

«КРИЗИС» ШВЕДСКОГО ТЕАТРА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

И.Л. Данилова



Данилова
Ирина Леонидовна

Доктор филологических наук. Кафедра языка и литературы Гётеборгского университета, г. Гётеборг, Швеция. Преподаватель русского языка, исследователь.
E-mail: irinakd@hotmail.com

Кризис современного европейского театра в каждой стране приобретает особенные черты. В Швеции он проходит «мирно», не приводя к разрушению основ искусства, но при этом, конечно, зависит от качественных изменений зрелищной культуры.

«Сегодня трудно уверенно говорить о том, что происходит в культуре. Всё ещё существуют понятия высокой и популярной культуры, но они постепенно теряют смысл. Симфонические оркестры выступают вместе с поп- и рок-артистами (или, наоборот, звёзды попа и рока – с симфоническими оркестрами), а знаменитые актёры попеременно появляются то в «Гамлете», то в легкомысленных поделках на потребу публики. Для обозначения всех видов искусства и форм культуры, в которых принимают участие зрители, появился новый термин – креативные индустрии» (Анна-София Щёпинг. Культурная политика – для кого? // Teatertidningen. – 2008. - № 4. – С. 10). Приведённая цитата даёт представление о том, что процессы смещения жанров и размывания критериев ценности искусства осмысливаются шведским культурологом как проявление кризиса.

Сейчас в Швеции много говорится и пишется о кризисных явлениях в культуре. Средства массовой информации отмечают приметы изменений культурной политики, публикуют материалы, иллюстрирующие реальную жизнь культуры, но не пытаются ни анализировать, ни прогнозировать этот процесс. Видимо, ши-

роко распространённые методы социального и экономического анализа функционирования театра в культуре не позволяют сделать выводов о качественных изменениях этой сферы.

Какой способ анализа театра позволит понять именно процесс качественных изменений этого вида искусства в Швеции? С нашей точки зрения, эту задачу могут выполнить методы культурной антропологии, предполагающие рассмотрение отдельных, часто разрозненных явлений и событий, в ряд которых могут входить и театральные спектакли, в системе всей социокультурной жизни, породившей изучаемый культурный феномен.

Работа театра европейской страны нечасто рассматривается с точки зрения культурной антропологии. Однако «антропологическая» точка зрения позволяет связать образную систему спектакля с ценностями культуры и, что самое главное, позволяет говорить о современном понимании смысла и ценности жизни человека в мире катастроф и жестокости.

Несмотря на жёсткие экономические условия и необходимость выстоять в конкурентной борьбе с «индустрией развлечений», театр как явление культуры, входя в семью зрелищных искусств и, безусловно, испытывая влияние кинематографа, живописи, пантомимы и танца, оставляет за собой право говорить о социальных проблемах, о состоянии отношений в семье, о переживаниях и размышлениях человека наедине с собой. Призмой, преломляющей все поднимаемые театром проблемы, является человек. Преломление на сцене происходит через обострённость душевных переживаний и, напротив, через их отсутствие; через глубокое осмысление как порочности, так и одухотворённости человеческой природы, то есть через изображение и оценку действий персонажей, их характеров и речи.

Естественно, возникает вопрос о том, чем отличается антропологическая трактовка театрального замысла от психологической?

Психологизм предполагает, что драматичес-

кий конфликт возникает в сознании человека (или в пограничной сфере между сознанием и бессознательным) под воздействием неблагоприятно сложившихся внешних условий. Развитие психологического конфликта раскрывает глубину внутреннего мира персонажа, является пружиной действия всего спектакля.

Антропологическое понимание изображаемых на сцене событий акцентирует то, что мир героя драмы (цельный или раздвоенный внутренним конфликтом) противостоит всему внешнему по отношению к герою миру. Это конфликтное противостояние непреодолимо и неразрешимо, потому что сталкиваются силы, имеющие разную природу и неспособные уравновесить друг друга.

Например, «Гамлет» Шекспира может быть сыгран как психологическая драма. При этом главным движущим противоречием трагедии героя будет внутренний конфликт между любовью к матери и жадной мести за смерть отца. Всё окружение Гамлета, Дания – тюрьма и замок Эльсинор предстанут как явления, углубляющие психологический конфликт. Если же «Гамлет» трактуется как «антропологическая драма»¹, то основной конфликт перемещается в сферу отношений человека и государства. Отношения королевы Гертруды и её нового мужа определены существовавшим в Дании законом наследования, согласно которому младший брат короля, наследующий престол, наследует и королеву. Гамлет, движимый сыновними чувствами и нравственным долгом, должен отомстить дяде, но он не имеет на это оснований, потому что с точки зрения господствующих в стране законов дядя невиновен. Пытаясь найти выход из неразрешимого противоречия, Гамлет оказывается на грани сумасшествия, действует непоследовательно и, в конечном счёте, гибнет, но успевает отомстить. Таким образом, антропологическая трактовка укрупняет масштаб изображения событий и значимость действий героя.

Итак, какие события шведской театральной жизни позволяют нам считать, что в неё вошла антропологическая составляющая и, следовательно, драматургия, говорящая о неразрешимых конфликтах бытия и о смысле человеческой жизни.

11 ноября 2007 года в Гётеборгском драма-

тическом театре состоялась премьера спектакля «Моё имя Рэчел Корри». Пьеса, а, вернее, сценарий для моноспектакля, был написан двумя драматургами Аланом Рикманом и Катариной Винер на основе подлинного дневника и писем американской студентки Рэчел Корри, погибшей в 2003 году в Рафе в возрасте 23 лет. Рэчел попросту встала на пути израильского бульдозера, присланного, чтобы снести дом палестинцев, построенный на израильской территории. Спектакль поставила художественный руководитель театра Анна Таканен, главную и единственную роль Рэчел Корри сыграла Мия Хёглунд – Мелин.

Дневник Рэчел поначалу повествует о студенческой жизни, о всяких глупостях, занимающих девичью голову, о конфликте с родителями, об искреннем желании изменить мир к лучшему и о страстном стремлении жить во имя борьбы за права человека. Этому весёлому рассказу о том, кто такая Рэчел Корри, посвящена первая часть спектакля. Во второй части дневник описывает события на палестино-израильской границе, где Рэчел пыталась бороться за права палестинцев. Девушка столкнулась с войной, и мир открылся ей с трагической стороны. Теперь она пишет родителям, с которыми раньше не хотела общаться, рассказывает о том, как страшно одной под бомбами, о своей беспомощности, о желании вновь оказаться дома.

Но вот – кто-то вызвал её из убежища, где она укрывалась, и жизнь её прервалась. Спектакль завершается документальными кадрами, где маленькая десятилетняя Рэчел говорит с высокой политической трибуны о необходимости борьбы за права человека. На фоне очень яркого, эмоционально сыгранного спектакля, эти кадры стали обвинением, предъявленным политической системе за смерть Рэчел Корри.

Критики быстро и легко связали тему спектакля с политикой, с палестинским вопросом, а также с вопросом о долге каждого гражданина не быть равнодушным к трагическим событиям, происходящим в мире. Но они не обратили внимания, что, на самом деле, театральная постановка не вписывается в контекст чистой политики. Ибо театр говорит о трагедии юного, идеалистически мыслящего существа, решившегося вступить в неравную борьбу со

всей системой, которая создала палестино-израильский конфликт, следовательно, главным для театра был вопрос о неразрешимом конфликте при противостоянии аморальной политической системы и морали одного человека. Физически Рэчел проиграла бой, но морально – выиграла. Не умея лгать, и став жертвой политической лжи, она сообщила всему миру, что главная, пока недостижимая ценность и цель современности, не борьба за права человека, а сохранение жизни в мире без войн.

Трагичность и сила воздействия этого спектакля во многом была связана с неповторимой подлинностью материала, с тем, что представленное в театре единичное, уникальное явление воспринималось публикой как свидетельство всеобщей трагедии.

В том же ряду театральных событий находился спектакль по пьесе Никласа Родстрёма «Злобные» (премьера 8 апреля 2008). Эта постановка рассматривала иной неразрешимый конфликт, который всегда существовал, но только сейчас был литературно осмыслен и представлен в форме театрального исследования. Суть конфликта легче сформулировать в форме вопросов: как случается, что не только взрослые, но и дети убивают других детей, и кто несёт за это ответственность?

Пьеса была написана на основе реальных материалов расследования убийства пятилетнего ребёнка двумя десятилетними подростками в Англии в 1993 году. Писатель Никлас Родстрём предложил актёрам не играть роли действующих лиц, а читать материалы расследования как партии древнегреческого хора, чтобы избежать прямых эмоциональных акцентов, неизбежных в актёрской игре. Задачей актёров было вопрошать, а не судить.

Режиссёр Дриттёро Касапи нашёл верный путь объединения актёров (хора) с залом. Актёры начинали повествование, вставая со зрительских мест, но не поднимались на сцену, общение и осмысление разворачивалось не в сценическом, а в зрительском пространстве. Но выше – там, где обычно играют актёры, шли кадры фильма, стилизованного под хронику, однако не иллюстрирующего события, а показывающего эпизоды из жизни: играющих детей, мчащийся поезд, рассказ (монолог) ма-

тери, потерявшей своего маленького ребёнка в супермаркете и потрясённой его гибелью. Таким образом, жизнь, запечатлённая на киноленте, проходила на сцене, а актёры и зрители вместе осмысливали её в зрительном зале.

Создатели спектакля сделали акцент на пространственности подобных страшных событий, включив в текст хронику убийств детей детьми в разных странах цивилизованной Европы. Поэтому история, рассказанная ими, осмысливалась как проявление некой часто встречающейся ошибки человеческой природы, молчаливо поддерживаемой инертным, равнодушным обществом.

Названные экспериментальные спектакли были поставлены ради того, чтобы «разбудить» публику, нарушить спокойное самодовольство общества и дать возможность зрителям высказаться, чтобы прозвучавшие со сцены проблемы стали предметом обсуждения всех людей, заинтересованных в их решении, а не оставались в узком кругу специалистов. Интерес публики превзошёл все ожидания.

Оценивая обе описанные выше театральных постановки с точки зрения культурной антропологии, нужно подчеркнуть, что оба спектакля говорят о беспомощности современной западной культуры, пока не способной найти решение прозвучавших со сцены проблем. Однако то, что театр как часть этой культуры способен высказаться о подобных проблемах, свидетельствует о его действенности и способности активно влиять на публику, а значит, и на развитие культуры.

Можно ли на примере только двух спектаклей, поставленных в одном театре Швеции, говорить о театральном процессе в целом? Да, такой ход мысли правомерен. Театральный процесс в маленькой стране един, он напоминает работу организма, в котором перемещения специалистов всех театральных профессий по стране и по Европе играют роль кровеносной системы. Без этого постоянного движения внутри системы невозможно представить обогащения новыми идеями, развития и обновления. Поэтому событие, происшедшее в одном театре, имеет значение для всей страны и полноправно представляет театр этой страны.

Что даёт культурно-антропологический

подход для понимания противоречий и возможностей театрального развития в Швеции? В рамках социо-культурной системы деятельность театра определяют два главных фактора: экономическая политика (способы финансирования культуры) и совокупность идей, нравственных и эстетических ценностей, питающая творчество. Первый фактор стимулирует увеличение количества прибыльных развлекательных проектов и фестивалей, инициирует разнообразие форм работы с публикой и превращает театр из храма

искусства в место для общения. Второй фактор противостоит первому и направляет творчество театра в русло человековедения, развивает театр как вид искусства. Культурная антропология позволяет положительно оценить качество этого развития и сделать вывод, что «кризис» шведского театра не глубок и, скорее, является этапом развития, а не деградации.

1 Такой термина не существует, здесь может быть применён термин «экзистенциальная трагедия».

НРАВСТВЕННОСТЬ И/ИЛИ РЕЛИГИЯ

Е.А. Степанова



Степанова
Елена Алексеевна

доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии и права УрО РАН

Идущая сегодня в России дискуссия о соотношении нравственности и религии приобрела поистине тотальный характер. Об этом говорят руководители страны, спорят религиозные деятели, ученые-обществоведы и журналисты. В интервью журналу «Тайм» В. В. Путин высказался по этому поводу со свойственной ему категоричностью: «Нет, и не может быть, на мой взгляд, в сегодняшнем мире морали и нравственности в отрыве от религиозных ценностей» (20 декабря 2006 г., <http://kreml.org/interview/168576392>).

Вопрос о взаимосвязи морали и религии обсуждается уже не одну сотню лет и по-прежнему остается без ответа. Одни мыслители твердо убеждены в невозможности безрелигиозной морали, а другие не в меньшей степени уверены в первичности и самодостаточности моральных императивов. Существует также промежуточная точка зрения, согласно которой нельзя говорить ни о «морали вообще», ни о «религии вообще»,

поскольку они всегда обусловлены культурно-историческими обстоятельствами, и в каждом конкретном случае их взаимозависимость и взаимовлияние оказываются различными.

В нашей стране правомерность этой последней позиции подтверждается самым наглядным образом. Действительно, за последние двадцать лет все перевернулось с ног на голову (или наоборот): воинствующий атеизм сменился не менее агрессивной религиозностью, и рассуждение о религии как хранильнице моральных ценностей стало общим местом. При этом, несмотря на эту радикальную перемену, представление об исключительной духовности русской нации (которое, правда, в прежние времена обосновывалось совершенно иначе, чем сегодня) осталось неизменным. Обо всем этом самым серьезным тоном со стальными интонациями в голосе нам напомнил президент Д. А. Медведев, подчеркнув в послании Федеральному собранию, что духовное и нравственное богатство народа - «это то, от чего мы не откажемся ни при каких обстоятельствах» (5 ноября 2008 г., http://www.kremlin.ru/appears/2008/11/05/1349_type63372type63374type63381type82634_208749.shtml).

Итак, имеется тезис: без религии нет морали, русский народ религиозен по своей природе и истории и, следовательно, нравственен и духовен. С другой стороны, в общественных