ЛЮДМИЛА ТЕРНОВАЯ

Весь мир – театр

Театр – особое пространство. Это слово происходит от греческого *θέατρον,* т.е. место для зрелищ. Театр изначально был синтезом искусств, которыми владел человек. По мере того, как к музыке, архитектуре, живописи, скульптуре добавлялись фотоискусство и кинематограф, расширялись и возможности театрального отображения реальности. Но в центре театра всегда оставался актер, хотя им могла быть и кукла, изображающая одушевленный персонаж. Таинство театрального перевоплощения актера в своего героя происходило на глазах у зрителей, большинство из которых уже не на сцене, а в зале совершали подобное таинство, ассоциировали себя с тем или иным героем. В результате наступало очищение через страдание (или сострадание) – катарсис. То был всеобщий закон, закон спектакля, соучастия, сопереживания и объединения людей вокруг одной общей идеи, потому театр изначально оказался глобальным.

Еще в период античного театра обнаружилась его уникальная зависимость от политического климата. Театр расцветал там, где были демократические традиции. Так, театр характеризовал Афины, а не Спарту. Демократичность обеспечивалась доступностью смысла: театр – один из первых универсальных языков человечества. Доказательство тому – наличие сходных форм театральной деятельности на очень отдаленных друг от друга пространствах. Другой пример изначальной глобальности театра состоит в том, что повсеместно театральное искусство было частью приобщения к таинству. Отсюда и широчайшее распространение жанра мистерии (от греч. *μυστήριον* – таинство, тайна). На Тибете сохранилась мистерия «Чам», возраст которой более 10 тысяч лет, считающаяся самой древней мистерией в мире. Играют ее монахи, а зрители принимают непосредственное участие. Основная мысль этой мистерии простая и мудрая – человек должен принять свою физическую смерть, но его душа не умирает, и дух его никогда не умрет. Театральные формы мистерии известны почти повсеместно, мистерия легко впитывала элементы разных культур. В Европе мистерия выросла на основе античной обрядовой практики и превратилась в литургическую драму, но по закону театра в нее проникали элементы народной культуры. Все это входило в конфликт с каноническим видением литургии. В 1210 году папа Римский Иннокентий III издал Указ о запрещении литургической драмы в церквях. Мистерии вышли на площадь. Их зрителей стало несравненно больше, чем в церкви. И постепенно наряду со священнослужителями в мистериях стали принимать участие миряне. Мистерия способствовала цеховой консолидации, позднее цеха стали объединяться в «братства», профессионально занимающиеся подготовкой мистерий, что можно считать началом театральной самодеятельности. В трактовку религиозного сюжета проникала эстетика карнавала, народная память о языческих ритуалах, смеховая культура с ее профанацией священных понятий, фамильярностью, переходящей в непристойность. Все это вызывало бурю недовольства как религиозной, так и светской власти, а потому к середине XVI века мистерия практически во всех странах Западной Европы оказалась под запретом. Однако до этого в рамках мистерии родились различные жанры средневекового театра, выделились театральные профессии.



http://www.kailash.ru

Мистерия «Чам» в монастыре Менри (Индия)

Постепенно и власти пришли к тому, что театр способен на большее, нежели развлекать публику. У театральных трупп появляются покровители в высшем свете. В Англии в их число входит королева Елизавета и ее фаворит – граф Лестер. Во Франции театральное дело обретает покровителя в лице кардинала Ришелье, который сам был автором нескольких пьес, имевших успех: «Большая пастораль», «Смирнский слепой», «Европа», «Мирам». Причем последняя пьеса, написанная кардиналом в момент обострения соперничества с испанским домом, может считаться ответом на международную повестку дня. В 1644 году Жан Батист Поклен, актер бродячей труппы, вышел на сцену под псевдонимом Мольер. Так, началась эпоха профессионального европейского театра.

Театр стал выступать носителем не только определенных стилей индивидуального поведения, но и важ-

ЛЮДМИЛА ТЕРНОВАЯ, доктор исторических наук, профессор Московского автомобильно-дорожного государственного технического университета (125319, Москва, Ленинградский проспект, 64). E-mail: 89166272569@mail.ru

Аннотация: В статье раскрывается история развития театрального языка как универсального средства международного общения. Показаны отличия основных этапов становления театра, выявлены связи театра и геополитики, заимствующей из театральной жизни не только термины, но и образы. И также отражено обратное влияние геополитики на театр.

Ключевые слова: театр, международные отношения, геополитика, политическая сцена, железный занавес.

ных социальных паттернов. И чем шире становились возможности театра в отражении реалий, тем больше и сами такие реалии ассоциировались с театром. К сожалению, одними из первых оформились ассоциации войны с этим видом искусства. Истоки происхождения выражения «театр военных действий» неизвестны. Ю.М. Лотман высказывал предположение, что такая ассоциация возникла в наполеоновское время. «Театрализуется эпоха в целом, – пишет он, – специфические формы сценичности уходят с театральной площадки и подчиняют себе жизнь. В первую очередь это относится к культуре наполеоновской Франции» [Лотман, 1992. С. 274]. Возможно, основание для появления этого выражения дали эстетизм военных действий, поэтизация войны, театральность мундиров маршалов Наполеона, на фоне которых сам император смотрелся скромно, но выступал как режиссер всего мощного военного действия. К сожалению, закономерность, заключающаяся в том, что каждому времени соответствует собственный театр и в прямом, и в переносном смысле, не ограничилась появлением выражения «театр войны». В наши дни возникло представление о «театре террора» [Оганян, 2006].

Реальная жизнь, в том числе политическая, позаимствовала многие слова из театральной лексики. Без них мы не представляем, как бы можно было охарактеризовать все, что происходит на политической сцене; ярко показать того, кто вышел на авансцену; раскрыть, как эту игру воспринимает публика, кто управляет этими процессами из закулисья, кто – марионетка, а кто – кукловод. После речи У. Черчилля в Фултоне выражение «железный занавес», которое с конца XVIII века обозначало металлическую перегородку между сценой и зрительным залом для защиты от пожара, стало использоваться как яркий символ холодной войны для обозначения «стены», разделившей Европу от Щецина на Балтике до Триеста на Адриатике. И главное, в политику, в международные отношения из театральной жизни вошел термин «актор», в котором легко угадывается его связь с актером. И даже, чтобы раскрыть суть «актора», исследователи часто обращаются не к его функциям, а к строкам Шекспира, правда, взятым им из сочинений римского писателя Петрония:

Весь мир – театр.
В нем женщины, мужчины – все актеры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль.

Понятие «актор» вошло в социологию, политологию, в теорию международных отношений, когда четко обозначилась парадигма действия не только наделенных властью и деньгами субъектов, но и множества организаций, движений и просто отдельных людей, каждый мог стать режиссером собственной судьбы и попытаться сыграть новую роль. Это было особенно важно в том обществе, которое находилось не просто в стадии оформления своих политических, социальных, экономических и духовных предпочтений, а искало для себя некий идентификационный стержень, ибо прежние идентификации не обеспечивали успешную самореализацию.



www.larousse.fr

«Наполеон обращается ко 2-му корпусу Великой армии на мосту через реку Лех» (Клод Готеро, 1808)

Такая задача всегда актуальна для социума с преобладающей долей мигрантов. В США эту задачу попытались решить с помощью модели «плавильного котла», которая обязана своим названием пьесе британского журналиста и драматурга Израила Зангуилла (1864–1926), который часто приезжал в США и знал жизнь этой страны. Суть пьесы «Плавильный котел» заключалась в том, что в Соединенных Штатах Америки происходило слияние различных народов и их национальных культур, в результате формировалась единая американская нация [Zangwill, 1909. P. 37]. Пьеса была поставлена на сцене Колумбийского театра в Вашингтоне в октябре 1908 года и имела успех. Высокую оценку ей дал присутствовавший на спектакле президент Т. Рузвельт [Mann, 1979. P. 100]. Хотя постановка пьесы отличалась традиционностью, в патетике «плавильного котла» можно было уловить влияние авангарда (от фр. *avantgarde* – передовой отряд). На этот раз термин был перенесен из политики в сферу искусства в конце XIX века.

В целом авангардные искания свойственны культуре переходных периодов. Они отражают поиск нового художественного опыта, новых форм искусства, выражая тем самым протест против всего отжившего, обывательского, консервативного. Родоначальником театрального авангарда считается Альфред Жарри (1873–1907), автор пьесы «Король Убю», премьера которой состоялась в 1896 году на сцене символистского театра «Творчество» в Париже. Один из манифестов Жарри назывался «О бесполезности театра для театра». В 1911–1915 годы появились двенадцать теоретических документов-манифестов футуристов и дадаистов, призывавших к созданию нового театра – импровизационного, динамичного, симультанного, отнимавших приоритет у слова, как главного элемента академического театра, и отдававших его физическому действию – хэппенингу и перфомансу. Актер им представлялся клоуном, марионеткой или даже маленьким электрическим роботом. От публики же требовались активность и творчество, чему служило разрушение рампы. Эти положения театральных манифестов должны были воплощаться в жизнь не столько во время войны, но и после нее. А это было время уже другой политической и экономической реальности.

Появление драматургического материала может опережать время, а вот постановка пьесы, как правило, следует за событиями. Это правило можно проиллюстрировать историей создания и первыми постановками пьесы «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть». Ее замысел возник у Бертольда Брехта в 1935 году, во время посе-

щения США, а написана пьеса была в Финляндии в марте-апреле 1941 года. Брехт задумал создать памфлет на Гитлера и его приспешников, пользуясь средствами «высокого стиля», прибегая к пародированию величайших произведений Шекспира – «Ричарда III», «Ричарда II», «Макбета» и «Фауста» Гёте, чтобы показать ничтожность Артуро Уи в сравнении с великими злодеями. Большинство действующих лиц пьесы имеют реальные прототипы в истории Германии. Пьеса ждала постановки почти восемнадцать лет. Премьера состоялась в 1958 году в Штутгартском театре и имела громкий успех.

Нельзя не заметить, как пронзительно звучит тема театра и войны. Больше она раскрыта с одной стороны – участия театральных деятелей в помощи фронту, по фронтовым театральным бригадам. В Советском Союзе из артистов театра им. Вахтангова, Малого, Ленинградского театра драмы имени А.С. Пушкина, Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького и других были созданы фронтовые филиалы. Существовал даже фронтовой оперный театр. Первый фронтовой театр ВТО проделал путь через Ладожское озеро по «Дороге жизни» и начал свои выступления в Ленинграде сразу же после снятия блокады. Но есть и другая сторона – театр на оккупированной территории. Можно ли считать актеров и режиссеров, играющих в спектаклях, ставящих новые постановки, коллаборационистами? В 2010 году на французском телевидении состоялась премьера документальной ленты режиссеров И. Риу и Ф. Пушена «Оккупация без выходных. Артисты во время войны». Фильм посвящен артистической жизни Парижа в военные годы – теме, о которой французы предпочитают не вспоминать[1]. По мнению историка П. Ори, «культурная стратегия» Третьего рейха в отношении Франции заключалась в том, чтобы поддерживать в стране спокойствие и не лишать французов привычных радостей жизни. Но вот после разгрома Германии для артистов-коллаборационистов настал час расплаты. И эта история театра в годы войны нам говорит о том, что существует и всегда будет существовать конфликт восприятия театральной постановки, провоцируемый временем и местом. Часто такой конфликт, особенно во время гастролей зарубежной труппы, помогает ощутить не только ритм жизни, но и более сложные вопросы бытия. Так было, например, когда великий кутюрье Пьер Карден организовал выступление Театра имени Ленинского комсомола в Париже.

Театр – искусство живое, постоянно развивающееся и отражающее дух времени. Это, например, видно в театре повествования (итал. *teatro di narrazione, teatro-narrazione*, фр. *théâtre de narration, théâtre-récit*), направлении в драматургии и театре Италии. Он стал развивать принципы исповедальности и социальной ангажированности художника, роли рассказчика в спектакле. Для этого авторы и постановщики обратились к проблематике индивидуальной, семейной, исторической памяти, что потребовало трансформировать жанры дневника и письма в текст пьесы. В постановках театра повествования реконструирован ряд ключевых эпизодов итальянской истории, долгое время вытеснявшихся из публичного обсуждения (массовая казнь в Ардеатинских пещерах, 1944; катастрофа на плотине Вайонт, 1963 и др.). Особенность театра такого типа в переходе к нарративу, однако, обращение к традициям устной и непрофессиональной, народной словесности, включая переход на местные диалекты и т.д., происходит на фоне усиливающейся девальвации слова. Поэтому театр должен учитывать особенности механизмов пропаганды и политических технологий.

Театральному пространству нашлось место в формируемой после Второй мировой войны системе международных отношений. В 1948 году, в целях поощрения международных связей между театральными деятелями в интересах изучения теории и практики театра, был учрежден Международный институт театра (англ. *International Theatre Institute,* фр. *Institut international du theatre,* IIT) – международная театральная организация, осуществляющая деятельность в сотрудничестве с ЮНЕСКО. В 1961 году по инициативе делегатов IX конгресса Международного института театра установлен Всемирный день театра – профессиональный праздник всех работников театра: актеров, режиссеров, продюсеров, светотехников, звукоинженеров, монтировщиков декораций, билетеров и гардеробщиков. И, конечно, это – праздник любителей театрального искусства, потому что к этому дню приурочены многочисленные торжественные мероприятия в театрах, премьеры новых спектаклей, различные театральные фестивали.

В современном мире театральных фестивалей великое множество. Один из старейших – Авиньонский, основанный в 1947 году Ж. Виларом, который был убежден, что театральную жизнь необходимо вывести из столичных залов на открытый воздух, в частности, на подмостки в глубине двора бывшего папского дворца и прочие дворики – гимназий, лицеев, монастырей [Проскурникова, 1989; Baecque, 2006]. В дни фестиваля население Авиньона увеличивается в десять раз, а число спектаклей в ней приближается к тысяче. Поскольку театр – особое пространство, несомненный интерес вызывают те театральные фестивали, которые можно рассматривать как проявления культурной дипломатии на определенном геополитическом пространстве. Трудоемкость организации фестиваля не мешает тому, чтобы фестиваль превращался в процесс, идущий и до самого мероприятия, и после него. Значительная часть международных театральных фестивалей проходит в России. И известнейший среди них – Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова, учрежденный Международной конфедерацией театральных союзов в 1992 году, как выражение желания театральных деятелей существовать в открытом, не знающем границ пространстве культуры. Такое существование важно и для зрителей, что в полной мере подчеркивается девизом Дж. Стрелера «Театр для людей» [Стрелер, 1984]. Российский театральный фестиваль «Территория» осуществляет важную культурную и педагогическую миссию, знакомя студентов и профессионалов с радикальными опытами в области современного театрального искусства, все дальше сдвигая представление о «норме», расширяя границы возможного и представимого. Фестиваль стал школой, в которой

1 *Коваленко Ю.* Артисты-коллаборационисты // Известия. 2010. 22 декабря.

молодым профессионалам, студентам творческих вузов рассказывают о достижениях искусства, осуществленных и на межтерриториальных пересечениях: это не чистый театр, не чистый танец, а экспериментальные работы на границе разных жанров. В 2010 году театральная группа «Римини Протокол» из Германии и ее непрофессиональные актеры рассказали о «Капитале» Маркса в контексте своей собственной жизни[2].

Говоря о театрализации международного пространства в буквальном смысле, нельзя обойти вниманием направление театрального искусства, отмеченное на крупных театральных фестивалях, например Авиньонском, а кроме того, получившее собственную фестивальную программу, которое связано с уличным театром. Во-первых, уличный театр – это театр на открытом пространстве – улице, площади, парке, как правило, без оборудованной сцены. Во-вторых, для него характерны такие архаические черты, как «переигрывание» обрядовых действий, мотивы умирания – возрождения, что и в детских играх. В-третьих, нет четких границ между артистами и зрителями, которые оказываются вовлеченными в театральное действо. В-четвертых, представления в подавляющем большинстве бесплатные, а зрителям часто раздают конфеты, игрушки, цветы и т.д., потому спектакль финансируется или путем сбора денег со зрителей «на шляпу», или его спонсором может быть администрация города, церковь, организация, рекламирующая свою продукцию и др. В уличном театре выделяются два направления – «пропагандистское» и «оппозиционное». Если первое по происхождению связано с древними театрализованными праздниками, то второе отражало те дозволенные в обществе формы пассивного социального протеста, которые выливались в бурное сопереживание выступлениям бродячих актеров, балаганных шутов, карнавальных праздников.

Уличный театр позволяет представить мир как единое пространство, связанное одной дорогой, одной улицей, потому что у жизни улицы, где бы она ни находилась, имеются свои общие правила – правила жить вместе, уважать соседей, быть уверенным, что и на этой улице будет праздник. И такой праздник может быть связан с театром. А некоторые из них, как нью-йоркский Бродвей, прочно ассоциируются с театральным искусством, театральным пространством. В таком понимании театр создавался изначально, в таком он стремится сохраниться и сейчас. Отсюда проистекает огромное внимание к театральным зданиям. И среди них, безусловно, выделяется лондонский театр «Глобус», построенный в 1599 году на средства труппы актеров *Lord Chamberlain's Men.* К этой труппе принадлежал Шекспир. Здание театра было уничтожено во время пожара 29 июня 1613 года, а затем восстановлено, и театр в нем просуществовал до 1642 года. Название театра отразило сложность миропонимания человека рубежа XVI-XVII века. «Глобус» – это одновременно и модель Земли – глобус, и сам мир как Вселенная. На то, что театр хочет и может быть глобальным, указывает и новая театральная тенденция – мировые трансляции спектаклей. Благодаря крупным планам трансляция позволяет зрителям увидеть нюансы актерской игры, а во время антрактов «побывать» за кулисами театра.

Театр открывает свои тайны. Но разве от этого театральных поклонников станет меньше? Магия театрального действия меняется в соответствии со временем, не переставая быть завораживающей, поразительной, заставляющей искренне сопереживать героям спектаклей, меняться самим и менять мир вокруг себя.

2 *Карась А., Минабутдинов С.* Искусство сейчас // Российская газета – Федеральный выпуск. 2010. 17 сентября.

Литература

Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века / Избранные статьи. Т. 1. Таллинн: Александра. 1992.

Оганян Р. Театр террора. М.: Грифон. 2006. 336 с.

Проскурникова Т.Б. Авиньон Жана Вилара. М.: Искусство. 1989. 367 с.

Стрелер Дж. Театр для людей. М.: Радуга. 1984. 312 с.

Baecque A. de. Avignon: Le royaume du théâtre. Paris: Gallimard. 2006.

Mann A. The One and the Many: Reflections on the American Identity. Chicago: University of Chicago Press. 1979.

Zangwill I. The Melting Pot. N.Y.: Macmillan C°. 1909.

ALL THE WORLD'S A STAGE

LIUDMILA TERNOVAYA, доктор исторических наук, профессор Московского автомобильно-дорожного государственного технического университета (125319, Москва, Ленинградский проспект, 64). E-mail: 89166272569@mail.ru

Summary: The article reveals the history of theatrical language as a universal means of communication. The differences of the main stages of the formation of the theater, the relations between the theater and geopolitics, borrowing from theatrical life of not only terms, but also of images. Also reflected is the impact of geopolitics opposite the theater.

Keywords: theater, international relations, geopolitics, political scene, the Iron Curtain.

Reference

Baecque A. de. Avignon: Le royaume du théâtre, Paris, Gallimard, 2006.

Lotman Iu.M. Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury nachala XIX veka [Theatre and theatricality in the building culture of the early nineteenth century]/ Lotman Iu.M. Izbrannye stat'I, T.1, Tallinn, Aleksandra, 1992.

Mann A. The One and the Many: Reflections on the American Identity, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

Oganian R. Teatr terrora [Theatre of terror]. Moscow, Grifon, 2006, 336 p.

Proskurnikova T.B. Avin'on Zhana Vilara [Avignon Jean Vilar]. Moscow, Iskusstvo, 1989, 367 p.

Streler Dzh. Teatr dlia liudei [Theatre for people]. Moscow, Raduga, 1984, 312 p.

Zangwill I. The Melting Pot, N.Y., Macmillan C°, 1909.