Хенрик Юрковский. "Экран и Сцена" №48(618), декабрь 2001 г.  
Перевод с польского Ольги Глазуновой. **Постмодернизм и кукла**  
  
В отличие от предыдущих столетий, когда границы отдельных эпох обозначались с большой лёгкостью, периодизация современной культуры натыкается на серьёзные трудности. Они возникают из-за богатства новых явлений и самой сущности современных художественных форм, родившихся порой в отдалённые времена. Кроме того, под влиянием экономической и общественной поляризации разных частей света, литературная и художественная жизнь подверглись невероятному дифференцированию. Различия между богатым Севером и бедным Югом определяются не одной экономикой, а разница между коммунистическим Востоком и свободным Западом не всегда заключалась только в идеологии. Человеческое общество не являет собой монолит в экономике, культуре и мировоззрении. Трудно удивляться, что историки и теоретики культуры не спешат с периодизацией и определением новых явлений, ограничиваясь лишь их описанием без педантичного подчинения вышеназванным идеям.  
  
Наблюдая перемены в театре кукол за последние полвека, мы поступали таким же образом. Точкой отсчёта стал, так называемый, "подражательный" /мимикрирующий/ театр кукол, который, получив импульсы от актёрского барочного театра, веками совершенствовал реалистическое мастерство и, в конце концов, нашёл свой идеал в представлениях Сергея Образцова и его последователей.  
  
Образцов был участником и, в определённом смысле, мотором происходящих перемен. Подобно своим предшественникам: Бранну, Бати, Блатнеру он добивался признания специфики театра кукол как вида театрального искусства. Эту специфику он связывал с материальной природой куклы. К сожалению, он не заметил, однако, как не заметили все кукольники его генерации, что специфика эта заключается не столько в форме и материальной сути сценического персонажа, сколько в самой его модели - сопряжении, связи актёра и куклы. Разоблачением этой специфики занялись артисты, которые вошли в театр кукол в 50-х годах. Ширма оказалась выброшенной на свалку. Актёр с куклой раскрывал публике не только пьесу, но и демонстрировал также все секреты своего ремесла. Одно изменение влекло за собой другое. Рядом с куклой и актёром поочерёдно появлялись маски, реквизит, предметы. Можно сказать, коллаж элементов, заимствованных у разных видов искусства. Так внутри театра кукол родился театр разных средств выразительности.  
  
Разоблачение механизма театра кукол отчётливо показало, кто в его пределах является субъектом, а кто объектом. Актёр - субъект, находящийся на сцене и дающий жизнь кукле - объекту. Он дает жизнь, он демонстрирует, он говорит. Таким образом, театр кукол отбросил аристотелевскую модель драмы и начал "интриговать" с повествовательным (нарративным) театром. Вернулась давняя техника "повествования, рассказа событий" с использованием куклы как иллюстративного элемента. Она существенно отличается от Брехтовской концепции эпического театра, но нельзя не признать, что опыт Брехта и его преемников придавал отваги кукольникам в поисках способа повествования.  
  
"Представление" перед публикой, неустанная "игра" театральных компонентов, увлечение драматическими структурами, свободная компоновка сюжетов и цитат из разнородных текстов всё больше и больше отдаляли кукольников от куклы, которая, когда то была изобретена для театра, чтобы царить в нём. Она превратилась в одно из многих средств выражения, применяемых в, так называемом, "театре кукол". Её серьёзным конкурентом стал предмет, который, меняя свои функции, потребительски завладел воображением молодых кукольников.  
  
Откровенно говоря, в течение последнего полувека театр кукол полностью изменил свой облик. Ещё остались традиционные театры, такие, как сицилийские и бельгийские куклы или комедии Пульчинеллы, Панча и Джуди, но современный театр, по крайней мере, на фестивальных рынках, где наиболее остро демонстрируется погоня за новым, находится на противоположном полюсе.  
  
Разумеется, я не намерен сожалеть о давнем "классическом" театре кукол. Некоторые виды театральных представлений /барочная опера, комедия dell arte или французский ярмарочный водевиль/ исчезли из театральной жизни и никто по ним не плачет, самое большее, - иногда вспомянет, создав более или менее современную реконструкцию.  
  
Каковы же причины этого перелома и что к нему привело? Конечно, стереотипные фразы о вечно текущем, изменчивом мире не могут дать полного ответа. Сегодня нам мало старой истины Гераклита. Но и в наши дни лишь немногие пытаются найти эти ответы. Например, Гарри Крамер или Ян Вильковский, критиковавшие кукольную общественность за недостаточную восприимчивость к новым авангардным идеям в искусстве. Вильковский считал, что кукольники подхватили их с полувековым опозданием, это - прибавлю от себя - подтверждает и мой тезис об отставании кукольников от главных художественных направлений. Наталья Смирнова приписывала роль реформатора Сергею Образцову, считая, что он перенёс на кукольную сцену принципы системы Станиславского. Действительно натурализм был начальной фазой модернистского перелома. Однако, через несколько лет идея правдоподобия уступила место идее правды, определяемой многими понятиями, и главное из них - духовность.  
  
Во многих более ранних высказываниях я старался обратить внимание на некоторые идеи модернизма и авангарда начала века, как на важные импульсы, способные, пусть с опозданием, оплодотворить воображение кукольников. Между ними была и концепция театра разных средств выразительности, которую мы находим в исканиях Ивана Голля и Антонена Арто. Это была концепция авторского театра, открывающего тайны своего ремесла. Она вела к повсеместно используемой "разоблачённой анимации" - к сцене без ширмы, к кукле рядом с актёром. Мы находим эту концепцию в маленьких пьесах Крэга /среди них "Господин Рыба и госпожа Кость"/, которые, может быть, и не были восприняты кукольниками, как модель театра, но уже в момент их создания в 1918 году выявляли движение эпохи к подлинному театру, следовательно, к театральности и условности.  
  
Именно у авангардистов мы находим первое художественное использование предметов и развитие техники пластического коллажа, ставшего предвестником более поздних аналогичных манипуляций в литературе и театре. В первой половине века появляется также мысль о необходимости возврата к истокам, к первичной сущности театра, к ритуалу. Рождается идея эпического театра, оперирующего понятием "эффект очуждения", который в театре Брехта служил для кратковременного нарушения сценической иллюзии.  
  
Брехтовский "Verfremdung" /очуждение/, с игрой иллюзии и правды, подал мысль начать другие "игры" с другими элементами театра: сценическими персонажами, пространством и временем, построением /структурой/ пьесы, что в последнем случае также вело в сторону коллажа. Обе эти тенденции, особенно тяготение к эпическому театру, мы находим в разных вариантах в современном театре кукол.  
  
Означает ли это, что современный театр кукол, имеющий столь разные обличия, является детищем, исключительно, модернизма и авангарда? Да, ответ таков, однако американцы внесли в него существенные дополнения. Именно в Соединённых Штатах, благодаря развитию промышленности, росту уровня жизни, а главное, средств коммуникации (телевидение!) возникло новое общество, которое поочерёдно награждалось разными эпитетами: потребительское, постиндустриальное или даже постпотребительское. Согласно предсказаниям Мак-Люэна телевидение способствовало развитию массовой культуры, которая создала единую смесь из отдельных и давно существующих форм, мотивов, сюжетов, ранее существовавших порознь. Исчезает деление на высокое и низкое искусство, возникают новые формы художественного выражения в литературе, музыке, театре. В моде мы наблюдаем эпоху "ретро"; что это - два шага назад, чтобы взять разбег, или остановка перед пустотой? И именно в Соединённых Штатах даётся новое название художественным и литературным явлениям нашего времени: постмодернизм.  
  
Определение это неясно, а те, кто его использует, не имеют единого мнения насчёт его первоначального значения. Но, однако, им пользуются, так как оно, с одной стороны, указывает на связь с модернизмом, а с другой, на попытку ("пост") освобождения от него. Это название достаточно ёмко и вместе с тем охватывает определённые явления, известные уже в конце прошлого (Х1Х) столетия, - такие, как чувство усталости и исчерпанности жизненных сил эпохи.  
  
Умберто Эко в послесловии к своей книге "Имя Розы" назвал постмодернизм универсальным качеством каждой эпохи, её ироничным метаязыком. Он появляется в тот момент, когда эпоха, познавая себя, отбрасывает наивность. С этой минуты она теряет невинность и непосредственность и может идти дальше только благодаря цитате, "метаязыковой игре" и маскараду. (1)  
  
Интерпретация У.Эко выглядит вполне убедительной, и мы можем воспользоваться ею для наших целей. Самосознание артиста - художника - фактор, провоцирующий изменение восприятия действительности, ибо в этой действительности он видит себя и именно на себя реагирует. Здесь берут начало все колебания и сомнения. Отсюда попытка завладеть реальностью с помощью игры, но отсюда же берёт начало и чувство бессилия.  
  
С другой стороны, это чувство бессилия может выражать и определённую объективную ситуацию, не связанную впрямую с концом эпохи. Рассматривая постепенный распад "классического театра кукол", Ленора Шпет воспользовалась знаменитой метафорой, сравнив кукольников с детьми, которые разбирают игрушку, чтобы увидеть, что находится в середине. Сейчас - как это было сказано в 1967 году - наша игрушка разобрана на кусочки и самое время её заново сложить.(2) Шпет не давала себе отчёта, что это просто невозможно.  
  
Объяснение причин такой невозможности мы неожиданно находим у Клода-Леви-Строса, который, десятью годами раньше, писал о последствиях человеческих исследований "С тех пор, как человек начал дышать и есть, и до момента изобретения атомных и термоядерных снарядов он (пройдя через открытие огня) не зани- мался ничем другим - за исключением собственной репродукции - кроме неутомимого разложения миллиардов структур, приводя их в то состояние, когда они уже не способны на интеграцию."  
  
Итак, цивилизация, понимаемая, как единое целое, подобна необычно сложенному механизму, в котором мы хотим видеть возможность нашего выживания, если бы функцией этого механизма не было генерирование того, что физики называют энтропией или инерцией, безжизненностью.  
  
Вместо "антропология" следовало бы писать "энтропология", т.е. дисциплина, посвященная процессам дезинтеграции в его самых существенных проявлениях". (3)  
  
Понятие энтропологии становится очень популярным среди постмодернистских писателей: "мы приближаемся к концу света". А приближаемся потому, что силы наши почти исчерпаны. В 1967 году американский писатель Джон Барт употребил уже известное выражение: литература "исчерпанности" (литература утомления, истощения, усталости). Мы знаем все её формы, все возможности, мотивы и сюжеты. Всё-всё было. Уже нечего больше добавить, кроме повторения вещей, прочно закодированных в нашем сознании.  
  
Это мы ещё способны пережёвывать. Сознательно, осмысленно. Стало быть, способны возделывать, самое большее, - "металитературу" литературу с множественными цитататами из старых концепций. Уфф! Это можно проверить, читая современную американскую литературу.  
  
А что же с театром кукол? Думается, что театр кукол тоже стал "исчерпанной формой": "исчерпанная, усталая театральная формула". Разумеется, я не говорю здесь о всех производных формах театра кукол, разговор идет о подлинном театре кукол, т.е. таком, где актёр не виден, а кукла является сценическим персонажем. Все остальное не театр кукол, а, так называемое, "имя прилагательное". А я о настоящем, легендарном театре кукол. Но такой уже кончился. Почти.  
  
Необходимо напомнить, что "исчерпание" театра кукол как формы совсем не новость. В Х1Х веке взрослые отдали надоевший им театр кукол детям. То был первый знак. Многие художники боролись за восстановление общественной и художественной функ-ций этого театра кому-то это даже удалось. Однако вскоре оказалось, что оставаться "признанным" искусством можно было, лишь, идя на уступки. Принять авангардные идеи, открыть театр кукол для других средств выразительности. Вместе с наплывом таких средств сразу же появилась проблема превосходства и равенства. Итак, кукла теряла свою привилегированную позицию. Постепенно сходила на второй план. И, может быть, это не театр кукол, а сама кукла претерпела "исчерпание".  
  
Впрочем "исчерпанию" подверглись и другие стороны театрального искусства, а также его структуры, темы, фабулы. Примем во внимание, сколько появляется новых интерпретаций и реинтерпретаций известных тем. Искать далеко не надо: Пиноккио. Что ни спектакль, то новая версия: сюрреалистическая, поп-артовская, экзистенционалистская. Складывается впечатление, что современный артист не в состоянии сыграть произведение в соответствии с замыслом автора, опираясь на старую модель, нет, он должен построить что-то своё. И не только из-за необходимости быть оригинальным, но и потому, что первичная версия ему кажется почти мёртвой. Именно в этом знак "исчерпания" мотива и попытка "наполнения его новым содержанием", что находит подтверждение и в "литературе нового наполнения" (формулировка того же Джона Барта).  
  
"Исчерпанию" подверглись старые структуры драмы, описанные когда-то Аристотелем и, благодаря его собственному авторитету и авторитету его последователей, действовавшие не одно столетие. Конечно, я помню, что играются пьесы Шекспира, Фредры и Шанявского, но это происходит в театрах старого типа. С другой стороны, даже на основе драматической литературы совершаются неустанные структурные перемены, выражающиеся в отрицании разных элементов структуры, что, между прочим, ясно видно в пьесах Петера Хандке. В не меньшей степени альтернативные театры ищут и новые - "не аристотелевские" развязки. А театр кукол находится ближе именно к этим театрам, чем к театрам официальным (общественного истеблишмента).  
  
Поиск новых решений очень часто означает необходимость создания самостоятельной композиции текста. Это соответствует постулату Крэга о полной ответственности художника театра за весь спектакль, хотя ответственность и творчество вещи не равноценные. На практике это заключается в адаптации и в использовании уже существующих материалов. Кто то скажет, что кукольники всегда адаптировали драматические тексты. Это правда. Но прежде это заключалось в сокращении слишком длинного текста при сохранении авторского видения мира. Сегодня куклы уже не замещают актёров в их сценических ролях. Они выступают на сцене вместе со своими аниматорами и это влияет на построение текста, на взаимосвязь слова и образа. Кроме того, современная адаптация очень близка по форме к коллажу. Это практика выдающихся мировых мастеров. Такие художники, как Гротовский, Брук, Уилсон компоновали свои сценарии из разных текстовых материалов. Так же поступает множество кукольников, хотя они обрушились бы на применённую к их творчеству формулировку "драматургический коллаж". Своеобразным коллажем является и столкновение в одном представлении двух тем, двух параллельных сюжетных линий, как это мы можем увидеть в творчестве Питера Шумана (Библия и война во Вьетнаме, Крестный путь и история Соединённых Штатов).  
  
Многие современные литературные и театральные направления нашли себе подтверждение в теории игр. Она имеет, по крайней мере, два аспекта. С одной стороны математическая теория игры, с другой же теория игры и игрового начала как неизменно живое русло человеческой культуры.(4) В литературе такая игра идёт между писателем и читателем, в театре - между группой артистов и зрителями. Подобная игра основана на смене приёмов, на жонглировании простейшими театральными элементами. В эту игру вымысла и реальности, навязываемую, как некая очевидность, ввёл нас Брехт. Представляемые на сцене вымышленные события прерываются, останавливаются для того, чтобы могла заговорить правда, реальность. Сценический персонаж саморазоблачается, обнаруживает свою иллюзорность и, перейдя в план реальности, становится актёром, который отсебяобращается к публике.  
  
Теория и практика Брехта были следствием более ранних экспериментов. Людям театра уже многие века известен театральный обман и они использовали его как элемент игры. Вспомним хотя бы приём театра в театре. Это был один из первых приемов драматического театра, служащий для показа вымысла на фоне реальности, причём вымысел был более правдоподобен, чем сама действительность. Этот принцип множество раз использовался и в театре кукол. Лучше всего об этом свидетельствует представление "Геро и Леандр", являющееся цитатой в драме Бен Джонса " Варфоламеевская ярмарка".  
  
Другим элементом игры был статус и самосознание сценического персонажа. Думаю, что в этом смысле театр кукол опередил драматический театр. Куклы эпохи романтизма играли сценических персонажей, демонстрируя свое понимание того, что они куклы. Людвик Тик опередил Пиранделло на полвека. Современные кукольники продвинули всё значительно дальше, показывая сценические элементы, благодаря которым создаются полностью взаимодействующие сценические персонажи (актёр и кукла).  
  
Ещё одним предметом игры в театре кукол являются время и театральное пространство. Реальное время это время зрителей и время представления, они могут быть взаимопроникающими, особенно в тех случаях, когда представление создается на глазах у зрителей и именно так ими воспринимается.  
  
Игра затрагивает также и язык театрального представления. Согласно "Игре поэтик" Мишеля Божура (5) поэт играет поэтическими композициями. Артист театра, в том числе и кукольник, ведёт игру языком театра, т.е игру средств выразительности, основанную на использовании разного рода визуально-стилистических приемов, таких, как метафора, синекдоха, оксюморон. Разумеется, мы знаем, что эти приемы появлялись также и в прошлом, однако, сегодня они стали элементом, используемым осмысленно, следовательно, превратились в элемент игры.  
  
Элементом игры стало также изменение функций разного рода предметов, созданных человеком, что открыло дорогу к предмету театральному. Классический театр кукол в своей первооснове также был театром предмета, но предмета, специально сделанного для использования в театре. Свободная игра функциями предмета и вещи привела к появлению на сцене обиходных предметов. Изменение первоначальных функций предметов позволило им играть роли сценических персонажей.  
  
Интерес к предмету не возник, однако, как результат выявления материальной (предметной) природы куклы. Это интерес был навязан артисту в силу развития культуры предметов потребления, которая преувеличила значение предмета, как творения человека. Я уже вспоминал, что это сюрреалисты окрыли художественную ценность предмета. Да, это так. Но в не меньшей степени обилие предметов, сделанных на потребу общества, вызвало у художников реакцию отрицания обиходной функции предметов. Это важный пример интереса театра кукол к современной проблематике. Предмет потребления выступает в другой роли, а именно в роли реквизита или предмета театрального.  
  
"Умалённый" предмет потребления это новая антипотребительская икона, выражающая протест человеческого духа против господства материи, превращенной в предмет купли-продажи.  
  
Более того, предмет в роли сценического персонажа со временем принимает функцию оксюморона, так как включает в себя реальность и иллюзию одновременно. А это, по существу, сильно отдаёт философской концепцией постмодернизма.  
  
Без сомнения, определение истоков и особенностей современного театра кукол требует очень тщательных изысканий и анализа. Прежние исследования дали множество важных определений и предложений. Используя теории постмодернизма, мы можем обогатить наше знание трудно обозреваемой действительности. Мы говорили о невероятно развитом у художников чувстве самоутверждения, но должно понимать, что это частичное самоутверждение и его не хватает для достижения универсума. Он также недоступен и теоретикам театра, рассматривающим становление нового театра изнутри. И нам ничего не остаётся, как только довольствоваться частичным анализоми и аналогиями. Может быть, именно в этом и заключается дух эпохи.  
  
1.Bogdan Baran, Postmodernizm, inter esse, Krakow 1992, s.164  
2.Lenora Szpet, Wypowiedz…,Teatr lalek nr 41/42, 1967  
3.Claude Levi-Strauss, Smutek tropikow,Panstwowy Institut Wydawniczy, 1960,s. 446  
4.Johan Huizinga, Homo ludens. Zabawa jako zrodlo kultury, Warszawa 1967; Roger Caillos, Les jeux et les hommes, in: Zywiol i lad, Warszawa 1973  
5.Robert Detweiler, Gry i zabawy we wspolczesnej literaturze amerykanskiej, in: Zbigniew Lewicki, Nowa proza amerykanska, Czytelnik, Warszawa 1983, s.412