

УДК 792.01

Осинова Э.В.

Европейское и восточное театральные искусства в метакультурном пространстве

European and east theatrical arts in metacultural space

Движение к «всемирности» – один из важнейших атрибутов искусства XX столетия. Попытки культурной интеграции европейского театра с восточными постепенно выводит его на поиски мирового искусства как непреложную эстетическую реальность. Западный театр уходит в образно-пластические формы, избавляясь от общественной актуальности бытия. В этом заключается влияние восточного театра: театральные Запад берет у Востока. Восточный же театр принимает от европейского очень в малых дозах, его стихия – ритуал и обрядность. Российский театр, утратив координаты культурной политики, находится на творческом перепутье. Возможна ли культура без границ? Должен ли театр стремиться к единообразию?

Ключевые слова: *культура, культурный диалог, искусство, восточный театр, западный театр, российский театр, национальный театр, театральная антропология, метатеатр.*

◆

Move to universality is one of the attributes of the XX century art. Attempts of cultural integration of the European theater with oriental theaters gradually brings it to the search of world art as a true aesthetic reality. Western theater sinks into imaginary and plastic forms avoiding the public actuality of being. That is the influence of the oriental theater: theatric West borrows from East. The oriental theater takes from the western theater quite little, its sphere is rite and custom. The Russian theatre, having lost the coordinates of the cultural policy is on the creative crossing. Is culture without borders possible? Should theater pursue uniformity?

Key words: *culture, cultural dialog, art, oriental theater, western theater, Russian theater, national theater, theatric anthropology, metatheater.*

Изучение многообразных связей и типологических параллелей русской культуры с культурами Запада и Востока, проблем взаимовлияния и взаимодействия ведущих культур мира между собой все более ак-

туализируется. Интерес к проблеме межкультурной коммуникации России с восточными соседями, одним из множественных аспектов которой является собой театральное общение, обосновывается еще и пограничным положением российского Дальнего Востока в Азиатско-Тихоокеанском регионе.

Глобализация, предельно интенсифицируя межкультурные контакты, невольно уводит нас от простых количественных характеристик этого процесса и заставляет осознавать его новое качественное состояние, которое неразрывно связано с понятием метакультуры. Профессор филологии С. Е. Ячин определяет состояние метакультуры как способность культур (прежде всего национальных) творчески развиваться в отношениях друг с другом, дарить свои достижения и осознанно использовать достижения других культур для взаимного развития [29]. Обозначенный подход нам видится достаточно внятными и перспективным. При этом считаем важным заметить, что истинное состояние театра в метакультурном пространстве – это не есть некое общее состояние мирового театра, а именно возможное состояние каждой отдельной театральной общности, способной осознать и сохранить себя в отношениях к иному.

В восточном театре с его метафизическими действиями, в отличие от западного театра с его психологическими тенденциями формы сами овладевают своим смыслом и значением. Игра актеров строится на канонизированных, отточенных приемах выразительности, стилизованных движениях и жестах. Современными театроведами отмечается тенденция энергичного ухода мирового театра в формы, когда искусство режиссуры заключается не в отражении литературного текста, а в чем-то, с точки зрения радикально настроенной театральной элиты, более значимом для театра. При первом же приближении обнаруживается мотивация активного стремления европейского театра к театру иных художественных идей, чаще, идей условного восточного театра. Эти же тенденции обнаруживают себя и в современных российских театрах, вплоть до провинциальных. Каков же этот путь заимствования, в чем кроется природа культурного диалога в театральном мире и каково значение границы в конституировании обозначенного процесса?

Движение к «всемирности» – один из важнейших атрибутов искусства XX столетия, явственно обнаружило себя уже на рубеже веков, в переломный момент истории культуры, когда система нового художественного мировидения только начинала складываться. На заре нового века режиссерский театр делает одним из главнейших объектов поиска своего рода интерпретационные игры с эпохами театральной истории, с языками и стилями театра прошлых столетий. Примеры известны: Макс Рейнхард в Германии, Жак Копо во Франции, Гордон Крэг в Америке, русский театр «серебряного века», и, прежде всего – Всеволод Мейерхольд.

Вс. Мейерхольд вбирает в пределы своего искусства едва ли не всю историю театра: дионисийские ритуалы, средневековая мистерия, елизаветинский театр, комедия дель арте, русский романтический театр и даже Кабуки. Исследователи театра впоследствии не раз назовут его театральным космополитом. Однако последователей у Мейерхольда не оказалось. Если европейский театр мог себе позволить попытки культурной интеграции, стремясь сотворить феномен мирового искусства как непреложную эстетическую реальность, то советский театр надолго отгородился от мира «железным занавесом». В течение долгих десятилетий естественному его включению в симфонию мирового театрального развития препятствовала политическая изоляция. С наступлением эпохи тоталитаризма карта мировой театральной жизни представлялась в виде существования отгороженных друг от друга культурно-географических

пространств [4, с. 362].

С падением тоталитарных режимов театроведы всего мира, и российские в том числе, отмечают новый виток в развитии мирового театра, его постепенный уход от актуальности общественного бытия. Ж. Бодрийяр полагал, что с началом буржуазных революций началась эпоха театальной симуляции или, выражаясь радикальным языком автора концепции, театр превращается в «театр мертвецов». Теперь он означает подделку жизни, а драматургия развивает максимы номинализма: у существ и вещей нет собственных душ, актер – механический призрак человека, потому что на самом деле отразить социальные процессы не так просто¹. С победой социалистических идей положение еще более усугубилось. Этическое стремление человека к идеальным целям есть абсолютное условие возможности культуры. Пока театр «обслуживал» общество, его политические идеалы, он утратил этические основания, отказавшись от актуализации общественного бытия, театр вновь их обрел. Вот почему так жива классика, она построена на этике человеческих переживаний.

Современная же авангардная режиссура задачу театра полагает не в разрешении социальных и психологических конфликтов и не в служении в качестве поля боя для поучительных страстей, ибо все это приводит его к полной зависимости от литературы. А. Арто утверждал, что в основе режиссуры лежит язык жестов, он ценил яркость и наглядность форм и весьма огорчился, когда не обнаруживал этого в театре: «Как так происходит, – задавался он вопросом, – что в театре (Западном, Европейском) все, что является специфически театральным, что не поддается выражению словом, остается на последнем плане?» [2, с. 37]. По его же мнению, театр не может быть простым отражением текста, потому что «у него есть свой собственный язык: это пластика и физика... Так как истинное чувство словами не выразишь». Переход на такой язык дает театру возможность выразить себя с помощью различных форм, жестов, звуков, цвета, пластики, т. е. вернуть его к первоначальному назначению: восстановить его в религиозном и метафизическом смысле, а значит «помирить его со вселенной», ведь общеизвестно, что истоки мирового театального искусства лежат в языческих ритуалах, обрядах, в низовой народной культуре. Эти идеи обнаруживают себя в «Номо ludens» И. Хейзинги и «карнавализации» М. Бахтина.

Современная театральная антропология сосредоточивает свое внимание именно на области практики, прокладывая путь к творчеству через многочисленные специальные дисциплины, техники и эстетики, включаемые в работу. Как полагает антрополог театра Э. Барба, перспектива развития интеркультуры (в нашем понимании метакультуры) театра заключается в раскодировании существующей в поведении актера «пре-экспрессивности», в определении общей почвы, которая питает корни многих актерских техник. В условиях организованного представления присутствие актера в физическом и ментальном смысле определяется иным принципом, нежели его поведение в «обыденной» жизни. Более того, на сценической «пре-экспрессивности» поведения актера базируются различные жанры, стили, роли, персональные или коллективные традиции. Транскультурный анализ практики показывает, что в различных техниках можно уловить общие принципы. Например, перенесение центра тяжести, баланс, положение позвоночника и движения глаз – эти и другие элементы создают физические напряжения тела на «пре-экспрессивном» уровне. Речь идет о качестве «экстра-обыденной» энергии, позволяющей телу актера становиться «решительным», «жи-

¹ Затронутая проблема требует толкования самого понятия метафизики отражения, чему мы не можем уделить достойного внимания в данной статье.

вым», «правдивым». Само присутствие актера, его сценический «биос» привлекают зрительское внимание еще до того, как будет передано некое содержание. Таким образом, «пре-экспрессивность», по мнению Э. Барбы, лежит в основе начальной организации театра [3, с. 28]. Европейский театр увлекается пластическим совершенством великолепно натренированных актеров, привлекая существующий уже многие столетия опыт восточных сценических практик.

«Грушевый Сад» – так по-китайски называется «Храм Мельпомень». Это поэтическое название театра было пущено в ход знаменитым бодыхаем-эстетом Танской династии Мин-Хуаном. При нем в восьмом веке была впервые учреждена школа актеров, называвшаяся «Цзяо-фан» – «Грушевый Сад». «Грушевый Сад» китайского театра вполне оправдывает свое странное экзотическое название. Китайский театр, равно, как и китайский актер, исключительно оригинальны и несравнимы. Это одинаково относится как к духу китайского театрального искусства, так и к его технике.

Вот как описывала актерские тренировки в этих школах харбинский ориенталист С. Альмова [1]. Китайский актер до появления на сцене проходил длительную школу суровой и трудной тренировки. Учение начинали с 8 – 10-летнего возраста. Ежедневно маленькие кандидаты в актеры проделывали десятки акробатических упражнений. Обучались фехтованию, совершенствовались в специальной походке, постигали искусство пронзительного фальцета. Летом и зимой с утра, едва начинала брезжить заря, воспитанники «Грушевого сада» целыми стаями выводились на воздух старшими мастерами для групповых занятий. Будущие создатели очаровательных лунных фей и обольстительных оборотней неземной красоты тренировались упорнее всех. Им приходилось переносить даже боль забинтованных ног, стесненных в росте для большего сходства с женскими. Актеры, принадлежавшие хозяину, наказывались, их заставляли без конца учить пьесы и песни и для укрепления голоса проделывать малоприятные прогулки с запрокинутой назад головой и широко открытым ртом. В результате такой длительной и жесткой подготовки китайский актер вступал на сцену во всеоружии многогранного, тщательно отшлифованного таланта. Каждое движение его закончено и гармонично. Каждый жест четок и выразителен. Походка его легка и изящна. И сам он в своем искусно задрапированном костюме похож на точеную статуэтку раскрашенной слоновой кости. Муки и страдания актеров вознаграждались сторицей, когда тернии ученичества сменялись розами сценического триумфа.

Современная практика китайского театрального ремесла отличается лишь тем, что будущий актер делает свой добровольный выбор и заканчивает школу (институт, училище) дипломированным специалистом. Актерские техники фактически не изменились, как не меняются и специфические атрибуты китайского театрального представления.

В наше время рождается искусство, стремящееся вместить в свои пределы всю человеческую вселенную, соединить, свести Запад и Восток, создать эстетический прообраз всечеловеческого сообщества будущих столетий. Утопические мечтания в этом искусстве сливаются с мифопоэтическими образами первоначального единства человечества «до вавилонского столпотворения». К таким художественно-философским исканиям принадлежат театральные опыты Ежи Гротовского, Мориса Бержара, Питера Брука, Арианы Мнушкиной и др. Масса литературного, в том числе и научного материала [3; 11; 25 и др.] (благо, теперь в этом нет недостатка), представляет возможным погрузиться в бездну режиссерских практик, актерских техник, экспериментов, лабораторных исканий, а также теоретических постулатов известных в театральном мире

людей, позволяет прийти к пониманию того, что эти опыты не означают «аннигиляции» национальных культур, синтезируемых в их практиках. Разные традиции, используемые постановщиками, упираются в новые театральные формообразования, в компиляцию уже существующего в мировом сценическом пространстве, в результате чего происходит симбиоз, но не синтез Востока и Запада, как это может показаться при первом приближении.

Обратимся, к примеру, к концептуальным позициям режиссера-практика Ежи Гротовского. При пристальном рассмотрении его творческого метода (или методов), которые он, кстати, категорически отделял от эстетики театра, придавая им куда большую значимость в театральной практике, мы вынуждены констатировать, что основные творческие поиски этого незаурядного театрального деятеля базировались на исполнительской технике: мейерхольдовская бионика, упражнения китайских актеров, органика движений африканцев, индийский танец, двойная игра актеров комедии дель арте... и т. д. Собственные исследования Е. Гротовский предпочитал выражать в технических и практических терминах, сознательно избегая философско-теоретических спекуляций: техника, упражнения, импульс, дыхание, тренинг, реакция ... – вот термины, которыми чаще всего он оперирует [11]. Гротовский был знаком с теорией К. Юнга об архетипах и всю использовал ее в режиссерской практике, преподавательские курсы многих театральных школ разных стран используют его открытия и разработки в области физической органики актера. Ему удавались сложные перформативные¹ структуры; создавая свои великие интернациональные спектакли, он компилировал плоды уже существующих сценических практик, добиваясь при этом редчайшего эффекта пробуждения актерской и зрительской энергии.

Подобный театр иллюзий и намеков очень напоминает восточный, особенно китайский театр, где символика сценического облика зачастую накладывается на вещи без учета их естественных свойств. Она призвана не выражать сущность, а обозначать некую космическую структуру. Китайский театральный афоризм передает эстетическую тонкость театральной игры: «В правде проглядывает обман, в обмане – правда». Сохранившаяся в архивных фондах Приморья лекция харбинского ориенталиста Павла Гладкого, прочитанная автором в Обществе Русских Ориенталистов в апреле 1914 г., подробнейшим образом раскрывает происхождение, развитие и современное наблюдателю состояние китайского театра, заканчивается яркой иллюстрацией образовавшейся пропасти между ориентальным и континентальным: «Далеко мы, европейцы, ушли от своего желтого собрата, но разница, главным образом, между нами та, что в результате всевозможных завоеваний культуры мы утратили способность воображения, живем осязанием, внешними чувствами, китаец же высоко парит над землей, и, будучи индифферентен к земным лишениям, создает в своем воображении жизнь, новую, по-своему прекрасную» (РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 1. Л. 26).

Довольно смелая позиция автора, если учесть, что время, когда писались эти строки, было временем неприятия европейским, особенно французским театром иных театральных школ. Теперь, вероятно, настало время отказа от идеи универсальности собственной культуры и осознания неизбежности творческого «кровосмешения», допуская при этом не только концептуальный, но даже органический космополитизм.

Незатейливая сценография, игровая импровизация, синтетическая актерская техника, отстраненность от событий² [7, с. 112] – это уроки,

¹ От английского “performance” – представление, выступление

² Б. Брехт этот прием актерской игры в китайском театре обозначил как «эффект от-

которые приобрели европейцы у традиционного театра Китая. Что же заимствовал Китай от европейского режиссерского театра? По утверждению историков китайского театра, – «... психологизм, реалистическое понимание творческих процессов, приемы режиссерского построения спектакля и систему воспитания внутренней техники актера русского реалистического театра и школы К.С. Станиславского» [26, с. 1]. Все это в некоторой степени понадобилось «речевому театру» Китая. Именно в «некоторой» степени, потому что драматический театр, или театр «разговорной» драмы («хуацзюй»), появившийся в Китае только в начале XX в., создавался с определенной целью: «...поднимать острые социальные проблемы и нести в зрительскую массу демократические идеи» [22, с. 32]. Цель выводит на средства – такому театру необходима советская драматургическая литература. Спектакли «речевого театра» до сих пор носят чисто плакатный характер, что свидетельствует о серьезных намерениях его создателей ориентироваться на принципы реалистического искусства. Долгие годы в таких театрах ставились пьесы о социализме. Журнал «Сицзюй бао» на своих страницах публиковал статьи о Грибоедове и Чехове, Горьком и Гоголе, о премьерах советского театра, творческой деятельности ведущих советских драматургов, публиковалось много статей о системе К. Станиславского и В. Немировича-Данченко.

С русской классикой в китайских театрах обращались весьма своеобразно. Мы имеем достаточно примеров использования сюжетов путем замены русских имен и чужих деталей быта своими, китайскими. Заметной популярностью пользовались произведения А.Н. Островского, особенно в первой половине XX в., когда драматическое искусство стало популяризоваться в стране. Подвергая его произведения национальной адаптации, китайские переводчики использовали произведения русского классика для решения собственных злободневных проблем, зачастую позволяя себе коренную переделку авторского замысла.

Любопытно, что к художественной адаптации классики и современной советской драматургии прибегали и китайские театры, создаваемые на территории Дальнего Востока, в том числе и на приморской земле. Здесь советские граждане впервые соприкоснулись с таким явлением, как китайская драматургия. Но и в этом случае, ни о какой культурной ассимиляции или даже синтезе искусств не может быть и речи. В этом нас убеждает хроника газетных вырезок, сохранившаяся в фондах архива периодики СТД а также публикации В. А. Королевой – регионального исследователя, специалиста в области истории китайского театра в дальневосточном регионе [14, с. 42-45].

В 1958 г. Мао Дзэдун объявляет о «большом скачке» в развитии Китая, в который активно включаются театральные коллективы. Одним из основных требований к театру было преодоление «суеверия», под которым понималось уважительное отношение к использованию зарубежного опыта, в том числе и советского. Необходимо было создавать что-то новое, «чего не было ни у людей древности, ни у иностранцев», найти новый творческий метод, который основывался бы на революционном романтизме. Предложенная китайская сценическая система была выдвинута в противовес системе Станиславского. Развитие театра разговорной драмы проходило несколько заторможено, к тому же осложнялось кампанией критики Ху Фэна и его единомышленников, которых обвиняли в излишней приверженности к использованию чужого зарубежного театрального опыта как «более прогрессивного» и в привитии реалистического театра на китайской почве. Маоистские установки

чуждения». При этом актер не отделяет себя от зрителя изображаемой четвертой стеной, всей своей игрой он показывает, что понимает – на него смотрят. Таким образом, сразу же устраняется традиционная иллюзия европейской сцены

привели к возвеличиванию и прославлению традиционного китайского театра сицюй [24, с. 263]. И хотя вскоре были признаны перегибы «большого скачка» и театрам вновь разрешили вернуться к постановкам в духе реализма, они так и не смогли преодолеть формалистические подходы к непонятой ими театральной системе. Вполне закономерно напрашивается вывод: формирование и рождение любой культуры не может быть результатом своевольного выбора. Это происходит под влиянием разнообразных факторов и условий. «Реальный выбор китайской культуры всегда опирался главным образом на глубокие размышления о национальных особенностях Китая» [15, с. 139]. Знаменательна в этом отношении реакция В.Э. Мейерхольда на спектакли Мэй Лань-Фана, гастролировавшего в СССР в 1935 г. Мастера завораживала актерская игра, не имеющая ничего общего с российской (советской) театральной системой. Именно созданные Лань-Фаном комплексы актерских движений и мимики, в частности, выразительные взгляды, движения кистей рук и многое другое были привнесены им в собственную практику.

И современный традиционный китайский театр откровенно избегает каких-либо нововведений и заимствований: богатство театральных форм и изобилие национальных театров по всему Китаю утоляют зрительский голод сполна. Лишь драматическое искусство китайцам по-прежнему не дается. Р. Должанский, известный в России театральный критик, откровенно полагает, что «драматический театр в Китае развит неважно и до сих пор является, прежде всего, инструментом идеологического воспитания трудящихся: на сцене сплошные революционные пьесы в духе пионерских утренников» [10]. Китайцы не смогли постичь высот психологического театра, оказалось, что личные чувства им мало интересны как в жизни, так и на сцене. Общество – его сила и его устой вот что заслуживает внимания. По сравнению с ними – личное ничтожно, человеческое вообще не существует. Историки Китая признают: «За долгие века господства конфуцианской идеологии она сумела впитаться народом и сформировала его массовое сознание. Перестройка этого массового сознания на основе теории научного социализма так и не была осуществлена» [12, с. 371]. Для китайской культуры издревле была характерна социальная заданность творчества. Конфуцианство требовало, чтобы литература излагала его основные принципы и иллюстрировала его основные доктрины. Данный тезис находит отражение в трудах большинства востоковедов, в том числе в философском эссе Е.С. Штейнера, который прямо указывает на отсутствие личностных начал у восточных соседей. Опираясь на прямые текстуальные свидетельства – буддийские (где проблеме сознания или тому, что принято называть психологией личности, автором отведено особое место), даосские, конфуцианские и синтоистские он приходит к следующему заключению: «В разные эпохи в Китае эти учения попеременно занимали олимп человеческого сознания, воплощали практический опыт в стремлении последователей обрести гармонию в самом себе, в семье и в государстве. Смысловой гиперболой во всех случаях выступает отсутствие «я», «его как такового нет» [28, с. 38]. Популярный в традиционной культуре Поднебесной принцип: «В главном – единство, во второстепенном – различие», берущий свое начало в жизнеустройстве китайцев, только добавляет весомости обозначенному тезису.

Пока китайский театр остро нуждался в литературном материале, отвечающем принципам соцреализма, он с ним работал и даже создавал собственные пьесы. Однако со временем неизбежно приходит понимание чужеродности, несценичности, с мировоззренческих позиций китайца, того, что он видит на подмостках, потому что «в своем развитии и эволюции любая культура не может не испытывать глубокого влияния

и ограничения со стороны ресурсов традиций культуры, они связаны с ней нерасторжимыми узами» [15, с. 139]. Китайский театр вновь стал таким, каким его видел синолог, академик В.М. Алексеев, любивший его, и по свидетельству биографов ученого, относившийся к нему даже с неким трепетом. Вот определение китайского театра, которое сообщают нам дневниковые записи В.М. Алексеева: «Китайский театр в сравнении с европейским идет в искусстве другим путем... Китайский театр весь утрирован до полной потери протокольного сходства с жизнью. В процессе веков выработалась эта генеральная стилизация, утрировка, эксцесс. Из каждой вещи символика китайского театра извлекает ее суть и уже потом оперирует этой самой сущностью. На китайской сцене не игра вещей, а игра идей» [23, с. 52]. Китайское театральное представление в своем принципе рассчитано на знание и ответное воображение зрителя. Хотя, по большому счету, все его условности существуют только в представлении европейца, китаец их не видит: он понимает их необходимость, но к ним привык и воспринимает как нечто естественное. Как верно заметил Ю.М. Лотман, «...язык театра складывается из национально-культурных традиций, и естественно, что человек, погруженный в ту же культурную традицию, ощущает его специфику в меньшей мере» [16, с. 407].

Возвращаясь «на круги своя», отвергая зарубежный опыт и постепенно сводя к минимуму постановки на реалистической основе, китайский театр на первый план выдвигает создание образов идеальных героев. Сначала это были герои, вооруженные идеями Мао Цзэдуна (Лэй Фэн, Оуян Хай и др.), а затем их место стали занимать достойные герои китайской истории. Историческая пьеса, только не в том виде, как это привыкли видеть европейские зрители, а ярко стилизованная, вновь в почете. Не только религии типа даосизма и буддизма, но и конфуцианство с его приматом этики, основывалось на обряде, которому придавалось государственное значение и который распространялся и на придворный этикет и на деловые отношения, регулировал семейную жизнь и играл важную роль в поведении каждого жителя страны. По существу обряд в глазах самих китайцев был едва ли не основным выражением цивилизованности, отличавшей китайцев от прочих народов [12, с. 356]. Именно такая жизнь и представлена на театральных сценах Китая, именно такую жизнь хотят видеть китайцы в своем подавляющем большинстве¹.

Отечественные театроведы в последнее время пытаются усмотреть в состоянии российского и западного театра нечто объединяющее их, утверждая некую общую логику в их развитии. Обнаруживают на российских сценах новые стили и методы мирового сценического опыта, а также параллели с известными постановочными практиками европейских знаменитостей. Речь, вероятно, идет о знаменитой плеяде людей, появившихся в переходный, так называемый «перестроечный» период, и которых принято считать «бунтовщиками», еретиками и даже реформаторами отечественного театра. Они создают собственные театры-лаборатории и вволю экспериментируют. К примеру, А. Васильев в своей литургической драме пользуется техникой деконструкции материальных структур. Он полностью упразднил повествовательность жизненной истории, создав, таким образом, театральный синтез без персонажа. Он пошел дальше Мейерхольда, который в театральной практике опирался на четыре важных компонента: маска, жест, движение, театральная интрига. У Васильева нет первого и четвертого из перечисленных составляющих, в его арсенале три механизма активности: психика акте-

¹ Автору довелось убедиться в этом благодаря проводимому анкетированию по поводу театральных предпочтений среди китайских студентов, обучающихся во Владивостоке.

ра, физическая жизнь и слово как абстрактная фактура, которое можно «распределить», отвергая его семантическую сущность. По сути – это театр абсурда, где слово выступает только в роли метафоры, а предметом театра становится лишь действие, т. е. форма.

Привычно концентрируя свой исследовательский интерес исключительно на московских и петербургских (причем на немногих из них) театрах, российские театроведы совершенно упускают из виду театральную провинцию. Театральная провинция с множеством сценических коллективов, в основе своей существовала и существует по собственным законам бытия. Однако и здесь проявляют себя театральные поиски, увлечения различными формами восточного и западного театра, очевидной приметой которых является коллективное творчество, когда текст, музыка и сценография возникают по ходу репетиций и в их создании участвует вся труппа. Эти коллективы претендуют на статус лабораторного театра. Находясь в самоценных творческих поисках, новых способов сценического мышления и самовыражения, они не предполагают выход на широкую зрительскую аудиторию. Вместительность их залов обычно не превышает 30-100 мест, коллективы не работают на большие аудитории.

В дальневосточном российском городе Комсомольске-на-Амуре существует театр «КНАМ». Художественная концепция этого театра органически диссонировала с теми тенденциями, которые можно было выявить в общей театральной культуре региона и страны в целом. Изначально театр объяснил идею своего существования задачей «...противостояния стереотипам мышления и интеллектуальной лени» [27]. Кнамовцы ищут ответы на свои вопросы в самом человеке, в мотивах его поступков, в его психологии. Все спектакли этого театра не похожи друг на друга. Т. Фролова делает акцент на стиле автора, на его ритме и мироощущении. Сложно определить доминантные предпосылки появления авангардного театра в таком небольшом городе; наметившаяся либерализация художественной жизни страны, безусловно, способствовала рождению столь смелой идеи, но мы не можем проигнорировать и субъективный, т. е. личностный фактор. Театр, безусловно, зависим от своего творческого лидера, так как абсолютное большинство сценических идей принадлежало (и принадлежит) режиссеру театра Т. Фроловой. В этом мнении нас утверждает отзыв московского театроведа, посетившего маленький дальневосточный театр: «...начитанность, эрудиция, изобретательность режиссера поражают. Как будто живет она не на краю света, а в центре Европы» [18]. Независимый театр Т. Фроловой, лишенный государственной поддержки, работает простыми техническими средствами, находя точные решения в упрощенных декорациях, технических приспособлениях. Нам не известно, осознано или нет, она использует идею ретеатрализации театра: «...мы можем отказаться от драматургии, от автора, создавая спектакли коллективно, придумывая спектакль прямо на площадке», – декларирует режиссер в своей творческой программе [27]. В итоге неординарного коллективного мышления спектакли, создаваемые в этом театре, утрачивают авторскую идею и обретают новое звучание. К концу 1990-х «КНАМ» все чаще выходит на мировой уровень театрального общения (Германия, Франция, Португалия, Италия, США и др.). У европейских театральных деятелей представления маленького провинциального театра из России вызывают искренний интерес, вероятно, это происходит от близости театрального языка общения. Хотя, если внимательнее приглядеться, то в идеях, воплощенных этим коллективом, легко обнаружить повтор того, что пережито Европой еще в 1960-х годах, правда, с некоторой модернизацией.

Маленькая любительская студия «Триада», которую еще в 1987 г. в

Хабаровске «знали все» – к началу 1990-х превращается в муниципальный театр. Камерная обстановка театра под руководством В. Гоголькова привлекала внимание хабаровских любителей театрального творчества непривычной эксцентрикой пантомимы. Режиссер театра использует импровизацию как часть своего творческого метода: провоцируя актера на импровизацию в рамках заданной поэтической (метафорической) темы, В. Гогольков добивается органичного результата, и впоследствии включает его в создаваемый спектакль. В театре молчание актера на сцене долгое время понималось как неотъемлемый и естественный элемент выразительности (К. Станиславский «Работа Актера над Собой», «зона молчания»), а не насильственно-привнесенное условие жанра. Однако со временем «Триаде» не хватает слов, и он становится речевым театром, хотя и сохраняет высокую степень метафоричности. Например, в спектакле «Страна слепых» по Г. Уэлсу актеры говорят, в нем на равных правах сосуществуют музыка, пластика, слово и сценография, но с преобладанием эксцентрики. Феномен клоунады в пантомиме, хотя придуман не Гогольковым¹, но весьма умело вписан режиссером в творческий контекст театра. Самые веселые спектакли в «Триаде» поставлены самими артистами. В России нет драматургов, которые писали бы сценарии для коллективов, работающих в стиле пантомимы или клоуним-шоу. В этом смысле коллектив уникален и неповторим. Им создан «целый сериал постановок про «дворюг», забавных людей, странных и нерациональных, с точки зрения простого обывателя» [17]: «Наш дом», «Коловращение», «Дворюги», «Крысь», «О, блин, шоу!» и др. составлены из комических этюдов. Каждый в коллективе находится в свободном поиске сюжетов. Как происходит творческий поиск, поведал сам режиссер театра: «...смешное из жизни вытянуть трудно: нужно слишком многое отсечь. Когда накапливается достаточное количество этюдов, их подбирают один к одному по внутренней логике. В результате получается некий конгломерат иронического отношения к действительности и явного комизма составных частей пьесы» [20]. Получается синтез циркового искусства, пластической импровизации, включающей элементы акробатики, гимнастики и хореографии, и цельной ассоциативной канвы, объединяющей весь спектакль. И это тоже заимствования. Правда во множественных интервью с господином В. Гогольковым мы ни разу не встретили такого признания, что являет собой одну из специфических составляющих театральной жизни.

Необходимо отметить, что те российские театры (включая и провинциальные), которые решаются на привнесение нового и необычного в собственные постановочные практики, совершенно отчетливо осознают инаковость театральных культур, от которых они приняли эти заимствования, так как они делают это сознательно. Состояние метакультуры, как уже отмечалось, характеризует рефлексивную способность культур (прежде всего национальных) творчески развиваться в отношениях друг с другом, способность дарить свои достижения и осознанно использовать достижения других культур для взаимного развития [29, с. 20]. Субъективный творческий поиск заинтересованных лиц приводит к чему-то новому, к тому, что принято считать сценическим авангардом.

Теперь мы признаем авангардом в театральной жизни России все то, что Европой прожито уже давно, еще в 60-х гг. XX столетия. Специфика манифестов модерна и авангарда заключается в том, что их нельзя определять как ложные или истинные. Они не верифицируемы. Дело только в их способности жить и оказывать влияние. Удивительно, но многие современники сходятся в желании творить другую жизнь на сценах театров и что знаменательно – очень похожую жизнь.

¹ Идеологом этого направления по праву считается В. Полунин

Если ситуация культурного диалога между европейским, российским и восточным театральным искусством, пусть и не равнозначного по силе взаимного влияния, должна оцениваться как дарение одной культуры другой, то театр тюрко-монгольских народов России, по нашему представлению, имеет с восточным театром единую сакральную природу. И это положение обязывает нас в нашем эссе выделить якутский театр, представляющий театральную культуру дальневосточного региона России, в особую строку. Обрядовый театр как древнейшая форма всемирного театра со свойственным ему непосредственно-эмоциональным восприятием действительности, выраженным эпической архаикой, оказался весьма живуч среди народов российского Севера. Якуты – древнейший тюркский народ, в отличие от многих других тюркских этносов сохранивший традиции предков почти в первозданном виде. Якутский национальный театр держится на фольклоре, синкретическая сущность которого включает «слово, музыку, танец и любые вариации движений, заключающие в себе смысл и знаковость предмета с единой семантикой, орнамент и другие формы изображения, ритуальный инвентарь, систему представлений о мире, выражаемую самими различными способами и средствами» [21, с. 21]. Процесс официальной театрализации постепенно привел к тому, что образно-пластическая среда, органичная в своей сценической природе, вытесняется профессионально емким термином «сценография», которая, по концепции искусствоведа В.И. Березкина, в ходе эволюционного развития театра проходит три этапа [5, с. 14]. Так вот, якутский эпический театр возродился именно через возвращение к состоянию «предсценографии», когда не все решает режиссер. Поразительно, но эту творческую концепцию разработал якутский режиссер А. Борисов, человек незаурядного творческого масштаба (ныне министр культуры Республики Саха (Якутия). Самобытность и большой творческий потенциал молодого выпускника ГИТИСа А. Борисова, назначенного в 1982 г. режиссером в Якутский государственный драматический театр им. П.А. Ойунского, отчетливо проявились в первых же его работах. В театр он пришел со своим дипломным спектаклем «Желанный, голубой берег мой» по мотивам повести Ч. Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря». Этот спектакль стал точкой отсчета нового этапа в истории якутского театра. После феноменального старта определяющим направлением в творчестве театра становится обращение к историческому прошлому народов Севера. В палитре северной тематики постепенно высвечиваются образы собственно якутской культуры. Основой эстетики якутского театрального искусства, национального по мироощущению и интернационального по форме выражения, являются народные истоки, традиционная культура. В его основе олонхо, театр одного актера – шамана, поэтому по стилю он оказался близок театру – представлению. Театр, соединяющий достижения мировой сценографии с фольклорными традициями якутского народа, был воспринят мировой публикой и театральными деятелями «как настоящее открытие» [8]. Вскоре театр объехал весь мир, уже в 1988 г. он участвовал в международном театральном фестивале «Сервантино» в Мексике. Мексиканский обозреватель А. Диес Рамирес восторженно писал, что «мексиканцы должны благодарить судьбу за знакомство с культурой якутского народа» [13, с. 15]. Подобными отзывами пестрели полосы газет практически всех театральных городов мира, которым посчастливилось познакомиться с эпическим театром из далекой российской Якутии. А. Борисов утверждает, что «будущее театра за универсальными артистами, умеющими делать все» [6].

В подобном режиме работает еще один национальный театр автономии – передвижной театр из Нюрбы под руководством режиссера Ю. Макарова. Приглашенное компетентное столичное жюри, в составе

которого была Н. Сорокина – известный российский театровед, искусство Нюрбинского театра оценило как авангардное: «...действие происходит на уровне шаманства, но шаманства профессионального» [6]. Сказочные легендарные представления практически лишены логики, они направлены на эмоции зрителя. Практически отсутствует драматургия в смысле литературного текста, чаще они основаны на легендах северного народа, с фантастической подошлекой. Необычны сочетания звукового и визуального рядов в представлениях: тяжелый рок и шаманский бубен, резкие звуки металла и грубое вмешательство света в соединении с природной чистотой сказаний. Необычен и сам режиссер образного театра: «...с художественным руководителем общаться невозможно, он такой же, как его спектакли...».

У каждого из этих двух якутских режиссеров, несмотря на разнообразие тем, есть свои излюбленные пластические мотивы, рисующие сценическое пространство. Театроведческий анализ о работе якутских постановщиков чаще всего упирается в тезис об условности техник предопределяющих эстетические сферы выражения. Ю. Макаров и А. Борисов регулярно дают мастер-классы в различных театральных центрах Европы, европейские театральные мастера с удовольствием заимствуют у якутов идеи актерских и сценических техник и в этом заключается их дар миру театра.

Итак, мы обнаруживаем, что стремление к иллюзии правдоподобной и естественной жизни на сцене в последнее время захватывает фактически всю театральную Европу, вовлекает все новых и новых представителей российского театрального бомонда и, как оказывается, даже театральную провинцию¹. Появившаяся возможность культурного диалога дает нам определенное понимание этого процесса. Между Востоком и Западом нет взаимовлияния, есть только заимствования. Театральный Запад больше берет у Востока, театральный Восток что-то взял у России, да и то, как выясняется, в период наивысшего целеполагания. По утверждению региональных ученых, «Китай ассимилировал всех завоевателей, которые перенимали китайскую культуру, заимствуя из нее три важных компонента: конфуцианское учение, государственное устройство, соответствующее этому учению, и школу» [9, с. 44]. Мы позволим себе пополнить этот небольшой, но весьма значимый перечень театром. «Попытки же модернизации китайского театра путем прививки органически не связанных с ним западноевропейских и приемов и сюжетов до сих пор не имеют успеха» (РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 1. Л. 28). Эти слова, сказанные почти столетие назад, остаются актуальными и сегодня.

Условный восточный театр – манящая загадка для людей инакомыслящих. Его приемы мы встречаем у многих западных постановщиков. И это объяснимо тем, что театру естественно стремление к своим основаниям, ибо от рождения своего на земле это величайшее из искусств выражало себя не словом, а действием. Свойственный языку способ концептуализации действительности (взгляд на мир) отчасти универсален, отчасти национально специфичен, так что носители разных языков могут видеть мир по-разному. Если со сцены исчезнет слово, к чему теперь стремится театр, то исчезнут и социокультурные конвенции, с точки зрения лингвистики, упорядочивающие миропонимание между носителями той или иной культуры. Театр же предлагает свое миропонимание через мимику и жест. Режиссеры – космополиты активны в своих поисках необычного, непривычного. Это их волевой выбор, потому что они самостоятельны в своем творческом мышлении. Не желая служить куль-

¹ В дальневосточной театральной провинции насчитывается с десятков подобных студий

турной политике, они невольно «вырывают» театр из лоно государства, в котором тот существует. Это субъективный процесс.

Часто интеллектуальная «мода на всемирность» приводит к появлению на сцене произведений чисто умозрительных, искусственных, к возникновению своего рода эстетического эсперанто» [4, с. 363]. Согласимся с мнением известного театроведа. Но может быть и нет необходимости полного растворения друг в друге? Антрополог театра Э. Барба утверждает, что «только сопоставив себя с другими можно определить собственную индивидуальность, найти смысл собственного пути и своей идентификации». Определение «культура без границ», изначально внушающее оптимизм, на деле оказывается коварным. Когда теряются линии границ, может быть утрачена и самоидентификация, театр не должен стремиться к однообразию. Известный китайский писатель Ван Мэй на встрече с культурными деятелями России с грустью отметил, что «в условиях стремительного развития глобализации необходимо сохранить многообразие мировой культуры и самобытность национальных культур» [19, с. 10]. На фоне поиска общих смыслов в неизбежных межкультурных взаимодействиях театр, получая от этого процесса новые импульсы творческого развития, не должен отрываться от своих корней. И в этом есть его состояние «мета».



Литература

1. Альмова С. Китайский театр // Вестник Маньчжурии. Харбин, 1926. № 7.
2. Арто А. Театр и его двойник. М., 1993. 321 с.
3. Барба Э. Бумажное каное. Трактат о театральной Антропологии. СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. акад. театрального искусства, 2008. 304 с.
4. Бартошевич А.В. Всемирный театр как историческая реальность. Закономерности развития // Театр XX века. М.: «Индрик», 2003. 623 с.
5. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра: в 2 т., М., 1997. Т. 1.
6. Бородянская Н., Никифорова Б. Вернуть зрителя // Молодежь Якутии. Якутск. 1986. 27 марта.
7. Брехт Б. «Эффекты отчуждения» в китайском сценическом искусстве // О театре. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. 236 с.
8. Василевский И. Театр студеного края // Индустрия Севера. Якутск, 1988. 22 марта.
9. Головачева Л.И. Конфуцианство как основа цивилизации Китая // Вестник ДВО РАН. Владивосток, 1997. №1. С. 42-48.
10. Должанский Р. Оперо-разыскные мероприятия. Российско-китайский спектакль в Шанхае // Коммерсант. 2005. 5 мая.
11. Ежи Гротовский. От Бедного театра к искусству-проводнику // Искусство режиссуры. XX век. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 539-620.
12. Желуховцев А. Н. Роль традиции в формировании стереотипов мышления и поведения в современном Китае // Роль традиций в истории и культуре Китая. М.: Прогресс, 1972. 374 с.
13. Иванова Л. Все мы в одной лодке // Театральная жизнь. 1989. N 22.
14. Королева В.А. Китайские и корейские театры на Дальнем Востоке // Россия и современный мир. 2002. № 2. С. 42-45.
15. Линь Яньмэй. Формирование культуры гармоничного социалистического

общества // Проблемы Дальнего Востока. 2008. № 1. С. 138-142.

16. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. СПб.: Акад. проект», 2002. 542 с.

17. Марков И. Теперь они свои «три ада» в «кусочек рая» превратят // Приамурские ведомости. Хабаровск, 1995. 29 сент.

18. Мягкова И. «По долинам и по взгорьям...» // Русская мысль. 1999. 22-28 апр.

19. Окно. Россия и Китай смотрят друг на друга: рассказы, очерки, эссе. М.: Академкнига, 2007. 208 с.

20. Пылаев В. От Урала до Чукотки лишь один такой театр! // Суворовский натиск. Хабаровск, 1996. 10 февр.

21. Путилов Б.Н. Фольклорный процесс и этническая история Сибири и Дальнего Востока // Фольклорное наследие народов Сибири и Дальнего Востока. Горно-Алтайск, 1986. 335 с.

22. Рахманин О. Из китайских блокнотов. О культуре, традициях, обычаях Китая. М.: Наука, 1982. 111 с.

23. Сорокин В.Ф. В.М. Алексеев и изучение китайского театра и драматургии // Традиционная культура Китая. М.: Наука, 1983. 207 с.

24. Театр // Судьба культуры КНР (1949 -1979). М.: Наука, 1978. 380 с.

25. Театр XX века. Закономерности развития. М.: Индрик, 2003. 623 с.

26. Фу Вэйфэн. История и опыт применения «системы» Станиславского в китайской театральной школе: автореф. дис. канд. искусствовед. СПб., 2009. 21 с.

27. Что считаем важным // Текущий архив театра «КнАМ».

28. Штейнер Е.С. О личности, преимущественно в Японии и Китае, хотя, строго говоря, в Японии и Китае личности не было // Одиссей. Человек в истории. М., 1990. С. 38-42.

29. Ячин С.Е. Метакультурные основания межкультурного диалога в условиях глобализации // Россия в метакультурном диалоге со странами АТР. Сб. науч. ст. Владивосток, 2009. 208 с.