

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АЛЛЮЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ РОБЕРТА УИЛСОНА

Л. В. Булынёнок,

*аспирант учреждения образования «Белорусский
государственный университет культуры и искусств»*

Аннотация. В статье анализируется творчество Роберта Уилсона, выдающегося режиссера-художника современности, который переводит театральное искусство в сферу визуальности, драматической тишины, абстрактной эстетики. Уилсон отходит от традиционного текстового повествования, создавая сценические постановки с расчетом на зрительное восприятие. Исследуется связь между творчеством Уилсона и идеями его предшественников (Гордона Крэга, Адольфа Аппиа и Бертольта Брехта, Всеволода Мейерхольда), выявляя аналогии в подходах к сценографии, роли режиссера и способах воздействия на зрителя. Рассматривается эстетика постановок Уилсона, которая призывает не к драматическому напряжению и психологическому реализму, а к театру условности, созерцанию и аллюзиям. Приведены работы режиссера, классифицированные по темам, отсылающим к истории, мифам, библейским сюжетам, литературе и живописи.

Ключевые слова: Роберт Уилсон, режиссер-художник, эстетика перформативности, постдраматический театр, визуальный театр, сценография, театр художника, драматизм тишины, Гордон Крэг, Аппиа, современный театр, движение, перформанс.

ARTISTIC ALLUSIONS IN THE WORKS OF ROBERT WILSON

L. Bulyonenok,

*Postgraduate Student of the Educational Institution
«Belarusian State University of Culture and Arts»*

Abstract. The article analyzes the work of Robert Wilson, an outstanding director-artist of our time, who transfers theatrical art into the sphere of visuality, dramatic silence, and abstract aesthetics. Wilson departs from traditional text-based storytelling by creating stage plays with the visual in

mind. The author explores the connection between Wilson's work and the ideas of his predecessors (Gordon Craig, Adolphe Appiah and Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold), identifying analogies in approaches to scenography, the role of the director and ways of influencing the viewer. The article examines the aesthetics of Wilson's productions, which call not for dramatic tension and psychological realism, but for a theater of convention, contemplation and allusion. The author cites the director's works, classified by themes referring to history, myths, biblical stories, literature and painting.

Keywords: Robert Wilson, director-artist, aesthetics of performativity, postdramatic theatre, visual theatre, scenography, artist's theatre, dramatization of silence, Gordon Craig, Appia, contemporary theatre, movement, performance.

Роберт Уилсон – один из самых известных режиссеров в Европе, художник, который соединяет все выразительные средства в театре для созерцания искусства, наслаждения им, лишённого многозначности слов и определенных подтекстов, в результате чего возникает «эстетическая условность», при которой и появляется ряд аллюзий, метафор и символов. Режиссер не дает внутреннего обоснования физическим действиям актера, но выстраивает структуру, полотно спектакля, где всё в совокупности работает на режиссерский театральный пейзаж, потому что он главный «дирижер оркестра», «капитан корабля». По мнению предшественника условного театра Гордона Крэга, зритель приходит ради визуального эффекта, а не ради текста: «Современная публика желает смотреть, жаждет пиршеств для глаза, вопреки всем призывам поэта использовать только слух» [2, с. 167]. В этом можно определить главную взаимосвязь эстетики Уилсона с эстетикой Гордона Крэга, отсылку в творчестве современника на концепции и проекции «театра будущего», который (по словам матери Крэга, актрисы Элен Терри) «предвосхитил развитие европейской сцены на целый век вперед» [3, с. 318]. Спустя столетие это время наступило в оживших полотнах художника Уилсона. Крэг, рассуждая про трансформацию театра, утверждал, что «у истоков театра стоял не поэт, а танцор. К тому же танцор, равный жрецу по своему положению в обществе» [2, с. 26]. Здесь мы видим аналогичное высказывание Уилсона: «Все, что я делаю, можно считать танцем» [4, с. 224].

Главенствующая роль в условном театре Уилсона отводится режиссеру, где он сам полностью управляет всеми процессами, актеры лишь воплощают замыслы режиссера, превращая их в произведение искусства. Идея «актера-сверхмарионетки» (отсылка к теории Крэга),

который может принимать любую форму, не регулирует задачи по внутреннему содержанию и наполнению роли, актеры наделены этой свободой быть внутри формы. Подобные театральные направления были в разработках Гордона Крэга, Михаила Чехова, Всеволода Мейерхольда.

Концепции Брехта с его эпическим театром, с «отчуждением» [1, с. 55], ясной сверхзадачей, с политическим и интеллектуальным посылом, выходом за «четвертую» стену и диалогом со зрителем – все это не свойственно режиссерскому почерку Уилсона. Он же, напротив, утверждает, что в некотором роде последователь Брехта: «В моем театре все элементы равны: пространство, свет, актеры, звук, тексты, костюмы, реквизит. Я думаю, что Брехт тоже что-то подобное пытался привнести в немецкий театр» [4, с. 60]. Уилсоновское направление визуальности больше схоже с картиной театрального мира Крэга, где все элементы живописны, равны и важны, а не эпичностью и превалирующим движением мысли Брехта. Аллюзии в творчестве Уилсона можно найти и на работы Адольфа Аппиа (швейцарского реформатора театра, архитектора). Сходство во взглядах выражается в живописности декораций, выстроенной горизонтальностью динамики пространства сцены, в динамических движениях актеров, перпендикулярности пейзажей. Уилсон изучал сценографию опер Вагнера в разработке Аппиа, когда готовил «Парсифаля» в 1982 г. В декорациях Аппиа преобладают монолитные структуры. Уилсон играет на контрасте массивных блоков – колонны в качестве деревьев в постановке «Лес» или надгробие в «Аиде» – и открытого пространства вокруг них. Уилсон, как и Аппиа, использует в сценографии трехмерность архитектуры [4, с. 67].

Уилсон выступает против интерпретации своего творчества и редко комментирует свои спектакли. В известном эссе «Против интерпретации» Сьюзен Зонтаг в созвучии со многими художниками заявляет о том, что искусство не состоит из отдельных элементов, трактовок на них, искусство нельзя постоянно анализировать, ценность искусства вовсе не в содержании, а в «чувственном опыте». «Сейчас важно вернуть наши чувства. Мы должны научиться видеть больше, слышать больше, чувствовать больше» [7, с. 10]. Уилсон выступает против нарративности (повествования), ставит акцент на восприятии движения в пространстве: «Все, о чем думают актеры – интерпретация текста. Они беспокоятся о том, как произносят слова, и ничего не знают о своем теле. Они не понимают вес жеста в космосе. Хороший актер может управлять публикой, двигая одним пальцем» [5, с. 49]. Уилсон – формалист и всячески избегает натурализма на сцене, сама сцена в его

представлении является уже чем-то искусственным и отделяет актеров от зрителей. Он не стремится к разрушению «четвертой» стены, как Брехт, а подчеркивает ее световым и цветовым решением. Единственное, что прослеживается у Уилсона и Брехта – это дистанцирование от актерского проживания роли. Персонажи Уилсона на протяжении всего спектакля существуют в другом измерении от зрителя, и если у Брехта этот прием направлен на фокусирование определенной мысли, то у Уилсона этот прием нужен для продуцирования собственного чувственного восприятия увиденного.

Когда Уилсон начинает работу, он начинает с неподвижности, с тишины, которую он определяет как звучание. В книге Кейджа «Тишина» [4, с. 27], которая оказала значительное влияние на мышление режиссера, говорится о том, что абсолютной тишины не бывает, существует ряд внутренних и внешних звуков: дыхание, сердцебиение, звуки природы и окружающей нас среды. Есть продолжение звучания и в застывших мизансценах Уилсона, тишина затем приводит все элементы в движение, как бы не прекращая звучать – продолжает звучание в пространстве. Про значение тишины писал и Крэг: «драматизм молчания», «тишина природы» и «тишина величия архитектуры». Связь с трехмерной живописью позволяет вещам появляться как натюрморт, а актерам – как подвижные портреты целиком [6, с. 81]. Режиссер-визуал Уилсон в начале своей карьеры относился к тексту номиналистично, предпочитая обходиться без него, без драматической канвы спектакля, но со временем пересмотрел свои взгляды на действенную силу слова и голоса, продолжая использовать движение как основной театральный язык. Он воплотил на сцене произведения величайших драматургов, писателей, поэтов, композиторов, творения многих художников, которые представляют собой художественные аллюзии на исторические, биографические, мифологические, философские и другие темы, общеизвестные факты. «Многочисленные образы в работе Уилсона непосредственно или косвенно вызывают древние мифы в ошеломляющем многообразии новых исторических, религиозных, литературных мотивов и фигур» [6, с. 79].

Отсылки к библейским сюжетам мы можем увидеть в следующих постановках: «Мученичество святого Себастьяна» 1988 г., «Страсти по Иоанну» 2007 г., «Страсти Адама» 2015 г., «Мессия» 2020 г. Классические античные сюжеты, современное прочтение древнегреческих легенд – в работах: «Взгляд глухого» 1970 г., «Медея» по пьесе Еврипида 1984 г., «Алкестида» Еврипида 1987 г., «Персефона» Гомера 1995 г., «Эдип» Софокла 2018 г., «Прометей» Эсхила 2001 г.,

«Одиссея» по Гомеру 2012 г. Новое прочтение Шекспира можно увидеть в постановках «Король Лир» 1990 г., «Гамлет: монолог» 1995 г., «Зимняя сказка» 2005 г., «Макбет» 2013 г., «Отелло» 2019 г., «Буря» 2021 г. В спектаклях Уилсона часто наблюдается аллегория, аллюзия на произведения известных писателей: нарративность Хайнера Мюллера «Гамлет-машина» 1986 г., гиперболизация «Доктора Фауста» по роману Томаса Манна с великолепными костюмами Джанни Версаче 1989 г., «Алиса» по мотивам «Алисы в стране чудес» Льюиса Кэрролла 1992 г., «Крылья на скале» по мотивам «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери 1998 г., «ПОЭТРИ» по мотивам произведений Эдгара Аллана По 2000 г., «Искушение святого Антония» по мотивам Гюстава Флобера 2003 г., «Басни Лафонтена» из произведений Жана де Лафонтена 2004 г., «Трехгрошовая опера» Бертольда Брехта и Курта Вайля 2007 г., «Счастливые дни» Сэмюэля Беккета 2008 г., «Орландо» по роману Вирджинии Вульф 2009 г., «Дама из моря» Сьюзен Зонтаг по пьесе Генрика Ибсена с костюмами от Джорджио Армани 2013 г., «Носорог» Эжена Ионеско 2014 г., «1914 год» по мотивам «Последних дней человечества» Карла Крауса и «Бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека 2014 г., «Книга джунглей» Редьярда Киплинга 2019 г., «Дориан» по роману Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» 2022 г.

В контексте театра условности в основном отсутствуют характеры с глубоко разработанной психологией персонажа, линией роли, они заменяются загадочными и мифическими образами. Немецкий исследователь театра Т.-Х. Леман находит аллюзии в творчестве Уилсона, определяя их значение не только как художественное, но и как неомифологическое: «ковчег Ноя, книга Ионы, Левиафан, древние и современные индийские тексты, африканские культовые предметы, Атлантида, Стоунхендж, Микены, Пирамиды, загадочные существа, такие как Мать-Земля, Птица-Женщина и белая птица смерти, Святая Иоанна, Дон Кихот, Тарзан, Капитан Немо, Эрл-король Гете, индейцы Хопи, Флоренс Найтингейл, Мата Хари, мадам Кюри и т. д. Театр Уилсона является неомифологическим, но с мифами как образами, несущими действие только как виртуальные фантазии. Прометей и Геракл, Федра и Медея, Сфинкс и дракон как протагонисты художественного воображения. Но в то же время они существуют как простые образы, знакомые даже тем, у кого нет “образования”. Как бессознательно действующие фигуры культурного дискурса, которые все знают» [6, с. 80]. Аллюзии на биографии известных личностей, символизм в их прочтении: «Король Испании» 1969 г., «Жизнь и времена Зигмунда Фрейда» 1969 г., «Жизнь и вре-

мена Иосифа Сталина» 1973 г., «Письмо королеве Виктории» 1974 г., «Эйнштейн на пляже» 1976 г., «Эдисон» 1979 г. Под отдельную категорию творческих работ режиссера, которые содержат художественные аллюзии, подпадают в синтезе с живописью, гримом, костюмом, идеей и великолепной операторской работой видеопортреты известных личностей: Джонни Деша, Брэда Питта, Вайноны Райдер, Рене Флеминг, танцоров кабуки и др. [8].

Таким образом, визуальный театр Роберта Уилсона стремится к художественным аллюзиям и мифическому наполнению, волшебной атмосфере и далек от реалистичного повествования. Он конструирует современные, новые образы, воссоздавая исторические. В его постановках индивидуальное восприятие зрителя приоритетнее сценического нарратива, понимания сюжета и сверхзадачи, а эффектный художественный визуальный стиль становится визитной карточкой режиссера-художника и выделяет его искусство на мировой театральной сцене.

1. *Брехт, Б.* Театр : пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. / Б. Брехт. – М. : Искусство, 1963–1965. – Т. 5/2 : Теория эпического театра ; «Покупка меди» ; Театральная практика. – 1965. – 564 с.

2. *Крэг, Э. Г.* Воспоминания, статьи, письма : пер. с англ. / Э. Г. Крэг. – М. : Искусство, 1988. – 397, [2] с., [24] л. ил. : портр.

3. *Терри, Э.* История моей жизни / Э. Терри. – Л. : Искусство, 1963. – 376 с.

4. *Шевцова, М.* Роберт Уилсон / М. Шевцова ; пер. А. Беляева ; лит. ред. Д. Хаустовой ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М. : Междунар. театр. агентство «Play&Play» ; Канон+ ; Реабилитация, 2017. – 192 с.

5. *Holmberg, A.* The Theatre of Robert Wilson / A. Holmberg. – Cambridge : University Press, 2005. – 252 p.

6. *Lehman, H.-T.* Postdramatic theatre / H.-T. Lehmann ; translated and with an introduction by K. Jürs. – Munby : Routledge, 2006. – 224 p.

7. *Sontag, S.* Against Interpretation and Other Essays / S. Sontag. – New York : Farrar : Straus and Giroux, 1961. – 312 p.

8. *Wilson, R.* [Electronic resource] : personal website. – Mode of access: <https://robertwilson.com/2022/6/5/mbrgjp59gvfa5vux34e62yvgmhr4z>. – Date of access: 14.04.2024.