

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР: «ГАМЛЕТ» ТОМАСА ОСТЕРМАЙЕРА

Сащенко В. В.

*кандидат культурологии, доцент кафедры театрального творчества
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Концепция постдраматического театра возникла в современном западно-европейском театральном мире. Как следует из самого понятия, это новое явление в сценическом искусстве, которое приходит на смену классическому драматическому театру. Кратко обозначим его основные черты:

– постулат об исчерпанности традиционных театральных выразительных средств, отсюда – частое использование коллажного принципа в композиции спектакля, отказ от спектакля как целостного художественного действия, ориентация на клиповую манеру изложения;

– размывание границ театрального искусства и его сближение с другими видами искусств (акционизм, цирк, media art и др.). Так, широкое использование мультимедийных средств стало типичным для театра постдрамы;

– отход от театра вербального к театру визуальному, следствием чего является новая функция тела в сценическом искусстве. На сцене «звучит» не слово, а тело актера, поскольку пластика является более универсальным языком (кроме пластики центральным действенным компонентом спектакля может быть сценография, музыка, свет, звук);

– дегуманизация театрального искусства (термин Х. Ортеги-и-Гассета): человек как разумное волевое существо перестает быть центром рефлексии, художественные акценты смещаются на исследование иррационального, абстрактного, не рассчитанного на обычное восприятие;

– смена концепции театральной игры: «человека действующего» заменяет «человек, вовлеченный в действие». В театре постдраматическом большее внимание уделяется реакциям человека на внешнее воздействие, смещаются акценты с волевого компонента (стремления) на чувственный (состояние);

– пересмотр отношения к драме: драма перестает быть основой спектакля и становится лишь поводом для творчества. Вкратце эту трансформацию можно охарактеризовать как смену театра интерпретационного (когда в драме режиссеры выискивали доселе не вскрытые аспекты) на театр сочинительский (когда режиссер, по определению В. Э. Мейерхольда, становится «автором спектакля», а драматургический текст теряет свою смыслоопределяющую функцию).

Безусловно, этими чертами характеристика постдраматического театра не исчерпывается. Однако они видятся как базовые, дающие ключ к анализу некоторых явлений современного театра, в частности – «Гамлета» немецкого режиссера Томаса Остермайера берлинского театра «Шаубюне» (спектакль увиден автором на театральном фестивале «Территория» 13 сентября 2010 г. В Москве). Т. Остермайер – режиссер европейского театрального мейнстрима, поэтому представляется значимым рассмотреть именно его спектакль, тем более такой фундаментальный, как «Гамлет».

Классический театр, классический подход – все это отрицается с самых первых сцен спектакля – погребения отца Гамлета, которые по форме напоминают кадры похорон из голливудского фильма: гроб, могила, люди в черном, вдова в солнцезащитных очках, зонтики, дождь (земля и вода – натуральные). Спектакль в целом дает срез современности. Нельзя сказать, что режиссер «проводит аналогии», нет, режиссер инсценирует современность. Не случайно сама аннотация к спектаклю злободневна и говорит о «коррупцированной политической системе, которая

становится параноидальным лабиринтом для Гамлета; убийство, предательство, манипуляция и сексуальность – вот то оружие, которое используют для сохранения власти» [4].

Никаких попыток стилизации под шекспировское время нет. Автор спектакля однозначно заявляет, что в его задачи не входит попытка камуфляжа действия одеждой прошлых веков. Спектакль документально современен: сегодняшние костюмы, обряды, обстановка. Так, свадьба Гертруды и Клавдия напоминает банкет в столовой. Здесь поют под караоке, пользуются одноразовой пластиковой посудой и микрофонами, Гертруда исполняет танец живота. Автор спектакля во всем пытается отстраниться от аллюзий с классическими постановками Шекспира, отказывается от демонстрации настоящего времени через призму шекспировских обстоятельств: мы видим современность (и даже слышим – монолог Гамлета в рэперском ритме, фрагменты, стилизованные под диджейскую программу). Внешняя форма спектакля ультрасовременна: возникает ощущение, что инсценируется не классика, а продукт «новой драмы». Иногда лишь в ткань спектакля вмонтированы шекспировские атрибуты – например, корона (и ту Гамлет надевает основанием вверх). Таким образом, «связь времен» осуществляется коллажным способом: сквозь ткань современности иногда цитатно сквозит традиционный мир Шекспира. Как цитата подается сам шекспировский способ изложения событий – хроника. Для этого в спектакле существует видеокамера, которая снимает героев, зрителей в режиме он-лайн и тут же проецирует изображение на импровизированный экран – занавес, разделяющий кладбище, где похоронен отец Гамлета и королевские покои. Вновь возникают аллюзии с голливудским фильмом, где папарацци ведет видео-хронику жизни королевской семьи. Причем эта хроника предстает перед нами в очень знакомом виде: так выглядят наши домашние видеозаписи с выпускного вечера.

Достаточно свободно режиссер обращается с героями пьесы. Т. Остермайер не стремится создать иллюзию правдоподобия, его цель – высказать свою концепцию происходящего. Поэтому вместо двадцати пяти шекспировских действующих лиц в спектакле играют лишь шесть актеров: все, кроме исполнителя роли Гамлета, играют по две роли. Так, Гертруда открыто трансформируется в Офелию, а Клавдий в Призрака: открытый режиссерский намек на то, что разница между ними не столь уж велика. Офелия – это потенциальная Гертруда, а величие отца – плод видения Гамлета. Т. Остермайер стремится к тому, чтобы зритель перестал узнавать «Гамлета». Режиссер пытается разрушить привычное восприятие обывателя, которое точно охарактеризовал Х. Ортега-и-Гассет: «Людам нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. <...> И зритель говорит, что пьеса “хорошая”, когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. <...> Такие зрители смогут допустить чистые художественные формы, ирреальность, фантазию только в той мере, в какой эти формы не нарушают их привычного восприятия человеческих образов и судеб. Как только эти собственно эстетические элементы начинают преобладать, и публика не узнает привычной для нее истории Хуана и Марии, она сбита с толку» [2, с. 504–505].

Т. Остермайер уходит от использования традиционных театральных средств и не пытается воссоздать реальность. Напротив, открытый прием (как в примере трансформации Гертруды, которая на глазах у зрителя снимает парик и превращается в Офелию) позволяет режиссеру более полно высказать свою мысль. Поэтому тенденция зрителя к эмоциональному сопереживанию периодически намеренно разрушается явными фарсовыми, даже цирковыми приемами. По сути клоунадой является знаменитая сцена «Мышеловки», где Гамлет открыто снимает с себя театральную толстинку и превращается в клоуна-актера, разыгрывающего коварное убийство. Откровенно пародийная клоунада возникает в финале спектакля, где укол шпаги заменяется автоматной очередью.

«Гамлет» Т. Остермайера подчеркнуто нетрадиционен, текстом ему служит современность, для выражения которой шекспировский сюжет вполне пригоден. Сам текст драмы остается прежним (нового в нем – перевод на современный немецкий язык), однако отношение к нему принципиально меняется. Для Остермайера не существует священной классики, пьеса для него – повод к собственному высказыванию. В интервью Ларс Айдингер (исполнитель роли Гамлета) [1] на вопрос «какое значение в спектакле придается знаменитому монологу “быть или не быть”» ответил «никакого значения». Более того, актер признается, что Т. Остермайер рассматривал возможность вообще исключить этот «длинный» монолог из текста спектакля. Вероятно, такие заявления во многом являются PR-ходом, намеренным эпатажем, призванным взбудоражить сознание театральной публики. Однако сам факт такого отношения к ключевому эпизоду пьесы многое говорит о подходе режиссера к тексту трагедии. В спектакле этот монолог растягивается на все сценическое действие, становится неким пародийным лейтмотивом бреда Гамлета, – таким образом, пафос монолога снижается, и в спектакле он принципиальной роли не играет.

Представляется важным отдельно остановиться на эпатажном аспекте «Гамлета». Эпатаж – распространенный прием современного театра, цель которого – удивлять искушенного зрителя (ибо, как уже отмечалась, старые театральные средства видятся исчерпавшими себя). Эпатаж стремится уничтожить стереотип, вызвать в зрителе удивление, пусть даже основанное на неприятии. Показателен в этом плане один эпизод спектакля. Сценическая площадка покрыта настоящим торфом, сырой землей, в которой недавно был похоронен отец Гамлета. Сам Гамлет, терзаемый муками бессилия, качается в этой грязи (торф поливается водой из шланга), более того – есть эту землю (Гамлет с набитым торфом ртом – на афише спектакля). На первый взгляд, смысловой необходимости в этом нет, однако это замечание справедливо для традиционного «интерпретационного» театра. В театре, где объект исследования – не человек как волевое разумное существо, а тело человек в его реакциях, такой ход не видится плодом режиссерской беспомощности и желания любым способом взбудоражить публику. Напротив, в этом проявляется суть «дегуманизированного искусства» – уйти, оторваться от привычной реальности («далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит целью дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее» [2, с. 514]). Новое искусство стремится исследовать человека, но делает оно это также холодно и абстрактно, как изучают и препарировали жука под лампой. Тело человека становится материалом, материей. Оторвать человека от духа, изучить его отстраненно, как изучают труп в анатомическом театре – в какой-то степени становится целью нового искусства. И если в традиционном театре в Гамлете, как правило, исследовали его нравственные муки, смятение его духа, то в «Гамлете» Т. Остермайера исследуется физиология помешательства: как человек сходит с ума и втягивает в свое безумие окружающих (немецкий Гамлет, затеяв игру в безумие, постепенно теряет связь с реальностью). Ракурс исследования лишен эмоциональности и напоминает взгляд классического образца психоаналитика на пациента. Примечательно, что последняя сцена (смерть Гамлета) решена в ключе максимального отстранения от персонажа: герой умирает, и, как это должно быть в смерти, его перестают видеть. Физически он присутствует на сцене, но его уже не существует для окружающих героев, его не существует и для нас – безумие исследовано, представление окончено.

Сама аннотация к спектаклю, которую дает театр Шаубюне, местами психоаналитична: «Происходящая с Гамлетом усиливающаяся потеря связи с реальностью, дезориентация, манипуляции и игры с реальностью и идентификацией – все это отражается в манере актерской игры, в основе которой принцип лицедейства» [4]. Человеческое действие перестает быть основой спектакля, больший интерес для

Остермайера представляет психическое состояние человека, вовлеченного в трагические события. При этом взгляд на человека осуществляется с позиций интеллектуального осмысления увиденного, а не эмоционального восприятия, в чем спектакль приближается к явлениям концептуального искусства.

Итак, проведенный анализ позволяет отнести «Гамлета» Т. Остермайера к явлениям постдраматического театра. Спектакль примечателен в первую очередь тем, что трансформации подвергается классический эпохальный текст – фундаментальная для драматического театра трагедия В. Шекспира «Гамлет». Такое сочетание классики и авангарда в тексте одного спектакля позволяет более зримо проследить тенденции современного театрального искусства.

Литература

1. Встреча с Ларсом Айдингером [Электронный ресурс] / VI Международный фестиваль-школа «Территория». – Москва, 2006. – Режим доступа: <http://www.territoryfest.ru/programm/larsaidinger/>. – Дата доступа: 16.06.2011.

2. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве: сб. / Х. Ортега-и-Гассет. – М., 1991. – С. 500–518.

3. Шевченко, Е. Н. Трансформация как основная эстетическая категория современного театра Германии и немецкой драмы / Е. Н. Шевченко // Литература и театр. – Самара: Самарский университет, 2006. – С. 119–126.

4. «Hamlet» by William Shakespeare directed by Thomas Ostermeier [Electronic resource] / Schaubühne. – Berlin, 2011. – Mode of access: http://www.schaubuehne.de/en_EN/program/repertoire/351755. – Date of access: 16.06.2011.

5. Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre / Hans-Thies Lehmann Translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby, London and New York: Routledge, 2006. – 510 p.