», так как предполагает активное участие зрителя, право его на изменение хода игры, вмешательство в действие. На зрителя возложена миссия – сделать выбор (нравственный, прежде всего). Он втягивается в игру ради того, чтобы иметь возможность проанализировать себя, свою жизнь и узнаваемые ситуации. Такой «театр», например, описывает английский писатель Джон Фаулз в

своем романе «Волхв». Метатеатр, развиваясь, воспитывает собственного зрителя, готового к диалогическому взаимодействию актера и роли, актера и зрителя.

Термин «постдраматический театр» был введен немецким исследователем, известным театроведом Хансом-Тисом Леманом, опубликовавшим в 1991 году свой труд «Театр и миф», посвященный древнегреческой трагедии. Театр древности он назвал «преддраматическим», а далее с эпохи Возрождения и на протяжении нескольких веков существовал драматический театр, потом чистота жанра была утрачена, и театральное искусство постепенно вступило в эпоху «пост». В 1999 году вышла книга Лемана «Постдраматический театр», в которой автор провел глубокое исследование театральной практики конца 20-го века с целью выявить эстетическую логику развития нового театра, обозначил временные границы постдраматического театра: от 1960-х гг. до нового века. Таким образом, понятие «постдраматического театра» Леман выводит из «противопоставления аттической трагедии как образца «преддраматического» театра и современного театра, основу которого, по мнению автора, уже не составляет собственно драматический текст» [Шевченко 2011: 130]. Леман в своей книге отмечает, что «искусство вообще не может развиваться без связи с предшествующими формами» [Леман 2013: 46], следовательно «постдраматический театр охватывает собой настоящее положение/новое повторение/продолжение функционирования прежних эстетик» [Леман 2013: 46]. Таким образом, становится важным, что постдраматический театр не отменяет ни одну из предыдущих форм театра, напротив, дополняет их и реформирует. Одной из основных примет такого нового театра является его эмансипация от драматического текста – сама драма продолжает существовать как ослабленная структура в рамках новой театральной концепции. Но наряду с этим ему присущи: двусмысленность, внетекстуальность, монологичность, процессуальность, гетерогенность, фикциальность, прерывистость времени (перверсия, деконструкция) и прочее. Актер выступает в роли действующего лица и центральной темы театра, он демонстрирует свое мастерство, а зритель оценивает его умения. Постдраматический театр многолик: ему не чужды мультимедийные технологии, границы его открыты для перформативных форм музыкального искусства и искусства современного танца. Еще одна отличительная черта такого театра состоит в том, что он не предполагает наличие у зала общего знания и общей эмоции (можно

сказать о «конflikте зрительского восприятия»), а требует личного выбора и решения каждого зрителя.

Подытоживая все вышесказанное, можно сделать выводы, касающиеся сходства и различия понятий «постдраматический театр» и «метатеатр»:

1. Постдраматический театр визуализирует «все», метатеатр визуализирует «сам себя»;

2. Постдраматический театр неразрывно связан с предыдущими театральными эпохами, он развивает их традиции. Метатеатр также сохраняет связь с предыдущим, дополняя формы и содержание, как писалось выше: некогда классический драматический прием «театр в театре» в наше время перешел в самостоятельный театальный жанр. Главная задача метатеатра – представить происходящее на сцене зрителю как образец, т.е. театр сохраняет свою функцию социального института;

3. Главная примета постдраматического театра – его эмансипация от драматического действия, уравнивание в правах текста и театра, тогда как метатеатр представляет собой «драму в драме», «пьесу в пьесе»;

4. Для постдраматического театра характерен конфликт зрительского восприятия. Герои пьес зачастую совершают необдуманные, непонятные для зрителя поступки, сбивая его с толку, лишая уверенности в правильности своей реакции, а иногда провоцирует занять позицию сторонника или противника предлагаемой теории. Метатеатр предполагает активное включение зрителя в действие самой пьесы, а его конфликт составляет противостояние героя и театально-условного Бытия.

Постдрама продолжает традиции постмодернизма: ей не чужды элементы деконструкции, импровизации, интертекстуальности, фрагментарности и прочего. «“После” драмы означает, что сама она сохраняется в качестве структуры “нормального текста”» [Леман 2013: 45]. Постдрама уходит от линейного развития действия, в ней мы чаще всего не найдем изображения какой-либо конкретной истории (так как «текст лишь базовый материал») и последовательно изложенной фабулы. Таким образом, постдраматическую пьесу можно играть в разной в последовательности ее частей – свобода в выборе последовательности эпизодов за счет фрагментарности и «коллажности» композиции.

В постдраме нет запретных тем. Напротив, на сцену выносятся все табуированное: секс, психологические комплексы, нетрадиционная

сексуальная ориентация, различные фобии. Язык драмы представляется настолько живым, что передает информацию будничной разговорной речи. Зачатую он может быть жестоким, использовать ненормативную лексику, что не только шокирует зрителя, но и показывает картины жизни с «документальной» точностью.

Обратимся к пьесе немецкого драматурга Ингрид Лаузунд «Бесхребетность», впервые опубликованной в сборнике «ШАГ-2», аббревиатура которого расшифровывается как перечисление трех немецкоязычных стран: Швейцария, Австрия и Германия.

В пьесе Лаузунд отсутствует сюжет. Действие происходит в некоем офисе – пятеро служащих перед кабинетом начальника. Все они заняты плетением интриг и войной за свое «место под солнцем». Они набрались мужества и уже готовы отправиться в кабинет начальника («ДВЕРЬКШЕФУ»). Примечательно, что «ДВЕРЬКШЕФУ» – своеобразная дверь в «зазеркалье»: самое главное расположено за ней, там настоящая жизнь, к которой стремятся и которой боятся персонажи пьесы. Все, происходящее перед ней, на глазах у зрителя – это только «отраженный мир», хотя именно здесь действуют главные герои. Здесь мы не видим действия, а лишь его репетицию, подготовку. Все основное невидимо для глаза зрителя. Желая произвести хорошее впечатление, работники офиса долго обдумывают каждое свое слово, жест, движение, которые «продемонстрируют» там, за дверью. Само появление перед боссом продумано до мелочей – от позы до интонации. Главное – ничего не перепутать. И, казалось бы, когда сотрудники один за другим, наконец, покидают офис, все становится понятным: встреча прошла успешно. Но откуда «нож в спине» и «голова под мышкой»? Дело в том, что все герои пьесы безвольные, ограниченные, обмельчавшие, ведомые этим неизвестным и невидимым зрителю шестым героем пьесы – начальником (отсюда и толкование названия «Бесхребетность» как метафоры, характеризующей общее состояние служащих офиса). Они постоянно твердят, что «хотят новый позвоночник», чтобы «ходить прямо», но проблема в том, что с ним неудобно работать. Для Лаузунд в пьесе принципиально важна мысль о том, что только человек без чести и совести с «гибким позвоночником» способен сделать блестящую и успешную карьеру.

В пьесе условно можно выделить несколько «пластов»: гротесковый, фикциональный и фрагментарный, которые работают на общую идею – правдоподобно, жизненно, порой смешно, а порой

драматично показать жизнь «белых воротничков». Мир, в котором обитают герои, мир лицемерия, постоянной конкуренции и борьбы, предательства и двуличия. Для того чтобы наглядно это изобразить, Ингрид Лаузунд прибегает к использованию постдраматических приемов, характерных для каждого «пласта» в отдельности.

Чтобы наиболее ярко изобразить лицемерие и съедающую конкуренцию, автор использует прием внетекстуальности (параллельное сосуществование текста и подтекста), который в пьесе служит для того, чтобы в наглядно показать контраст затверженных условностей и искренних личных порывов, противостояние офисного этикета (который составляет реальный диалог) и внутреннего монолога («реплик в сторону»):

Хуфшмидт: Доброе утро!

Шмитт: Доброе утро!

Хуфшмидт: Вы уже слышали, что нам предстоит работать вместе?

Шмитт: Да, конечно – *меня от тебя тошнит* – я этому очень рада.

Хуфшмидт: Может, нам с вами стоит встретиться и заранее обсудить – *меня от тебя уже стошнило* – наши планы?

Шмитт: Да, хорошая идея – *не приближайся ко мне, ублюдок* – давайте так и сделаем.

Хуфшмидт: Мне очень интересно знать ваши – *ну-ка, отойди*.

Шмитт: *Ни на шаг* [Лаузунд 2002].

Примечательно, что в какой-то момент разговора, внутреннее прорывается наружу, истина «торжествует» – Хуфшмидт как будто бы слышит этот «внутренний монолог» Шмитт, что, однако, не способствует установлению коммуникации и взаимопониманию. Ситуация становится еще более абсурдной, поскольку на очередное «замечание про себя» Хуфшмидт реагирует вслух:

Шмитт: *У тебя на воротнике перхоть*.

Хуфшмидт: Когда я был в Японии, мне посчастливилось...

Шмитт: *У тебя на воротнике перхоть*.

Хуфшмидт: ... познакомиться со знаменитым поваром – специалистом по суши.

Шмитт: *У тебя на воротнике перхоть*.

Хуфшмидт: Я восхищаюсь японцами, потому что они...

Шмитт: *У тебя на воротнике перхоть*.

Хуфшмидт: ... даже повседневные заботы они...

Шмитт: *У тебя на воротнике перхоть*.

Хуфшмидт: *(снимает пиджак)* ... превращают в настоящий ритуал – *я тебе покажу, мразь ты такая* [Лаузунд 2002].

Ни один из героев не стремится к взаимопониманию. Их «внутренний монолог» не что иное, как негативная оценка другого.

Постдраматический прием удвоения пространства и времени И. Лаузунд использует в одной из сцен пьесы с риторическим названием «И зачем ты вообще появился на свет?». Все тот же Хуфшмидт («заметная личность», «прирожденный вожак», «почти добился повышения») решает обсудить со Шмитт новый и весьма перспективный проект, но проблема в том, что параллельно он слышит замечания родителей (маму играет Кристенсен, а папу – Крецки) в свой адрес: «Сколько раз тебе можно говорить!», «Сядь прямо», «Надо говорить не “чего”, а “что”», «Отвечай немедленно! Какой же ты болван!» [Лаузунд 2002]. Хуфшмидт пытается сосредоточиться на своей собеседнице, но ему это не удается, он постоянно вздрагивает от родительских обвинений и пытается оправдаться. Парадоксальны при этом обе описываемые реальности: и офисная, и «воображаемая», внутренняя. Хуфшмидта отчитывают за одни и те же качества: несобранность, глупость и невнимательность, что рушит весь его первоначальный образ и перед нами предстает «затравленный школьник», неспособный постоять за себя и отстоять свое мнение. Прием помогает Лаузунд показать, насколько психологически травмировано современное общество, насколько последовательно взращивались комплексы неудачника, как старшее поколение – поколение родителей – сформировало людей, живущих в тотальном подчинении и состоянии несвободы, зависимости от них.

Еще один постдраматический прием – гротеск, выраженный через материализованные распространенные метафоры. Например: «оторвать голову» (*Крузе выходит из ДВЕРИКШЕФУ. Под мышкой он несет собственную голову. Пробирается ощупью к буфетной стойке и пытается налить себе кофе.*) [Лаузунд 2002], «воткнуть нож в спину» (*Кристенсен направляется к кофейной машине; из спины у нее торчит огромный нож, каким мясники разделявают мясо.*) [Лаузунд 2002]. Примечательно, что все духовное и абстрактное получает в пьесе материальное выражение, в чем отражается природа постдраматического театра, возвращая нас к традиции преддраматической литературы (например, Гомер «Илиада»: там Ахиллесу явилась душа «несчастливца Патрокла, Призрак, величием с ним и очами прекрасными сходный» [Гомер 1967: 289]). Таким образом, мы оказываемся в мире материализованных вещей,

телесности и сознательной девальвации нравственно-этической его деградации. В связи с этим Лаузунд использует сравнение героев с миром животных. В одной из сцен сотрудники офиса в борьбе за важную папку сначала начинают рычать друг на друга, а потом и вовсе их лица «превращаются» в собачьи морды:

Все это время Крузе стоит спиной к коллегам. Обернувшись, он видит перед собой вместо лиц четыре собачьи морды. Кречки стал ирландским сеттером, Шмитт – ризенинауцером, Хуфшмидт – питбулем, Кристенсен – шицем [Лаузунд 2002].

Для гротескного, абсурдного мира характерны гротесковые типы героев. Каждый из сотрудников офиса – это социальный тип, определенная модель поведения. Отсюда полное отсутствие развития характера и нравственного, духовного роста:

Хуфшмидт – Лидер;

Шмитт – Стерва;

Кречки – Весельчак;

Кристенсен – Хорошая мышка;

Крузе – Козел отпущения.

Прием умолчания, характерный для постдрамы, используется в сцене «Разговор по душам». Опять возникает парадокс: обстановка располагает к доверительной беседе, которая так и не состоялась. Герои сидят очень близко друг к другу, «пауза», но эта теснота («сидят, сгрудившись вокруг маленького стола» [Лаузунд 2002]) создает напряженную атмосферу. Ощущается потребность в разговоре по душам, так как накопилось много обид, появился шанс наконец выяснить отношения, возможно прийти к согласию. Но эмоционально тяжелая тишина («скажи кто-то хоть что-то, всех бы прорвало» [Лаузунд 2002]), страх быть первым и остаться непонятым, чужие, а может быть и свои слезы, гнев и отчаяние отталкивают, «в конце концов, все стыдливо расходятся».

В силу того, что постдраме не чужды перформативные формы искусства, Лаузунд, рисуя свою гротескную действительность, придает в пьесе своему описанному миру определенную музыкальность. Появляется это как на визуальном уровне, так и на текстуальном. Автор соединяет в пьесе драматический театр с оперой и балетом, а также умело работает и с самим текстом, создавая определенный ритм, заставляя героев свои действия сопровождать определенным «па». Прием ритмичности, автоматизма на текстуальном уровне проявляется в том, что герои до совершенства пытаются оттачивать «свое мастерство», репетируют перед тем, как зайти в «ДВЕРЬКШЕФУ»:

просчитывают количество шагов от двери до стола, регулируют громкость смеха, обдумывают, как встряхнуть голову, как лучше положить ногу на ногу, одним словом, прокручивают в голове каждое действие:

Шмитт: «План у меня в голове, мобильник выключен. Четыре ступеньки до двери. Стучу в дверь, тук-тук, жду слов «да-да, войдите»; <...> Три шага до письменного стола. Ставлю портфель. Сажусь, сижу. Нога на ногу, лицом к нему, ничего не говорю. Кофе? Да, с удовольствием. Молоко и сахар? Да, пожалуйста. Сигарету? Да, почему бы и нет, иногда, время от времени. Дальше следует шутка. Я смеюсь. Непринужденно, но не слишком громко, вот так: ха-ха-ха, да, забавно. Так. Сигарета в левой руке, сливки в кофе, молочник на стол, сахар в кофе, сигарету в пепельницу, бумаги из портфеля; ручка в кармане пиджака, бумаги на столе...» [Лаузунд 2002].

Но впоследствии все это выливается в абсурд:

«Взгляд в футляр, тьфу, взгляд в глаза. Голос спокойный, голос спокойный, говорю медленно, без портфеля, говорю медленно, без паники. <...> Сигарета в левой руке, бумаги на столе, план в пепельнице, тьфу ты. Сигарету в пепельницу, сливки в кофе, тьфу. Сигарета в носу, очки в футляре. Сигарету в пепельницу, все еще смотрю в глаза, нужно кокетство, нужно кокетство... Очки в пепельницу, они туда не влезут, что-то другое в пепельницу, план... Кофе?» [Лаузунд 2002].

Таким образом, пьеса И. Лаузунд становится одним из ярких образцов постдраматического текста, в котором игра обнажает современный мир с его «деловитостью», безжизненностью, жестокостью. «Офисный планктон» в гротескных картинах, созданных немецким драматургом, окончательно обезличивается и обездушивается, лишается воли, духовности, нравственных сил.

ЛИТЕРАТУРА

Гомер. Илиада. Одиссея. – М.: Художественная литература, 1967. С. 289

Лаузунд И. Бесхребетность. Режим доступа URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/1365> (дата обращения: 2014)

Леман Х-Т. Постдраматический театр – М.: ABCdesign, 2013

Немецкая драма и российская сцена: Круглый стол участников фестиваля 3 октября 1999 // Современные немецкие пьесы / под ред.

А.А. Чепурова. – СПб.: Библиотека Александровского театра, 2000. – С. 385 – 395.

Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. С. 176

Роганова И.С. Немецкая драматургия конца XX века. – М.: ИПЦ «Глобус», 2007. С. 88.

Соколова Е.В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама. – СПб.: 2009

Шевченко Е.Н. Постдраматический театр // Новый филологический вестник. – 2011, №2(17). – С. 130 – 135.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.Э. Сейбель