

Ю. В. Фёдоров

Современный театр под призмой феномена вырождения (дегенерации).

Проблемное поле драматургии

Данная статья представляет собой анализ проблем современного театра сквозь призму феномена вырождения (дегенерации). В ней исследуются проблемы качества литературного и драматургического материала, лежащего в основе любого спектакля, его идейной и тематической направленности, режиссерской и актерской составляющей и т.д. В статье поднимаются вопросы качества человеческой личности, претендующей на театральное лидерство и влияющей на зрительское мировоззрение.

Ключевые слова: человек, искусство, театр, драматургия, пьеса, режиссер, спектакль, вырождение, патология, болезнь, психосексуальные отклонения.

Введение. К началу XXI века геном человека перестал выдерживать жестокий прессинг техногенной цивилизации. Мутации человека, как биологического вида, становятся очевидными и необратимыми. Искусственная среда и синтезированная пища вместе с глобальным экологическим и социальным кризисом принципиально видоизменяет природные механизмы защиты человека. Сегодня угрожающими темпами происходит деформация встроенных, генетически наследуемых признаков и характеристик человека, как биологического вида. Этот процесс особенно заметно усугубился с конца XX – начала XXI века. Мы до сих пор не осознаем, что находимся в глобальном антропологическом кризисе, и феномен вырождения – один из ключевых его элементов.

Помимо демографических аспектов феномен вырождения имеет сегодня и ярко выраженные аксио-антропологические и культурологические формы проявления с деструктивной природой. Это должно вызывать серьезную озабоченность не только медиков, но и философов, культурологов, искусствоведов, экспертов в области телевидения, театра, кинематографии и т. д.

Актуальность исследования. Длительное табуирование ученым сообществом актуальных проблем антропологического характера, особенно связанных с процессом биологического и социокультурного вырождения (дегенерации), отсутствие устойчивых идеологических процессов, парадигм, разнонаправленность человеческого существования, обесмысливание культуuroобразующих концептов и образов, тотальный плюрализм и мировоззренческий релятивизм, все эти симптомы современной социальной реальности создают условия и предоставляют возможности для проникающего дегенеративного влияния в область культуры и искусства. Сегодня внедрение патологических, болезненно извращенных идей, концептов и образов в современное театральное искусство уже трудно не заметить.

Феномен вырождения как существенный аспект общей картины современного человеческого неблагополучия до сих пор не попадал в сферу интересов философии, культурологии, искусствоведения, театроведения и т. д. Но именно в этих сферах накопилось за последнее время слишком много вопросов, упирающихся в тупик социокультурного регресса, духовного кризиса, проблему прогрессирующей культурной деградации, деградации внутреннего мира человека, его патологических, псевдотворческих проявлений. Театр, как модель мира и зеркало социальных противоречий очень показателен в этом смысле.

Изложение основного материала. Сегодня многие говорят о перманентном кризисе театра. Эти разговоры с печальными прогнозами длятся столько же, сколько существует сам театр. Но он почему-то до сих пор не умер и постоянно находит мотивацию для своего дальнейшего существования по всему миру.

Поэтому мы опустим тему кризиса современного театра в контексте сильнейшего прессинга на него со стороны других видов искусств. Этой проблеме посвящено множество научных изысканий. Нас будет интересовать только глубоко скрытая и мало кому понятная проблема дегенеративной составляющей современного театра. Первая часть данного цикла статей

исследует проблемное поле современной драматургии, как основы любого театрального зрелища. Хотя и режиссерская и актерская дегенерация является во многих случаях показательным фактором.

Именно на высококачественной драматургии зиждется настоящий успех театра. Режиссер-постановщик спектакля со всеми своими замыслами, режиссерскими находками, и блестящей игрой актеров мало что могут сделать, если в основе их творчества не лежит очень качественная, высокохудожественная (талантливая) драматургия. Это – аксиома.

Теперь сделаем акцент на весьма существенном моменте в работе любого театрального коллектива. Редко, когда, взяв в работу ту или иную пьесу, режиссеру-постановщику спектакля совсем не приходится в ней что-либо менять. Но это в первую очередь вопрос профессионализма (умелости) драматурга, а значит, и качества его готовой продукции, т.е. предоставляемой театру пьесы. Но сейчас мы говорим не о доделках или принципиальных переработках пьес или сценариев, взятых в работу.

Речь идет о пьесах как о драматургических текстах, где отсутствует внятный сюжет (фабула), какая-либо логика, мотивация поступков героев, их характеристики, а зачастую и сам здравый смысл повествования. Именно такие «пьесы», лишенные (ко всему прочему) этического и нравственного начала, лежат в основе нашего исследования. Именно они могут многое рассказать нам об их авторах, точнее о психических отклонениях этих авторов.

Иногда взаимоотношения героев в подобных пьесах настолько болезненно извращены, бессмысленны и нелепы, что диву даешься этим драматургам, претендующим на оригинальность и «новое слово в искусстве». Никакой – литературно-художественный, идейно-тематический и действенный анализ тут нам не в силах помочь. Все эти виды анализа беспомощны в поисках смысла и логики в пьесах такого рода. Подчас драматургические тексты так поданы авторами, что обнаружить в них разумное начало вообще невозможно.

Однако далеко не всё в драматургии бывает так однозначно. Сейчас речь шла о крайних формах проявления дегенерации в драматургии. Такие пьесы

чем-то похожи на живопись душевнобольных, которую иногда выставляют в качестве иллюстрации загадок больного подсознания пациента. Но крайних форм болезни не так много, точнее, ее проявления в таком виде мало известны широкому кругу.

Как правило, болезненные моменты психики драматурга тщательно скрываются им, вуалируются всевозможными литературными приемами, драматургическими ходами, специфическим литературным стилем, особенностями построения пьесы, ее структурой, специфическим чувством юмора и т. д. (То же самое происходит и в литературе). Не секрет, что у многих драматургов есть «литературные негры», которые и выполняют большую часть работы, а драматурги-заказчики лишь осуществляют общую коррекцию по теме и идее, иногда уточняют диалоги персонажей и т. д. Есть, в конце концов, и весьма грамотные редакторы, которые могут любой материал (даже самый посредственный, или болезненно преломленный) довести до публикации. Вот поэтому, чтобы диагностировать драматурию на предмет наличия в ней моментов дегенеративного свойства, нужна тщательнейшая, кропотливая профессиональная исследовательская работа. Препарировать драматурию или анализировать поставленный режиссером спектакль нужно точно так же, как делает это хирург в операционной, склонившись со скальпелем над пациентом. (Он вскрывает проблемную плоть и, обнаружив злокачественную опухоль, угрожающую всему организму, удаляет её).

Возьмем творчество писателя и драматурга В. Максимова. Это явный пример больной литературы и больной (дегенеративной) драматурии. Писатель явно психически не здоров, что совершенно очевидно проявляется в его прозаических и драматургических произведениях, будь то роман «Семь дней творения», повесть «Жив человек» или пьесы «Берлин на исходе ночи» [1] и «Кто боится Рея Брэдбери?» [2].

В предисловии к его пьесе Юлиус Эдлис, характеризуя творчество В. Максимова, невольно выдает болезненность коллеги: *«Его театр похож на кошмарные, похмельные сны потерявших почву под ногами людей, изгоев.*

Страшные преувеличения, гиперболы, явь, смешанная со сном, бред – с прозрением, быль – с небылью» [2, с. 54]. Наследственный хронический алкоголизм писателя и его расстроенная психика не могли не проявиться в литературной деятельности, и потому то тут, то там на страницах его пьес встречаются проявления садизма, непомерной жестокости, некрофилии и прочих извращений. Поступки героев подчас вынесены за нравственные скобки. Проще говоря – они безнравственны. Этический компонент в пьесе полностью отсутствует. А именно эта порочность автора и называется «нравственным вырождением». Таким образом, присутствие феномена дегенерации в творчестве этого автора вполне очевидно. В свое время обе его пьесы были тщательно проанализированы, после чего мне не захотелось воплощать их на сцене.

Еще пример. С середины 60-х годов и до сегодняшнего дня весьма привлекательной для театров (с точки зрения кассового спектакля) считается пьеса американского драматурга Артура Копита. Она имеет весьма необычное название: «Папа, папа, бедный папа! Ты не вылезешь из шкапа... Ты повешен нашей мамой между платьем и пижамой» [3]. И дело не в том, что эта пьеса принадлежит к драматургии абсурда, и долгое время входила в категорию запрещенных пьес под названием «их нравы». Дело даже не в теме, идее и сюжете пьесы, хотя сами по себе они уже достаточно «экстравагантны» и вызывающи. Дело в дегенеративных деформациях автора, которые таким «причудливым» образом проявились в его драматургическом «шедевре».

Сюжет повествования прослеживается с трудом. Он для автора необязателен. Героиня пьесы – мадам Роузпетл – повсюду таскает за собой труп удушенного ею мужа, и он то и дело вываливается из шкафа. Причем однажды труп выпадает прямо на кровать номера гостиницы, на которой ее сын Джонатан душит свою возлюбленную, 19-летнюю Розалии. «Не смешно!» – скажете Вы. А вот самому А. Копиту в этот момент очень весело. Даже рыба по имени Розалинда в этот момент пьесы выскакивает из аквариума, отпускает очередную остроту и с плеском возвращается в свою стихию! Самое

любопытное, что все поступки героев пьесы ничуть не шокирует театральных критиков. Они всерьез начинают исследовать подобные «авторские метафоры» и прочие экскременты больного подсознания Копита, которые щедро разбросаны по всему тексту его опуса. Формально А. Копит обращается к теме «личности и бездушно-холодного мира золота». Так уверяют критики. Но подход к теме у Копита даже не легкомыслен и беззаботен, а прямо-таки болезненно клоунский. И суть не в том, что А. Копит «слишком легко разрешает противоречия своего мира». Основная проблема этого автора в том, что он в псевдофилософскую обертку пытается упаковать сложнейший клубок комплексов, маний и психопатий своих главных героев. Абсолютно болезненное сознание и подсознание героев пьесы остается за кадром обсуждения критики. Поступки персонажей напрочь лишены логики и здравого смысла. Они не замечают очевидного и общаются друг с другом, словно через пелену собственного бреда и дурмана. Не случайно мадам Роузпетл в конце пьесы кричит сыну: *«Сумасшедший дом, вот что это. Сумасшедший дом»*. Но перед этим замечает удушенную сыном девушку и... делает своей мертвой рыбе искусственное дыхание.

Разумеется, в театре существует своя логика – «логика нелогичного». Иногда к героям пьесы нельзя предъявлять претензии, исходя из законов бытовой (жизненной) или линейной логики. Но это не тот случай. И автор пьесы, и театральные эксперты пытаются убедить читателя и зрителя, что это не бред, а «оригинальная и сложная философская конструкция, иллюстрирующая интересный психопатологический казус, именуемый *«комплексом кастрации»* (выделено мною – Ю. Ф.). Вот так! Ни больше, ни меньше. Американские критики уже давно совершенствуются в изучении психопатологии. Их вынуждает к этому современная западная литература, театр и кинематограф, которые, как говорится, слова в простоте не скажут, без ссылки на какой-нибудь клинический случай. Сознание их уже не интересует, исследуется лишь область подсознательного, причем, как правило, деформированная и патологическая. Но это сфера медицинских исследований,

а не художественных. Научно изучать глубины больного подсознания – не является целью и художественными задачами искусства.

Таким образом, в любом творчестве (литературном или драматургическом) дегенерация, так или иначе, дает о себе знать, и с этим писатели, поэты или драматурги ничего сделать не могут, т. к. являются одновременно материалом и инструментом своего творчества. Тут следует вспомнить знаменитый труд Д. Дидро «Парадокс об актере» [4]. В нем очень точно исследован и описан процесс творческой реализации актера и механизмы актерского перевоплощения. А суть в следующем: *актер одновременно является и материалом, и инструментом своего творчества*. Он творит *собой* (своим телом, голосом, мимикой, жестами) и *из себя* (эмоции, мысли, интеллект, знание жизни, сценический опыт и т.д.) [5; 6; 7]. Почти таким же образом творческий акт происходит и у писателя, и у драматурга. С той лишь разницей, что, прожив чувства и эмоции своих героев, драматург не выносит их сразу на зрителя (как актер), а запечатлевает на бумаге для дальнейшего воплощения в театре. Эти моменты в его творчестве разделены во времени, а актер все делает сиюминутно и на наших глазах. В последнем случае происходит чисто театральный феномен – *«здесь, сегодня, сейчас»* [8]. Но это уже вопрос технологии творческих актов.

Как уже было сказано, и актер, и драматург (как и любой Художник) изливают зрителю (читателю) свою душу. Драматург придумывает некую историю, а актер с помощью режиссера ее воплощает. Он может не донести до зрителя всю боль автора, а может ее десятикратно усилить. Так бывает, если авторская тема «легла на душу» актеру. Это называется «актерским попаданием». Бывает, что мысли автора очень остро почувствует режиссер. Они оказались ему вдруг очень близки, словно его собственные. Тогда это называется «режиссерской темой». Именно так выясняется, что именно этой темой или проблемой он уже долго «болел», и теперь, получил возможность, (через драматургическую ткань пьесы и посредством актерской игры) реализовать давно накопившиеся мысли и чувства.

А бывает и так, что режиссер-постановщик, «зацепившись» за некую фразу драматурга, за сомнительный намек, сюжетную ситуацию или ассоциацию, начинает тащить на сцену свою собственную болезненную «философию», глубоко скрытую боль или страдание, а иногда – откровенный гомосексуализм, патологически извращенные мысли и чувства, запретные сексуальные желания... Так он «находит» в пьесе то, чего там вовсе нет или заложено в зачаточном состоянии. Но режиссер настаивает на своем: «Я так вижу, я так чувствую! Именно об этом написал наш драматург!» Он убеждает, приводит «серьезные» доводы и аргументы... Дальше режиссер занимается тем, что называется «вовлеченностью постановочного коллектива в актуальность и проблематику пьесы». И все бы ничего. Иногда даже душевный стриптиз задевает за живое. Кто-то ходит в театр только чтобы на спектакле пострадать, поплакать, прочувствовать чью-то драму, беду, боль, услышать и увидеть, как тебе изливают душу. Но именно тогда и возникает главный вопрос, – о качестве этой изливаемой души. Она может быть очень своеобразной, ранимой, уязвленной, израненной, но не патологично больной. В этом ключ к разгадке многих «специфических» спектаклей, когда зритель с гадливым чувством покидает зал, но понять причину подобного отторжения не в состоянии. Он с чем-то внутренне не согласен, и что-то ему не понравилось. Вот в основном и все его смутные ощущения от спектакля. Ему даже невдомек, что он получил изрядную порцию душевного яда, потому что вся только что увиденная им на сцене патология и извращения были обернуты в упаковку режиссерской или актерской оригинальности или «новаторства». Порок и извращения на сцене были эстетизированы, героизированы или опозитизированы. Одним словом – поданы художественно. Да еще и на «тарелочке с голубой каемочкой». А средств и возможностей для этого у режиссера и театра на сегодняшний день хватает.

А теперь мы предлагаем пример подобной болезненности драматурга, многократно приумноженной режиссером-постановщиком. Уже давно Центр им. Вс. Мейерхольда (г. Москва) стал площадкой для режиссерских

экспериментов и открытия новых имен драматургов. Один из сезонов начался спектаклем «Паразиты» по пьесе немецкого автора Мариуса фон Майенбурга. «Этот автор – лицо, имеющее мрачное, пессимистичное, лишенное всякой иронии выражение» [9, с. 167].

Обе его пьесы – и «Огнееликий», и «Паразиты» – описывают шокирующие проявления обыденной жизни, поражая способностью автора обнаруживать под наслоениями повседневности тлеющий, безысходный и разрушительный конфликт, которым поглощены все персонажи без исключения. Этот конфликт не разрешим и не устраним потому, что разворачивается не по законам драматургического жанра, и даже не по естественным законам бытия, а по прихоти больного воображения автора. «Майенбург излагает эти законы с пристрастностью исследователя, для которого одержимость мира страстью саморазрушения – неоспоримый факт» [9]. Уже только эта посылка как психологическая установка – факт спорной психической адекватности автора пьесы. Герой Майенбурга подчинен идее насилия и самоистребления, потому что идея эта «вложена» в него до момента появления на свет... Она точно так же не отменяема, как действие закона сохранения энергии или эволюции биологических видов...

Случается, что пьеса и спектакль, стараясь совпасть, отчего-то не совпадают. Бывает и так, что точкой их пересечения становится не пространство сцены, а некое иное пространство. К примеру, пространство видеоарта. В «нашем» случае режиссер-постановщик спектакля «Паразиты» Живиле Монтвилайте не только заинтересовался пьесой, но и пошел дальше, сделав ее отправной точкой своих дальнейших режиссерских «психологических экзерсисов». Большое драматургическое зерно упало на благоприятную (такую же больную) психическую почву режиссера. Он намеренно уклонился от внятного изложения сюжета пьесы, разработки характеров и взаимоотношений героев. Получилась совсем не человеческая история. Не с людьми и не о людях.

Две пары молодых особей сходятся в одно время и в одном месте... Одна пара буквально повторяет другую. В первую очередь внешне. Дамы схожи друг

с другом, как близнецы или представители одного биологического сообщества, – платями грязно-желтого цвета и прическами из множества ошестинившихся пегих косичек. Унифицированные костюмы выдают в них обитателей песчаного карьера или дорожной обочины... Мужчины, напротив, одеты подчеркнуто неброско – в комбинезоны нейтрального, стального цвета, дабы не выделяться яркостью на фоне окружающей среды.

Монтвилайте начинает свой театр с того, чем Майенбург его завершил бы. С установки закона, по которому живут и действуют персонажи. Мир людей концептуально, идеологически у автора, действительно, мало, чем отличается от мира насекомых, в котором одни живут за счет других. Но... Энтомологические паразиты к своим жертвам безразличны – ни любви, ни ненависти они не испытывают. В мире людей случаются отклонения от «энтомологической нормы». Здесь кто-то паразитирует на ком-то, а кто-то позволяет паразитировать на себе, то есть потреблять и разрушать себя. Вот такое добровольное, жертвенное заклятие... Единственное средство избавиться от паразита – убить себя. Эту мысль режиссер проводит последовательно и планомерно через весь спектакль. Решение, которое в состоянии принять исключительно человеческое сознание, похоже, постановщика спектакля мало волнует. Он целиком поглощен своей маниакальной (навязчивой) идеей безысходности ситуации. Он наотрез отказывается понять, что способность выбора и принятие решения – достаточно существенное отличие человека от насекомого. Но Монтвилайте болезненно упорствует. Его навязчивая и депрессивная идея о неминуемой смерти не дает ему возможности понять, что уподобление не означает равенства. На этом непонимании очевидного строится весь спектакль «Паразиты».

С первых секунд театрального действия на телевизионном экране мы наблюдаем параллельный сюжет из жизни насекомых... Букашек, таракашек, жуков-навозников и им подобных тварей... Всякий намек на человеческое в спектакле Монтвилайте решительным образом пресекается. Факт действия биологического закона паразитирования в человеческом обществе принимается

режиссером сразу и безоговорочно. И больше его уже ничего не волнует. Тексту пьесы Майенбурга отводится роль провокации. В нем встречаются особо привлекательные для режиссера образы, рождающие причудливые визуальные ассоциации, которые и фиксируются на видеопленку. Вместо драматического действия – видеоклип, вместо общения со зрительным залом – раздача быстрорастворимых супов и чашек с растворимым кофе, вместо сцены-коробки – настоящее окно из настоящего стекла, через которое открывается перспектива реального города, реальной осени. Окно в реальность. Вид из стеклянной банки с паразитами. Тотальная провокация посттеатра. Другими словами, больная психика, выплеснувшаяся на сценические подмостки. При этом, действие причудливо препарировано патологией. В ней растворилось все – от текста пьесы до азиатского инвертированного продукта.

Зритель в этой посттеатральной реальности – существо, добровольно идущее на закланье. Он позволяет по законам театрального зрелища паразитировать на себе. Пожирать представление под названием «Паразиты» ни глазами, ни интеллектом невозможно. Автору этого театрального опуса остается паразитировать на зрителе, разрушая его и одновременно себя... (Продолжение следует.)

Выводы. Больной социум неизбежно отражается современным театром. И далеко не всегда социальные болезни и душевные трагедии талантливо и художественно воплощаются в здоровой драматургии, и становятся основой остросоциального и психологически достоверного спектакля. Сегодня все больше спектаклей входят в категорию «психопатологического театра». Современный мир абсурда, извращенной логики и псевдоценностей все чаще обнаруживает свои корни в аномальной психосексуальной природе авторов, работающих в театральной сфере. Сегодня психология творчества уступает место психопатологии и болезненным излияниям драматургов, режиссеров и т. д. Псевдотворчество и дегенеративная компонента театра сегодня активно влияют на социокультурные процессы. И их деструктивное влияние вызывает тревогу.

Литература

1. Максимов В. Берлин на исходе ночи / В. Максимов // Современная драматургия. – М. : Издательство «Искусство», 1991. – № 4. – С. 3-21.
2. Максимов В. Кто боится Рэя Брэдбери? / В. Максимов // Современная драматургия. – М. : Издательство «Искусство», 1990. – №1. – С. 54-79.
3. Копит А. Папа, папа, бедный папа! Ты не вылезешь из шкапа... Ты повешен нашей мамой между платьем и пижамой / А. Копит // Современная драматургия. – М. : Издательство «Искусство», 1989. — № 5. — С. 123-149.
4. Дидро Д. Парадокс об актёре / Дени Дидро // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. – М. : Худ. лит., 1980. – С. 538-591.
5. Станиславский К. С. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания / К. С. Станиславский // Собр. соч. – М. : Искусство, 1954. – Т. 11. – 511 с.
6. Станиславский К. С. Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения / К. С. Станиславский // Собр. соч. – М. : Искусство, – Т. 11. – 1954. – 508 с.
7. Якобсон П. Психология сценических чувств актёра / П. Якобсон. – М. : Гослитиздат, 1936. – 214 с.
8. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссёра: учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусства / Захава Б. Е. – [4-е изд., испр. и доп.]. – М. : Просвещение, 1978. – 334 с.
9. Барешенкова М. Тотальная провокация / М. Барешенкова // Современная драматургия. – М. : Издательство «Искусство», 2003. – №1. – С. 162-168.

Дана стаття являє собою аналіз проблем сучасного театру крізь призму феномену виродження (дегенерації). У ній досліджуються проблеми якості літературного і драматургічного матеріалу, що лежить в основі будь-якої вистави, його ідейної та тематичної спрямованості, режисерської та акторської складової і т.д. У статті піднімаються питання якості людської особистості, яка претендує на театральне лідерство і що впливає на глядацький світогляд.

Ключові слова: *людина, мистецтво, театр, драматургія, п'єса, режисер, вистава, виродження, патологія, хвороба, психосексуальні відхилення.*

This article is an analysis of the problems of contemporary theater through the prism of the phenomenon of degeneration (degeneration). It examines the problem of quality literary and dramatic material underlying any of the performance, his ideological and thematic focus, directing and acting component, etc. The article raises questions of quality of the human person, claiming to be a theatrical leadership and influencing the viewer's outlook.

Key words: *people, art, theater, drama, play, director, performance, degeneration, pathology, disease, psychosexual bias*