

Эстетика перформативности

Эрика Фишер-Лихте



Эрика Фишер-Лихте

Эстетика перформативности

Под общей редакцией Д.В. Трубочкина

Международное
театральное
агентство play&play

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
КАНЕН-ПЛЮС**

МОСКВА
2015

УДК 7.79.792.0

ББК 85.3

Ф68

Ф68 Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. — Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон⁺». — 2015. — 376 с.

ISBN 978-5-88373-443-3

В книге исследуется феномен перформанса в современной художественной культуре. Эрика Фишер-Лихте понимает перформанс как самостоятельное художественное событие, имеющее собственную сущность. Она рассматривает искусство перформанса с не менее пристальным вниманием, чем принято в науке по отношению к традиционным видам искусства; исследует истоки перформанса и его современное бытование, и приходит к выводу о необходимости создания новой эстетики, способной его описать и истолковать. В заключительных главах автор формулирует основные понятия новой эстетики, предназначенные не только для того, чтобы интерпретировать отдельные перформансы и «эвенты», но и глубже понимать перформативную природу современной культуры в целом.

Эта книга предназначена для всех, кто интересуется перформансом, его местом в современной культуре, а также экспериментальным театром и новыми формами художественной практики в широком смысле слова.

УДК 7.79.792.0

ББК 85.3

Охраняется законом об авторском праве.

Воспроизведение всей книги или любой ее части запрещается без письменного разрешения издателя. Любые попытки нарушения закона будут преследоваться в судебном порядке

*В оформлении: сцена из спектакля-перформанса «Девочки»,
режиссер-постановщик Анатолий Ледуховский,
ГИТИС, факультет сценографии (2012 г.)*

ISBN 978-5-88373-443-3

© Э. Фишер-Лихте, 2014
© Международное театральное
агентство «Play&Play», 2014
© Издательство «Канон⁺»,
оригинал-макет, 2014
© Н. Кандинская, пер. с нем.,
2014

Оглавление

Вместо предисловия	5
Слово к русскому читателю	7
Эрика Фишер-Лихте: театровед до мозга костей (вместо биографии)	10

ГЛАВА ПЕРВАЯ

«Перформативный поворот» и новая эстетика	17
---	----

ГЛАВА ВТОРАЯ

Терминология	40
1. Понятие перформативности	40
2. Понятие «спектакль»	52

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Физическое соприкосновение актеров и зрителей	67
1. Обмен ролями	71
2. Сообщество	92
3. Прикосновение	109
4. «Живой формат»	124

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Создание материальности перформативными средствами	137
1. Телесность	139
Воплощение / embodiment	141
Присутствие	170
Тела животных	186
2. Театральное пространство	198
Перформативные пространства	199
Атмосферы	211
3. Звуковой аспект	221
Звуковые пространства	226
Голоса	231
4. Временной аспект	239
«Временные рамки»	240
Ритм	245

ГЛАВА ПЯТАЯ

Эмерджентность значения	252
1. Материальность, означающее, означаемое	255
2. «Присутствие» и «репрезентация»	267
3. Смысл и воздействие	274
4. Можно ли понять спектакль?	282

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Спектакль как событие	293
1. Автопоззис и эмерджентия	296
2. Дестабилизация бинарных оппозиций	307
3. Лиминальность и трансформация	317

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

«Новое околшебствование мира»	328
1. «Постановка»	331
2. Эстетический опыт	345
3. Искусство и жизнь	363

Вместо предисловия

Перед нами первая публикация из новой книжной серии «Play & Play», посвященной театру.

Наша новая серия имеет цель простую по замыслу, но сложную по исполнению: мы стремимся донести до русскоязычного читателя важнейшие произведения современной мировой литературы о театре – научные труды, публицистику, мемуары... В общем, любую хорошую литературу о театре: главное, чтобы она свидетельствовала о мировом театральном процессе, о театральном искусстве и увлекала бы к его осмыслению в современных терминах и понятиях. Осмысление театра ведется не только через критику, теорию и историю, но и через беллетристику или даже поэзию: театр требует различных подходов и различных проб мысли и чувства. Широту подхода к отбору текстов для публикации мы закладываем в основу серии «Play & Play».

Мне думается, важно и знаменательно то, что новая серия открывается фундаментальным научным исследованием современного немецкого ученого Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности». Фишер-Лихте – одно из первых имен мирового театроведения. Эта книга сразу после ее публикации на немецком языке признана основополагающим чтением по теории перформанса и эстетике нового театра, наряду с хрестоматийным сборником статей Ричарда Шехнера «Исследования перформанса» или книгой Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр».

Русская версия «Эстетики перформативности» опубликована через 10 лет после ее первого немецкого издания. 10 лет – конечно, большой срок для книги, написанной о современном театре. Однако между выходом упомянутой книги Ханса-Тиса Лемана в Германии (1999) и ее публикацией на русском языке (2013) прошло на четыре года больше. Хочется верить, что сокращение сроков перевода и публикации в России важных европейских книг о театре свидетельствует о том, что диалог между русским и мировым театроведением становится сейчас более интенсивным.

После выхода этой книги у нас, не сомневаюсь, разгорится спор о ее научном значении, о соотношении ее понятий-

ного аппарата и методов анализа зрелищной культуры с тем, что принято в русской гуманитарной науке. Предвестие этого спора мы уже наблюдали в Москве в сентябре 2012 года, когда Эрика Фишер-Лихте в зале Государственного института искусствознания впервые в России излагала свои идеи по теории перформативности¹. (Кстати, лекцию она читала на русском языке, который когда-то изучала в Германии и решила припомнить специально для этого случая!) Дискуссия тогда разгорелась нешуточная, и это – весьма радостный факт. Острые научные дискуссии нужны нашему театроведению: опробовать новый взгляд на новую театральную эстетику, оценить современные западные подходы – чрезвычайно актуальная для нас задача. Поэтому рецензии на «Эстетику перформативности», ссылки на ее методы и понятия при разборе современных спектаклей, полагаю, не заставят себя ждать.

Не хотелось бы давать обещаний насчет последующих публикаций в серии «Play & Play»: опыт показывает, что лучше делиться мыслями и желаниями, чем обещать, когда дело касается такого непростого сегодня предприятия, как книжная серия. Назову лишь некоторые зарубежные имена, которые хотелось бы поставить на обложки будущих книг: Жак Лекок, Хайнер Мюллер, Роберт Уилсон, Ромео Кастеллуччи, Мария Шевцова, Марвин Карлсон...

Кроме трудов современных авторов о современном театральном процессе, многие важные исторические театральные документы по-прежнему не доступны русскому читателю, и для многих разделов истории театра сегодня, как никогда, нужны современные основополагающие исследования. Так что мы вправе задуматься и об историческом, и о публикаторском разделе «Play & Play», а к ним непременно добавится и учебный раздел, предназначенный для студентов, занимающихся театром.

Желания наши велики, планов много; поэтому, без раздачи авансов, я просто хочу пожелать успеха, востребованности, внимательных и благодарных читателей для этой новой книжной серии с названием почти столь же многозначным и загадочным, как и само слово «Театр».

*Дмитрий Трубочкин,
доктор искусствоведения*

¹ Лекция Фишер-Лихте в Государственном институте искусствознания была проведена при поддержке Министерства культуры Российской Федерации в рамках Года Германии в России и России в Германии (2012–2013) «Германия и Россия: вместе строим будущее».

Слово к русскому читателю¹

Для меня большая радость и честь предварить перевод моей книги «Эстетика перформативности» приветственным словом к русскому читателю. Книга вышла в свет на немецком языке десять лет назад. Импульсом к ее написанию послужили глобальные события, наблюдавшиеся в театре с 1960-х гг. Хотя приводимые мною примеры из постановок и относятся к периоду с 1963 по 2003 г., почти все эти постановки я видела сама. Тем не менее здесь не подводятся итоги, не дается исчерпывающее описание или исторический контекст театра того времени. Книга, стало быть, не была задумана как историко-театральное исследование, охватывающее эти сорок лет. Скорее я исхожу из предпосылки, что привлекаемые мною постановки отражают основные особенности, которые осознаются зрителем и являются наиболее характерными для театрального/перформативного искусства – те особенности, которые разительно отличают постановку от текстов, картин, фильмов, скульптур, объектного искусства (ready-made) и видеоинсталляций. Эти особенности и стали объектом моего исследования и получили теоретическое осмысление.

К таковым особенностям следует прежде всего отнести особый онтологический статус постановки: она существует не в стороне от актёров и зрителей, не автономно, а возникает из их встречи, их взаимодействия. Если в процессе *инсценировки* планируются, вырабатываются и утверждаются стратегии, через которые зрителю будет явлена материальность постановки, управляющая его вниманием, то вместе с *постановкой* возникает ситуация, в которой открываются свободные игровые пространства, вызывающие к жизни не инсценированные, не запланированные модели поведения, действия и события. В этом смысле постановка возникает из встречи актеров и зрителей. А потому она часто не поддается контролю со стороны отдельных лиц – режиссёра или целого постановочного коллектива. В конечном счете ее ход событий полностью не поддается планированию, но всегда остаётся непредсказуемым.

¹ Перевод П. Абрамова под ред. Д. Трубочкина.

Это проявляется и находит свое отражение не только в постановках, приведенных мною в качестве примеров. Еще в истории театрального авангарда были серьезные размышления на этот счет и яркие эксперименты. Здесь следует назвать в первую очередь таких деятелей театрального искусства, как Всеволод Мейерхольд, Александр Таиров и Сергей Эйзенштейн. Их теоретические работы привели меня к важным прозрениям.

Мейерхольд и Эйзенштейн постоянно настаивали на том, что постановка происходит только как событие между актерами и зрителями. Так, Мейерхольд в центр своих размышлений об особой подвижности актера, управляющей вниманием зрителя, поставил «рефлекторную возбудимость», которая «заражает зрителя», то есть приводит и его в состояние возбуждения. Если Мейерхольд, исходя из этого, полагал, что эмфатическое возбуждение материальной сущности тела актера дает возможность зрителю в подлинно воспринимаемом впечатлении открыть новые значения и стать «творцом нового смысла», то Эйзенштейн понимал зрителя и вовсе как «основной материал театра» и определял задачу спектакля как «формирование зрителя в желаемом настрое».

Хотя настоящее исследование многим обязано достижениям этих теоретиков, в нем сделаны важные шаги и далее. Ибо здесь устанавливается, что отношение между сторонами существует первоначально не как однонаправленное воздействие актера на зрителя, а как их взаимодействие, которое потому и не подлежит в полной мере планированию и контролю.

В центре внимания находятся, соответственно, феномены, позволяющие допустить одновременное со-присутствие актеров и зрителей. К ним относятся: кратковременный или протяженный во времени обмен ролями между актерами и зрителями или различные формы их совместного созидательного действия как в отдельные моменты спектакля, так и на протяжении длительного времени. К другим факторам относятся особые условия, заданные спецификой пространства, в котором сходятся актеры и зрители, и особенно телесность всех участников. К этим феноменам примыкает и атмосфера, которая должна возникнуть в пространстве и охватить всех собравшихся. Ведь от атмосферы невозможно дистанцироваться. Более того, погружаясь в нее, в ней утопают. Из каждой специфической телесности проистекает та возможность, что актер будет воспринят зрителями на свой особый лад, поскольку он излучает сильную энергию, которая передается зрителю и в свою очередь высвобождает

энергию и в нем. Эти особые формы опыта, в которые постоянно погружен зритель, содействуют восприятию прочих явлений и участвуют в процессе установления значений.

В этом смысле зрители в постановках попадают в пограничную ситуацию. Внутри постановки они получают особый опыт и претерпевают изменения. Даже если эти изменения и не сохраняются после постановки, но все же имеют последствия. Существенно то, что именно своеобразие постановки может раскрыть ее преобразующую силу.

Всякий раз, когда я прихожу в театр в России, я ощущаю эту преобразующую силу особенно остро. Русский театр – как и связанные с ним теоретические положения – зиждутся именно на возможностях этой преобразующей силы и обыгрывают ее. А потому я абсолютно уверена, что именно русские читатели благосклонно примут мои аргументы, и, вдохновленные ими, придут к новым, собственным мыслям.

Особая благодарность – моей переводчице Наталье Кандинской. Работая под моим руководством над диссертацией «Понятие гротеска в эпоху постмодерна. Исследование на материале современного театра России и Германии», она часто обсуждала со мною мои тезисы и гипотезы в связи с русской теорией театра. Я очень рада, что «Эстетика перформативности» наконец издана на русском языке и нахожусь в предвкушении дискуссии, которую, как я надеюсь, эта книга вызовет.

*Эрика Фишер-Лихте,
доктор театроведения, профессор*

Эрика Фишер-Лихте: театровед до мозга костей (вместо биографии)

«Моя профессия — невероятная привилегия.
Я могу заниматься вещами, которые меня восхищают».

Эрика Фишер-Лихте

«Вы, должно быть, родились театроведом» – так, перефразируя известное чеховское изречение, можно было бы сказать об Эрике Фишер-Лихте.

Творческую биографию этого ученого составляют прежде всего ее театральные потрясения, труды и мысли о театре. Ее книги и статьи переведены на десятки языков мира, их изучают в театральных вузах всех континентов. Ее мнение как теоретика театра и культуролога интересует режиссеров, философов, политиков и даже поэтов. Участники международного форума немецкоязычной лирики «*Babelsprech*» провели в марте этого года «День Эрики», полностью посвященный ее книгам и высказываниям. Когда она говорит о театре со своими учениками или коллегами, сразу становится ясно: речь идет не просто о теоретических построениях, а о главной страсти ее жизни.

Профессор Фишер-Лихте – почетный доктор Копенгагенского университета, лауреат новейшей берлинской «Премии выдающемуся ученому» и уникальной немецкой театральной премии «Фауст», присуждаемой президентом Федеративной республики Германии.

У нас в России ее труды пока знают мало. В 2004 году вышел сборник статей «Театроведение Германии», где были представлены две ее небольшие теоретические статьи¹. В 2008 году в сборнике трудов Общества по изучению современного немецкого искусства при Государственном институте искусствознания вышли еще две ее статьи: о теории постмодерна и Франке

¹ *Фишер-Лихте Э. Знаковый язык театра (1990); Фишер-Лихте Э. Перформативность и событие (2002) // Театроведение Германии / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров. – Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2004.*

Касторфе – одним из главных его представителей в новейшем немецком театре². Вот, собственно, и все, что знает русский читатель из работ одного из самых плодovitых и авторитетных театроведов в мировой науке.

Эрика Фишер-Лихте родилась 25 июня 1943 года в Гамбурге. По ее собственному признанию, ее самый ранний вкус к театру сформировали спектакли и роли Густава Грюндгенса. Впервые она увидела его на сцене семнадцатилетней девушкой, и с тех пор ходила на все спектакли великого мастера вплоть до его смерти в 1963 году. Там же, в Гамбурге, несколько позднее она увидела один из первых перформансов Гинки (Гизелы) Штайнвахс «Жорж Занд». Так в ее восприятии довольно рано столкнулись две эпохи мирового театра – традиционного и нового. Именно Штайнвахс назвала драму «отжившей театральной формой», обозначив начало эпохи «конца театра отражения» и жестокой «схватки театра с new media, которые не имеют о театре никакого понятия».

Эрика Фишер-Лихте окончила в 1971 году одновременно Свободный Университет в Берлине и Университет в Гамбурге. В период студенчества ее научные интересы отличались невероятной широтой: она занималась театроведением, славистикой, педагогикой, психологией и философией. В первые же годы после окончания учебы сформировались важнейшие ее черты как ученого – фундаментальность знаний, интерес к теории и жажда всего нового, экспериментального, эвристического. Темой ее докторской диссертации стало соотношение слова и поступка в драматургии Юлиуша Словацкого. Отдав дань сравнительному литературоведению в период работы в Байрёйте (1986–1991), она затем целиком посвятила себя театроведению, возглавив Институт театроведения при университете имени Иоганна Гутенберга в Майнце, а с 1996 года – после ухода на пенсию Хеннинга Ришбитера, корифея послевоенной берлинской театральной критики, создателя журнала «Theater Heute» – пришла в Институт театроведения при Берлинском Свободном Университете.

В Берлин она приехала с весьма амбициозными исследовательскими планами и смогла воплотить их в жизнь. Фишер-

² Фишер-Лихте Э. Постмодернизм: продолжение или конец модернизма?; Фишер-Лихте Э. Франк Касторфе: игры с театром. Как новое приходит в мир // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / Сост. и ред. В.Ф. Колязин. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2008.

Лихте основала новое научное направление, создала театроведческую школу, а впоследствии, уже оставив преподавательскую деятельность, стала основателем Международной исследовательской коллегии «Переплетение театральных культур», посвященной практикам «мультикультурного театра». Аналогов такой коллегии в мировом театроведении до сих пор нет.

Начав с традиционной славистики и литературоведения, истории античного и немецкого театра, Фишер-Лихте затем занялась семиотикой и вскоре приобрела репутацию наиболее авторитетного представителя театральной семиотики в Германии. В 1983 году она выпускает капитальный трехтомный труд, выдержавший 30 изданий, «Семиотика театра»³, в котором она впервые в европейской семиотике обратилась к материалу средневекового и барочного театра.

В 1996 году Фишер-Лихте совершает непредсказуемый поворот в своих штудиях, поняв недостаточность семиотического истолкования театра на рубеже XX и XXI веков: слишком радикально и стремительно менялась театральная практика, и эти перемены были особенно ощутимы в бурно развивающемся немецком театре. Отдав дань театральной антропологии, она впервые после Макса Германа обращается на рубеже XX и XXI веков к глубокому исследованию феномена театральности (Theatralität) и вводит новый основополагающий термин театроведения – перформативность (Performativität, das Performative). Ее занимает тема нового эстетического опыта в эпоху размытия границ между видами искусств, феномен эстетических трансформаций в театре поставангарда.

Изучая основные характеристики современной театральной практики после Штайна, Гротовского, Мюллера и Уилсона, Фишер-Лихте выделяет следующие ее черты: отказ от концепции театра как инструмента отражения; переход от традиционного понятия спектакля как интерпретации драматического текста – к перформансу, от концепции произведения искусства (артефакта) – к концепции «экшена» (action, Aktion); приоритет знаковости и визуальности сценического события; обмен функциями между зрителями и актерами.

Теория Фишер-Лихте восходит к понятию «cultural performance» (равнозначные варианты перевода: «культурный перформанс», «перформанс культуры», или даже «культура-перформанс»), введенному в 50-е годы американским антропологом Мильтоном Зингером, а также концепции «перформатив-

³ *Fischer-Lichte E. Semiotik des Theaters / In 3 Bände. – Tübingen: Narr, 1983.*

ного акта» философа Джудит Батлер. Широчайшие наблюдения за новыми практиками мировой постмодернистской сцены – от постановок Роберта Уилсона и Франка Касторфа до перформансов Милы Абрамович и Гинки Штайнвахс – привели ее к выводу, что перформанс обладает «могущественной трансформирующей силой» и становится «конституирующим фактором культуры»⁴.

В 2004 году в издательстве Зуркамп выходит итог десятилетнего исследования Фишер-Лихте – книга «Эстетика перформативности»⁵. На создание новой теории ее натолкнула гипотеза о постоянной смене соотношения действия и текста на всем протяжении развития мирового театра. Исследовательнице хотелось попытаться постичь секрет сиюминутности театрального события, обусловленный, выражаясь словами Брехта, «искусством зрителя», сосредоточиться на малоизученной специфике зрительского восприятия. Перформативный акт представляется как высшее проявление соприсутствия зрителя и актера, в свое время представленного Брехтом как один из основных элементов «эпического театра».

В 1996 году профессор Фишер-Лихте становится инициатором и руководителем целого исследовательского проекта «Культура перформативного» в Институте театроведения, продлившегося до 2010 года. Критики (а их у нее в Германии не меньше, чем у другого современного немецкого теоретика сцены Ханса-Тиса Лемана, автора знаменитой книги «Постдраматический театр»⁶) принялись обвинять автора новой теории в слишком раздутом понятийном аппарате, недостаточной обоснованности некоторых терминов. Она же в ответ создала специальную исследовательскую группу «Размыwanie границ между искусствами», давшую примеры эффективного применения новой теории и терминологии. Редкий ученый способен столь конструктивно реагировать на критику.

В книге «Эстетика перформативности» дано историко-теоретическое обоснование понятия «перформативность». Новое

⁴ *Fischer-Lichte E. Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur // Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neoavantgarde / Hrsg. Fischer-Lichte, Kreuder, Pflug. – Tübingen-Basel, 1998.*

⁵ *Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.*

⁶ *Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. См. русское издание: Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Пер., вступ. ст., коммент. Н. Исаевой. – Москва: ABCdesign, 2013.*

искусство эпохи модерна и постмодерна создает с помощью перформативного акта свою собственную, специфическую реальность. Последовательно, как того и требует строгая теория, рассмотрены в главах книги «физическое, телесное соучастие актера и зрителя», различные аспекты понятия «перформативность», понятие спектакля, условия возникновения целостности спектакля и целостности его восприятия, принципиальное изменение роли «события» в театре новейшего времени и т.д. Особый интерес вызывает членение пластического образа актера на сцене на «феноменальное» и «семиотическое» тело; чтобы постичь смысл этого тонкого разделения, требуются серьезные исследовательские усилия.

Нельзя не обратить внимание на язык ее исследований. Фишер-Лихте – истинная наследница гегельянской школы с ее стройностью и структурированностью суждений. Ей также близка немецкая школа феноменологии с ее понятием «эйдетического» и герменевтики с ее устремленностью к «пониманию события» как сердцевине всякого гуманитарного опыта. Научному почерку исследовательницы свойственны афористичность, энергетический пафос.

В упоминавшемся уже сборнике «Театроведение в Германии» (2004) сказано, что Эрика Фишер-Лихте «пожалуй, первой из западных ученых ощутила перспективу диалога русской и немецкой театроведческих школ, имеющих в своем генезисе много общего»⁷. Не забудем, что между ними был слишком продолжительный период разрыва, обусловленного известными историческими причинами. Новый труд берлинской исследовательницы – богатый материал, чтобы снова задуматься о сходстве и различии научных путей двух школ, выросших на почве двух великих театральных культур – немецкой и русской.

Чтобы оценить новизну и специфичность предложенной Фишер-Лихте теории и вводимых ею категорий, терминов и понятий, их театральную насыщенность и энергетику, понадобится много исследовательских усилий, вероятно, даже специальных семинаров, так как большинство их не используются в русском театроведении, социологии или эстетике. В небольшом русско-немецком «Словаре зрелищных искусств» 1976 года – до сих пор единственном в своем роде издании⁸ – нет статей

⁷ Чепуров А. Измерение театра // Театроведение Германии / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров. – Санкт-Петербург: «Балтийские сезоны», 2004. – С. 7.

⁸ Словарь зрелищных искусств: русско-немецкий / немецко-русский / Сост. Г. Фишборн. – Лейпциг: Изд-во «Энциклопедия», 1976.

«пластика», «физический контакт», «физическое соучастие», не говоря уже о «перформансе» и «театральном коде». Да и словарь театра Патриса Пави⁹ не многим поможет в расшифровке новых категорий, введенных в научный обиход Э. Фишер-Лихте.

Возможно, кто-то из практиков нашего театра будет сопротивляться ее научному языку, настаивая, что надо оставаться в границах терминов, принятых в нашей школе; но именно в таком споре в итоге произойдет обогащение науки о театре. Издание ее книги на русском языке, конечно, запоздало, по сравнению с другими переводными публикациями (например, английский перевод вышел в 2008 году¹⁰). Но от этого русское издание тем более ожидаемо, и для нашей науки весьма своевременно: эта книга, наряду с другим также пришедшим к нам с опозданием «бестселлером» в области теории, «Постдраматическим театром» Лемана – существенный толчок к налаживанию взаимопонимания и взаимосвязей между немецкой и русской школой.

Эрика Фишер-Лихте не относится к разряду кабинетных ученых; она – живой наблюдатель мирового театрального процесса. Календарь и география ее поездок по миру поистине необозримы. На всех берлинских фестивалях «Театертретфен» («Theatertreffen») эту хрупкую женщину с мягкой улыбкой и азартной искоркой в глазах всегда можно видеть в окружении коллег из всех стран мира, с которыми она поддерживает непосредственные контакты. При этом Эрику Фишер-Лихте невозможно отнести к категории «вождей» или «гуру» постмодернистского искусствознания, как может показаться на первый взгляд. Она обожает старое кино, к компьютеру относится как к пишущей машинке, неактивна в социальных сетях, а на вопросы журналистов о «цифровом» и «виртуальном» мире отшучивается, что ничего в этом не понимает.

В своих работах по «мультикультурному театру», отражающему процессы глобализации в современном искусстве, Фишер-Лихте констатирует «экспансию эстетических норм и практик, преимущественно западно-ориентированную гегемонию эстетических понятий». В бездумной американизации Фишер-Лихте видит угрозу и идентичности нации, и культурному многообра-

⁹ Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. под ред. Л. Баженовой. – Москва: ГИТИС, 2003.

¹⁰ Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics. – London: Routledge, 2008.

зию Германии. Она является инициатором цикла лекций «Колонизация эстетической сферы» в Свободном Университете в Берлине. В недавних дебатах по поводу предстоящего торгового соглашения между США и Европейским Союзом она высказала серьезное опасение в том, что тотальное погружение культуры в рыночные условия «грозит крахом культурной системы, сложившейся в Германии на протяжении последних трехсот лет» (интервью агентству ДПА, март 2014 г.). Как видим, и эти ее суждения показывают, насколько близки проблемы искусства и культуры наших двух стран.

К созданию упоминавшейся уже научной коллегии «Переплетение театральных культур» в 2008 году неутомимую Эрику побудила забота о судьбе театроведения, не имеющего в условиях экономического кризиса необходимой финансовой базы. В этой «коллегии» на положении немецких стипендиатов до сих пор работают над своими исследовательскими проектами около десятка ученых со всего мира. Сейчас в этих исследованиях преобладают темы о соотношении и западной и восточной театральных систем. Неважно, что поначалу удалось пригласить 23 человека, затем 18, а в прошлом году их было всего 10: эта уникальная программа не дает угаснуть огоньку театроведческой мысли. Повсюду сокращаются места и снижаются ставки, а профессор Фишер-Лихте по-прежнему выбивает у федерального министерства необходимый бюджет, и помогает ей в этом Немецкое общество исследователей (DFG: Deutsche Forschungsgemeinschaft).

Словом, биография Эрики Фишер-Лихте – это история ее идей. А перед нами, наконец, «Эстетика перформативности» на русском языке. Нелегкое, но захватывающее чтение. Новые спектакли из-за рубежа на наших международных фестивалях – но ведь и свои тоже – мы теперь будем смотреть новым взглядом. Как сказал Хайнер Мюллер, последовательный постмодернист и разрушитель рутины, «шок – это всегда проявление нового».

*Владимир Колязин,
доктор искусствоведения*

Жди превращений! И пусть вдохновит тебя пламя –
радуга форм бытия и фейерверк перемен.
Дух, заправляющий так ловко земными делами,
любит в движении фигур лишь поворотный момент.

Тот, кто захочет лишь быть – закостенеет до срока,
как мотылек, что заснул и на булавку наколот.
Знай, полоса неудач – предупреждение рока:
начал замах свой невидимый молот.

Щедро себя расточая, будешь достоин избранья
силой творящей, что в радостной круговерти
часто меняет местами финал и исток.

Каждый счастливый момент – внук или сын расставанья.
Дафна, став лавром, жаждет, чтоб ты обернулся ветром.
Видишь, как нежно трепещет каждый ее листок.

Рильке Р.М. Сонеты к Орфею. Ч. 2, XII¹.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

«Перформативный поворот» и новая эстетика

24 октября 1975 года в галерее «Кринцингер» в Инсбруке состоялось примечательное событие. Югославская художница Марина Абрамович показала свой перформанс «Уста Святого Фомы» (*«Lips of Thomas»*). Перформанс начался с того, что художница полностью разделась. Затем она прошла к задней стене галереи, прикрепила на ней фотографию и нарисовала вокруг нее пятиконечную звезду. Оттуда художница направилась к расположенному недалеко от стены столу, покрытому белой скатертью. На столе стояла бутылка красного вина, банка меда, хрустальный бокал, лежала серебряная ложка и плетъ.

¹ Рильке Р.М. Сонеты к Орфею / пер. с нем. Д. Кузнецова. – Москва: МО БОО «Культура Подмосковья», 2008. – С. 97.

Она опустилась на стул, стоявший у стола, придвинула к себе банку меда, взяла серебряную ложку и начала медленно поглощать мед. Опустошив килограммовую банку, она налила себе в хрустальный бокал красного вина и выпила его медленными глотками. Она наливала вино и пила его, пока не выпила всю бутылку, после чего она в правой руке раздавила бокал, поранившись при этом до крови. Затем она встала и подошла к стене, на которой была прикреплена фотография. Стоя спиной к стене и лицом к зрителям, художница вырезала лезвием бритвы у себя на животе пятиконечную звезду. Когда из раны полилась кровь, она взяла плетъ, повернулась спиной к публике и, опустившись на колени под фотографией, принялась хлестать себя по спине, пока на ней не появились кровавые рубцы. Потом, широко раскинув руки, художница легла на крест, выложенный из ледяных блоков. Тепловая пушка, прикрепленная над этим местом к потолку, была направлена ей непосредственно на живот. От ее жара вырезанная у Абрамович на животе звезда начала опять кровоточить. Художница продолжала неподвижно лежать на льду, собираясь, судя по всему, мучиться до тех пор, пока обогреватель не растопит лед. После того как она пролежала на ледовом кресте тридцать минут, не выказывая никаких намерений прекратить пытку, некоторые зрители оказались не способны дольше выносить ее муки. Они устремились к ледяным блокам, подхватили Абрамович, сняли ее с креста и унесли. Тем самым они положили перформанс конец.

Перформанс продолжался два часа. За это время художница и зрители создали событие, не соответствовавшее традициям ни изобразительного, ни сценического искусства (и тем более не легитимированное ими). Художница не стремилась создать некий артефакт, то есть произведение, существующее отдельно от нее самой, поддающееся фиксации и воспроизведению уже без ее участия. В то же самое время она не стремилась что-то изобразить. То есть она не выступала в качестве актрисы, играющей роль персонажа, злоупотребляющего медом, вином и наносящего себе телесные повреждения. Ее действия не означали, что некий персонаж ранит себя. Напротив, Абрамович действительно причиняла себе физическую боль. Она истязала свое тело, решительно не считаясь с пределами его возможностей. Во-первых, Абрамович потребляла в избытке вещества, которые в небольшом количестве вполне могут оказывать укрепляющее действие, однако в больших дозах,

вне сомнения, вызывают дурноту и недомогание. Тем более странным казалось то, что ни на лице художницы, ни в ее движениях не проявлялись соответствующие симптомы. Во-вторых, она наносила себе серьезные телесные повреждения, обычно вызывающие сильную физическую боль. Несмотря на это, художница не подавала никаких признаков болевых ощущений – она не стонала, не кричала, ее лицо не искажалось от боли. Она в принципе избегала использовать вид телесных знаков, выражающих недомогание или ощущение боли, не позволяя зрителям определить, идет ли речь о настоящей боли или изображаемой. Абрамович ограничивалась тем, что совершала действия, вызывавшие заметные изменения в ее теле: она поглощала мед и вино, причиняла себе физический вред, не выказывая никаких внешних признаков, по которым можно было бы судить о внутреннем состоянии, вызванном этими действиями.

Тем самым она повергала зрителей в неопределенную, вызывающую крайнюю неуверенность и потому мучительную ситуацию, в которой нормы, правила и устои, до сих пор являвшиеся непоколебимыми, теряли свою силу. Пришедшим в галерею или в театр, как правило, отводится роль наблюдателей или зрителей. Посетитель галереи рассматривает выставленные там произведения с более или менее значительного расстояния, не прикасаясь к ним при этом. Театральный зритель, даже будучи взволнованным происходящим на сцене, все же остается сторонним наблюдателем и не вмешивается в происходящее даже в том случае, если на сцене некий персонаж (например Отелло) собирается убить другого персонажа (в данном случае Дездемону), ибо он прекрасно сознает, что убийство лишь разыгрывается, и актриса, играющая Дездемону, как полагается, в конце спектакля выйдет вместе с исполнителем роли Отелло из-за кулис на поклон. В повседневной жизни в ситуации, когда кто-то грозит причинить вред себе или кому-нибудь другому, напротив, принято немедленно вмешаться, если, конечно, при этом ты сам не подвергаешься смертельной опасности. Каким образом следовало вести себя зрителям во время перформанса Абрамович? Абсолютно очевидно, что она причиняла себе вред и была полна решимости продолжать самоистязание. Если бы она совершала эти действия в каком-либо другом общественном месте, то, вероятно, зрители не стали бы долго медлить и вмешались бы. Но в данной ситуации? Не следовало ли из уважения к художнице дать

ей возможность привести в исполнение то, что, по всей видимости, было ее художественным замыслом? Не рисковали ли зрители своим вмешательством разрушить ее произведение? С другой стороны, можно ли было считать гуманной позицию зрителя, наблюдающего за тем, как она ранит себя? Хотела ли она тем самым навязать зрителям роль вуайеристов? Или же она собиралась их испытать, чтобы выяснить, как далеко ей нужно зайти, чтобы публика решилась положить ее мучениям конец? Какими соображениями следовало руководствоваться в этой ситуации?

В своем перформансе Абрамович создала ситуацию, не поддававшуюся однозначной интерпретации, ибо зрители не могли определить, какими принципами им здесь следует руководствоваться – эстетическими или этическими. В этом смысле художница повергла публику в состояние кризиса, преодолеть который было невозможно, придерживаясь общепринятых моделей поведения. Поначалу реакция зрителей выражалась именно в тех телесных знаках, которых сама художница избегала – знаках, указывавших на «внутреннее» переживание: такое, например, как непомерное удивление, вызванное тем, как Абрамович поглощала мед и вино, или ужас при виде того, как она раздавила в руке хрустальный бокал. В тот момент, когда художница начала вырезать лезвием бритвы у себя на теле звезду, было слышно, как у зрителей, шокированных этими действиями, буквально замерло дыхание. Какие бы трансформации зрители не переживали на протяжении этих двух часов – эти трансформации, проявлявшиеся отчасти в заметных со стороны физических реакциях, привели к конкретным действиям, имевшим конкретные последствия: публика вмешалась и положила мучениям художницы и тем самым перформансу конец. В результате зрители перформанса превратились в актеров.

Когда в прежние времена раздавались утверждения о том, что искусство преображает, что оно способно вызвать как в художнике, так и в реципиенте определенные трансформации, то, как правило, речь шла о вдохновении, охватывающем художника или о некоем переживании реципиента, взывающем к нему, подобно Аполлону из стихотворения Рильке: «Сумей себя пересоздать и ты»². Вместе с тем ни для кого не секрет,

² Рильке Р.М. Архаический торс Аполлона / пер. В. Летучего // Р.М. Рильке. Новые стихотворения. – Москва: Скорпион, 1996. – С. 169.

что во все времена существовали художники, разрушительным образом обращавшиеся со своим телом. Легенды, сложившиеся о художниках, равно как и отдельные автобиографии, нередко повествуют об отказе от сна, употреблении наркотиков, чрезмерном потреблении алкоголя, а также о нанесении себе телесных повреждений. Однако насилие над своим телом не объявлялось художниками искусством и не воспринималось другими как таковое³. Как свидетельствуют источники, к соответствующим практикам в XIX и XX веках относились в лучшем случае со снисхождением. С их существованием мирились, рассматривая их как потенциальный источник вдохновения, как своего рода жертву, которую необходимо принести в процессе создания художественного произведения – тем не менее они не воспринимались как часть этого произведения.

С другой стороны, существовали и продолжают существовать другие сферы культуры, в которых практики, связанные с нанесением себе телесных повреждений или сопряженные с серьезной опасностью, считаются не только «чем-то обыкновенным», но вызывают восхищение и даже ставятся в пример. К таковым прежде всего относятся религиозные ритуалы и ярмарочные представления. Во многих религиях аскетам, отшельникам, факирам, йогам как раз потому приписывается особая святость, что они не только подвергают свое тело немислимым для обыкновенного смертного лишениям и опасностям, но и наносят ему самые невероятные увечья. Тем более удивительным кажется тот факт, что такого рода практики не раз принимали характер массовых движений. Примером тому может служить практика бичевания, возникшая в XI веке в монашеской среде и применявшаяся с тех пор как индивидуально, так и групповым образом. С середины XIII века и в XIV веке она использовалась движением флагеллантов, совершавших шествия по Европе и исполнявших свои ритуалы публично, чаще всего при большом скоплении народа. Кроме того, эта практика применялась братствами кающихся грешников, широко распространенных в романских странах. Члены этих братств собирались по определенным поводам и подвергали себя совместному бичеванию. Добровольное самобичевание

³ Исключением является Антонен Арто. Свои представления о театре жестокости, театре, подобно чуме несущем смерть или выздоровление, он воплощал не на сцене, а испытывал на собственном теле, измученном наркотиками и лечением электрошоком.

практикуется до сих пор по страстным пятницам в Испании и в отдельных регионах южной Италии, а также в рамках литургии в страстную неделю и в процессиях по случаю праздника тела Христова.

Составленное в начале XIV века Катариной фон Геберсвейлер жизнеописание доминиканок монастыря Унтерлинден под Кольмаром свидетельствует о том, что добровольное самобичевание являлось существенным элементом литургии, а иногда чуть ли не ее кульминацией:

По окончании заутрени и вечерни сестры продолжали все вместе стоять и молились до того момента, пока не получали знак, по которому они начинали обряд религиозного почитания. Одни истязали себя коленопреклонением, провозглашая хвалу Господу. Другие же – в пылу божественной любви, не сдерживая слез, самозабвенно стонали жалобными голосами. Они не двигались с места до тех пор, пока на них в очередной раз не нисходила благодать и они не обретали того, «которого любит душа моя» (Песнь песней 1:6). И, наконец, третьи истязали свою плоть тем, что подвергали ее ежедневно самым жестоким мучениям, кто ударами розг, кто с помощью плеток, состоявших из трех или четырех увязанных вместе ремней, кто с помощью железных цепей, а кто и бичами, с приделанными к ним шипами. В период Адвента и на протяжении всего поста сестры направлялись после заутрени в монастырский зал для собраний или в другие подходящие помещения, где они самым жестоким образом угощали себя различными орудиями бичевания до тех пор, пока не начинала литься кровь, при этом звук ударов плетью разносился эхом по всему монастырю и сладостнее, чем любая другая мелодия, возносился к Господу Саваофу⁴.

Ритуал самобичевания возносил монахинь над их повседневной жизнью в монастыре и повергал их в состояние, открывавшее им возможность для преображения. Мучения, на которые они обрекали собственную плоть, насилие, причиняемое ими собственному телу, одновременно преображали и тело, и душу: «У тех, кто такими разными способами приближались к Господу, в сердцах загорался свет, их мысли становились

⁴ *Ancelet-Hustache J.* Les «Vitae sororum» d'Unterlinden. Edition critique du manuscrit 508 de la bibliothèque de Colmar // *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*. 1930. – P. 317–509, p. 340f. Цит. по: *Largiers N.* Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung. – München, 2001. – S. 29f. Здесь и далее переводы цитат, если иного не оговорено, выполнены мной. – Примеч. перев.

ясными, чувства их воспалялись, совесть очищалась, и дух их возносился к Господу»⁵.

Добровольное самобичевание как акт насилия над своим телом с целью духовного преображения до сих пор признается католической церковью в качестве одного из обрядов покаяния⁶.

Другой сферой культуры, в которой допускается нанесение себе физических повреждений и совершение разного рода рискованных действий, являются ярмарочные представления. Артисты, оставаясь чудесным образом невредимыми, демонстрируют умения, «как правило», сопряженные с серьезными повреждениями, так, например, они глотают огонь, шпаги, прокалывают язык иглой и проч. Кроме того, они совершают в высшей степени рискованные действия, связанные порой со смертельной опасностью. Мастерство артиста проявляется в умении противостоять этой опасности. При хождении по канату без страховочной сетки или при дрессировке хищных зверей и змей достаточно, чтобы внимание артиста ослабело хотя бы на долю секунды, и незримо присутствующая опасность может стать реальностью: канатоходец может сорваться с каната, тигр напасть на дрессировщика, а змея может укусить или задушить укротительницу змей. Это именно тот момент, которого публика боится больше всего и которого, тем не менее, напряженно ждет, момент, с которым связаны и тайные страхи, и восхищение, и жажда зрелищ. На такого рода представлениях речь идет не столько о преображении артистов или даже зрителей, сколько о демонстрации артистами необыкновенных физических и умственных способностей, вызывающих у публики глубокое удивление и восхищение. Судя по всему,

⁵ *Ancelet-Hustache J.* Les «Vitae sororum» d'Unterlinden. – P. 341. Цит. по: *Largier N.* Lob der Peitsche. – S. 30.

⁶ См.: *Bertaud E.* Discipline: Dictionnaire de spiritualité 3. – Paris, 1957. Берто пишет, что самобичевание, если оно практикуется в соответствующих условиях, позволяет «тем, кто применяет эту практику», «во время бичевания приблизиться в своем смирении к страданиям Христа. <...> Практика бичевания никоим образом не относится к примитивной монашеской спиритуальной традиции или к раннему христианству, в которых первоначальными формами покаяния были соблюдение поста, целомудрие и бдение во время совершения молитв. Эта практика почитается, вероятно, потому, что с момента ее появления она применялась святыми и до сих пор относится к основным составляющим религиозной жизни.» (Р. 1310). Цит. по: *Largier N.* Lob der Peitsche. – 2001. – S. 40.

подобные эмоции переживали и зрители перформанса Марины Абрамович.

Второй особенностью перформанса Абрамович являлось превращение зрителей в актеров. Примеры подобной трансформации так же можно обнаружить в различных областях культуры. В данном контексте особый интерес представляют ритуалы уголовных наказаний в ранний период новой истории. Как пишет в своем исследовании Ричард ван Дюлмен, после свершения казни возле трупа собиралась толпа зрителей, желавших дотронуться до туловища казненного, его крови, конечностей или же висельной веревки. С помощью подобного прикосновения они надеялись излечиться от определенных болезней, а также воспринимали это действие как залог их собственного физического благополучия и телесной невредимости⁷. Превращение зрителей в актеров было обусловлено их желанием вызвать длительные перемены в своем теле. Таким образом, оно имело совершенно другую направленность, чем трансформация, произошедшая со зрителями на перформансе Абрамович. Ибо для них речь шла не о собственном физическом благополучии, а о физическом благополучии художницы. Действия зрителей, в результате которых они превратились в актеров, так же как и прикосновения к художнице, были направлены на то, чтобы защитить ее и сохранить ее телесную невредимость. Эти действия были следствием этически обоснованного решения, принятого ими в отношении другой личности – в данном случае художницы.

В этом смысле они также принципиальным образом отличались от действий, превращавших зрителей в актеров на вечерах, проводившихся в начале XX века футуристами, дадаистами или на «экскурсиях» сюрреалистов. Ибо организаторы этих мероприятий, шокируя публику, намеренно провоцировали ее к действию. Превращение зрителей в актеров происходило в некотором смысле автоматически, поскольку оно не являлось результатом их осознанного решения, а было обусловлено постановочной концепцией. Об этом свидетельствуют как описания подобных мероприятий, так и манифесты художников. Так, Филиппо Томазо Маринетти в своем манифесте «Музикхолл» (1913) предлагает провоцировать зрителей следующим образом:

⁷ См.: *Dülmen van R. Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale der frühen Neuzeit.* – München, 1988. – S. 161ff.

Вести захват врассплах и необходимость действовать между зрителями в партере, в ложах и на галерке. Предлагаю наудачу: пролить клею на кресла, чтобы приклеившиеся господин или дама вызвали всеобщий смех. <...> Продать одно и то же место десяти лицам: нагромождение, споры и ожесточенная брань, которые последуют. Предложить даровые места мужчинам или дамам, явно помешанным, раздражительным или эксцентричным, способным вызвать неимоверный гвалт, щипля женщин, или другими странностями. Пересыпать кресла порошком, вызывающим зуд или чихание⁸.

Таким образом, речь здесь шла о представлениях, организаторы которых, намеренно шокируя и провоцируя зрителей, превращали их в актеров, становившихся при этом объектом внимания других зрителей и самих организаторов акции, наблюдавших за ними кто с раздражением, кто с интересом, кто злорадствуя, а кто и просто забавляясь. На перформансе Абрамович превращение некоторых зрителей в актеров, вероятно, также вызвало у остальной части публики противоречивые эмоции: одни, возможно, испытали чувство стыда, потому что у них не хватило смелости вмешаться самим, другие – досаду и даже ярость из-за того, что перформанс был прерван, в результате чего они не увидели, как далеко была готова зайти художница в своем самоистязании, третьи, возможно, испытали положительные эмоции, такие как, например, чувство облегчения или удовлетворение от того, что кто-то, наконец, решился положить конец мучениям художницы, а тем самым, весьма вероятно, и мучениям зрителей⁹.

Вне зависимости от конкретной интерпретации сходств и различий, очевидно, что перформанс Абрамович носил черты как ритуала, так и зрелища, что он постоянно балансировал на

⁸ *Маринетти Ф.Т.* Музик-холл / пер. В. Шершеневича // Манифесты итальянского футуризма. – Москва: Типография русского товарищества, 1914. – С. 77.

⁹ Именно подобную ситуацию стремится создать в своих перформансах Рэйчел Розенталь: «В перформанс-арте зрители, выступающие в роли садистов, незаметно превращаются в жертву. Их принуждают наблюдать за мучениями художника или следить за собственными переживаниями, обусловленными их ролью вуайеристов, вызывающей чувство удовольствия, уверенности в себе или превосходства. <...> В любом случае перформер контролирует ситуацию. <...> Публика «сдается», как правило, раньше, чем художник». См.: *Rosenthal R.* Performance and the Masochist Tradition // *High Performance*. – 1981. N 2, Winter. – P. 24.

границы между одним и другим. Сходство с ритуалом¹⁰ проявлялось в том, что перформанс вызвал процесс трансформации как в художнице, так и в отдельных зрителях (этот процесс, однако, не привел, как это свойственно ритуалам, к признанной обществом смене статуса и идентичности). Сходство со зрелищем наблюдалось в том, что действия художницы вызвали у зрителей изумление и ужас, они шокировали их и в то же самое время превращали в вуайеристов.

Перформанс такого рода невозможно адекватно описать с помощью традиционных эстетических теорий. Он в корне противоречит принципам эстетической теории герменевтики, направленной на истолкование художественного произведения, ввиду того, что речь шла не о том, чтобы понять действия, совершаемые художницей, а скорее о ее ощущениях, передававшихся зрителям, словом, центральное значение имел процесс трансформации, переживаемый участниками перформанса.

Отсюда не следует, что перформанс было невозможно интерпретировать, то есть что объекты, используемые художницей, и действия, совершаемые с ними, нельзя было истолковать как знаки. Пятиконечная звезда, например, могла вызвать ассоциации с самыми разными мифическими, религиозными, культурно-историческими и политическими контекстами – не в последнюю очередь ее можно было интерпретировать как всем известный символ социалистической Югославии. Когда Абрамович нарисовала вокруг прикрепленной на стене фотографии пятиконечную звезду и спустя некоторое время вырезала лезвием пятиконечную звезду у себя на животе, зрители могли истолковать ее действия как метафору вездесущности государства, опутывающего индивидуума своими законами, предписаниями и неправомерными действиями, как знак насилия, причиняемого государством индивидууму, насилия, налагающего отпечаток на его физическое существование. Когда художница, сидя за покрытым белой скатертью столом, ела серебряной ложкой и пила из хрустального бокала, публика могла воспринять эту ситуацию как аллюзию на быт среднего класса, в то время как чрезмерное потребление меда и вина можно было истолковать как критику капиталистического общества потребления. Не исключено, что в этих действиях зрители увидели намек на «Тайную Вечерю». В этом контексте бичевание

¹⁰ О понятии ритуала см. главу шестую, раздел 3: «Лиминальность и трансформация».

можно было интерпретировать как аллюзию на бичевание Христа и соответствующую практику флагеллантов, в то время как в другом контексте это действие могло вызвать ассоциации с карательными мерами, применяемыми государством, или же с садомазохистскими сексуальными практиками. Также вполне допустимо, что зрители ассоциировали художницу, лежащую с распростертыми руками на кресте из льда, с распятым Христом. Сняв ее с креста, они могли интерпретировать свои действия как предотвращение повторения библейской истории самопожертвования или как реминисценцию эпизода снятия с креста. Перформанс в целом мог быть истолкован зрителями как размышление на тему насилия, причиняемого индивидууму государством или же от его имени неким политическим или религиозным сообществом, равно как и того насилия, которому он вынужден подвергать себя сам. В этом случае перформанс можно было расценить как критику общественного порядка, допускающего, что государство приносит индивидуум в жертву или же вынуждает его жертвовать собой.

Интерпретации такого рода, какими бы убедительными они впоследствии ни казались, не исчерпывают возникшего в рамках перформанса события. Более того, во время самого перформанса публика далеко не всегда стремилась истолковывать происходящее, так как совершаемые художницей действия не только означали, что она «злоупотребляет едой и напитками», «вырезает лезвием у себя на животе пятиконечную звезду», «бичует себя» и т.д., скорее они реализовывали именно то, что они означали. Они формировали как для художницы, так и для всех присутствующих на перформансе новую, особую реальность. Эту реальность зрители не столько интерпретировали, сколько познавали чувственным путем. Она вызывала у них удивление, ужас, чувство отвращения, тошноту, восхищение, любопытство, сочувствие, болезненные ощущения и проч. В итоге она побудила их к действиям, совершая которые, они тоже стали формировать реальность. Переживания, вызванные перформансом и заставившие отдельных зрителей вмешаться, были настолько сильными, что, судя по всему, превысили способность и стремление анализировать и интерпретировать происходящее. Таким образом, речь шла не о том, чтобы понять перформанс, а чтобы пережить его и разобратся с чувственным опытом, не поддающимся логическому анализу.

Очевидно, что в рамках перформанса возникла ситуация, в которой два соотношения, являющиеся основополагающими как для эстетической теории герменевтики, так и для эстетической теории семиотики, были определены заново: во-первых, соотношение между субъектом и объектом, между наблюдателем и предметом наблюдения, зрителем и актером, и, во-вторых, соотношение между телесно-материальным и знаковым аспектом элементов, между означающим и означаемым.

Четкое разделение между субъектом и объектом является фундаментальным элементом как эстетической концепции герменевтики, так и семиотики. Для этих концепций характерно представление о том, что художник (которого мы обозначим как «субъект 1») создает произведение искусства, существующее независимо от него и поддающееся фиксации и воспроизведению. Эти качества художественного произведения являются необходимой предпосылкой для того, чтобы некий реципиент («субъект 2») мог воспринять и интерпретировать его. Представление о произведении искусства как о поддающемся фиксации и воспроизведению артефакте, то есть некоем объекте, предполагает, что реципиент может неоднократно обращаться к нему, постоянно открывая в нем новые структурные элементы и приписывая ему новые значения.

В перформансе Марины Абрамович этой возможности не возникало. Как уже упоминалось, художница не стремилась создать некий артефакт, а использовала в качестве рабочего материала собственное тело и трансформировала его на глазах у зрителей. Вместо существующего независимо от художника и реципиента произведения искусства она создала событие, в которое оказались вовлечены все присутствующие. В данных условиях зрители в свою очередь имели дело не с неким, существующим независимо от них объектом, подлежащим восприятию и интерпретации, а с ситуацией, происходившей «здесь и сейчас», все участники которой являлись равноправными субъектами. Их действия порождали физиологические, аффективные, сознательные, энергетические и моторные реакции, которые в свою очередь обуславливали дальнейшие действия. Благодаря этому дихотомическое соотношение между субъектом и объектом приобрело динамический характер – в результате позиции субъекта и объекта невозможно было ни ясно определить, ни различить между собой. Можно ли считать, что зрители, сняв художницу с ледового креста, тем самым создали модель отношений, при которых все участники

являлись равноправными субъектами? Или же то обстоятельство, что они это сделали, не дожидаясь того, что художница попросит их об этом, а также без ее явного согласия, скорее говорит о том, что художница превратилась в объект их действий? Или же они были ее марионетками, то есть объектом ее манипуляции? На эти вопросы нельзя ответить однозначно.

Изменение соотношения между субъектом и объектом тесно связано с изменением соотношения между материальным и знаковым началом, между означающим и означаемым. В рамках герменевтической и семиотической концепций эстетики все элементы художественного произведения рассматриваются как знаки. В то же самое время это не означает, что материальный аспект художественного произведения упускается ими из виду. Напротив, каждой детали материала уделяется большое внимание. Однако все свойства материала – густота мазка и особый цветовой колорит картины, мелодика, рифма и ритм стихотворения – воспринимаются и интерпретируются как знак. Таким образом, каждый элемент становится сигнификантом, которому можно присваивать определенные значения. Отсюда следует, что в художественном произведении нет ничего, что существовало бы вне соотношения «означающее и означаемое», при этом, однако, одному и тому же означаемому могут присваиваться самые разные означаемые.

Во время перформанса Абрамович зрители, конечно, имели возможность совершать процесс смыслообразования, придавая отдельным объектам и действиям различные значения, как это было показано выше на примере интерпретации некоего фиктивного зрителя. Тем не менее, очевидно, что физические реакции публики, вызванные наблюдением за действиями Абрамович, не были связаны с тем, каким образом они эти действия интерпретировали. Когда Абрамович вырезала лезвием у себя на животе звезду, зрители затаили дыхание или испытали неприятные ощущения не потому, что они истолковали это как следы насилия, оказываемого государством на индивидуума. Более вероятно, что их реакция была обусловлена тем, что они увидели, как потекла кровь и представили себе болевые ощущения в собственном теле. Другими словами, впечатление от увиденного оказывало непосредственное физическое воздействие на публику. Телесно-материальный аспект действия здесь в значительной степени доминировал над знаковым. Следовательно, этот аспект не следует рассматривать как некий избыток телесности, как своего рода

неделимый остаток, который невозможно интегрировать в процесс интерпретации происходящего. Скорее он предшествует любой попытке толкования, выходящей за рамки автореферентности действия. Первоочередную роль в данном случае играет воздействие на физическом уровне. Материальность происходящего не приобретает статус знака, растворяясь в нем, а воздействует самостоятельно, то есть независимо от знакового аспекта действия. Возможно, именно подобное воздействие, заставляющее зрителей замереть или вызывающее у них неприятные ощущения, запускает в ход процесс рефлексии. Однако данная рефлексия направлена не на интерпретацию происходящего, а скорее связана с вопросом, почему это действие вызвало такую реакцию. Каким образом соотносятся в данном случае воздействие и значение?

С одной стороны, изменения в соотношении между субъектом и объектом и между телесно-материальным и знаковым аспектами, произведенные перформансом Абрамович «Уста Святого Фомы», по-новому формируют соотношение между эмоциями, мыслями и действиями, о чем более подробно будет сказано далее. В любом случае зрители выступают здесь как субъекты, способные не только чувствовать и мыслить, но и действовать, другими словами, они выступают в качестве актеров.

С другой стороны, эти изменения ставят под вопрос традиционное, применяемое в качестве эвристического метода, разграничение между эстетикой создания художественного произведения, эстетикой самого произведения и эстетикой его восприятия. Более того, подобное разграничение теряет свою актуальность. Вместо произведения, существующего независимо от его создателя и реципиента, мы имеем дело с *событием*, в котором в различной степени, а также в разных функциях участвуют все присутствующие, в результате чего создание и восприятие художественного произведения происходит синхронно в одном и том же месте. В этом отношении, я считаю, в высшей степени проблематично продолжать пользоваться категориями и критериями, разработанными в рамках эстетики создания художественного произведения, эстетики самого произведения и эстетики его восприятия, рассматривающих эти процессы по отдельности. По крайней мере имеет смысл проверить целесообразность применения этих категорий.

Необходимость этого усугубляется еще и тем, что перформанс «Уста Святого Фомы», конечно, не первое и не единствен-

ное художественное событие, в котором два вышеназванные вида соотношений были определены заново. В начале 1960-х годов в искусстве западных стран обозначился так называемый «перформативный»¹¹ поворот, повлиявший не только на развитие отдельных видов искусства, но и приведший к возникновению новых художественных жанров – таких как акционизм и перформанс-арт. В ходе этого процесса границы между различными видами искусства становились все менее четкими. Многие художники вместо артефактов стремились создавать события, поразительно часто принимавшие характер спектакля.

В сфере изобразительного искусства черты спектакля стали доминировать уже в так называемой «живописи действия» («*action painting*») и в боди-арте. Несколько позднее то же самое произошло со световыми скульптурами, видеоинсталляциями и проч. Так, художники публично работали над картинами или демонстрировали зрителям свое тело, нарядившись особым образом и совершая некие действия. В других случаях зрителям приходилось двигаться вокруг экспонатов и взаимодействовать с ними, становясь тем самым объектом внимания остальных посетителей. Таким образом, посещение выставки нередко превращалось в участие в спектакле. При этом часто речь также шла о том, чтобы почувствовать особую атмосферу различных помещений, в которую погружались посетители.

Новая художественная форма перформанс-арта и акционизма была создана в 1960-е годы представителями изобразительного искусства, среди которых в первую очередь нужно назвать Йозефа Бойса, Вольфа Фостела, членов художественного объединения «Флуксус» и венских акционистов. В начале 1960-х годов Герман Нитч стал проводить (и продолжает это делать до сих пор) свои акции по раздиранию туш ягнят, в ходе которых не только актеры, но и прочие участники приобретали особый чувственный опыт, соприкасаясь с объектами, в обычных условиях являющимися табу. На акциях Нитча зрители то и дело физически принимали участие в происходящем, превращаясь тем самым в актеров. Их обрызгивали кровью, испражнениями, помоями и другими жидкостями или предоставляли им возможность сделать это самим. Помимо

¹¹ О термине «перформативность», в том понимании как он употребляется в данном исследовании, см. главу вторую.

этого зрители могли сами выпотрошить ягненка, поесть мяса и выпить вина¹².

В начале 60-х годов со своими акциями также начали выступать художники движения «Флюксус». 20 июля 1964 года¹³ в аудитории Максимум в Техническом университете города Аахен состоялось их третье выступление, носившее название «Actions/ Agit Pop/ De-collage/ Happenings/ Events/ Antiart/ L'autrisme/ Art total/ Refluxus – Фестиваль нового искусства». Его участниками стали такие члены «Флюксуса», как Эрик Андерсен, Йозеф Бойс, Бэйзон Брок, Стэнли Браун, Хеннинг Кристиансен, Роберт Филлиу, Людвиг Гозевитц, Артур Кепке, Томас Шмит, Бен Вотье, Вольф Фостел и Эмметт Виллиамс. Во время акции Йозефа Бойса «*Kukei, akopee – Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*», по одним сведениям, в тот момент, когда художник, держа горизонтально обернутый в войлок медный жезл, величественным жестом поднял его у себя над головой, по другим сведениям – в тот момент, когда он разлил соляную кислоту (об этом свидетельствуют показания верховной прокуратуры в рамках расследований, проведенных в 1964–1965-м годах), в публике поднялось волнение. Студенты устремились на сцену. Один из них ударил Бойса несколько раз кулаком в лицо, в результате чего у художника из носа на белую рубашку ручьем потекла кровь. Бойс, весь перепачканный кровью и с кровоточащим носом, отреагировал на эти действия тем, что достал из большой коробки несколько плиток шоколада и бросил их в публику. Во всеобщей суматохе, сопровождаемой безумным криком, Бойс, будто заклиная, левой рукой поднял вверх распятие, а правую руку выставил вперед, как будто пытаясь остановить возникший хаос¹⁴. В рамках данной акции речь шла о формировании новой модели отношений

¹² См.: Fischer-Lichte E. *Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen* // dies. et al. (Hrsg.). *Theater sein den sechziger Jahren*. – Tübingen/Basel, 1998. – S. 25ff.

¹³ Эта дата имела особое значение, поскольку этот день был двадцатилетней годовщиной со дня неудавшегося покушения на Адольфа Гитлера, осуществленного одним из руководителей заговора Клаусом фон Штауффенбергом. Фон Штауффенберг был приговорен к смерти и казнен вместе с большинством участников заговора.

¹⁴ См.: Schneede U.M. *Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischer Dokumentation*. – Ostfildern-Ruit, 1994. – S. 42–67.

между участниками. При этом телесно-материальный аспект здесь также доминировал над знаковым.

В музыке перформативные тенденции обозначились уже в начале 1950-х годов, а именно в творчестве Джона Кейджа – в его «Событиях» и «Пьесах»¹⁵, в которых самые разные действия и шумы, прежде всего звуки, производимые самими зрителями, превращались в «звуковое событие». При этом сами музыканты, как например, пианист Дэвид Тюдор в «4'33» (1952), не извлекали из инструмента ни единого звука. В 1960-е годы все больше и больше композиторов в партитурах начинают указывать, какие движения исполнителей должны оказаться в центре внимания концертной публики. Таким образом, сходство со спектаклем, и без того присущее концертам, становилось все более заметным. Среди прочего об этом свидетельствует введение композиторами таких новых понятий, как «сценическая музыка» (Карлхайнц Штокхаузен), «зримая музыка» (Дитер Шнебель) или «инструментальный театр» (Маурицио Кагель), возвещавших об изменении отношений между музыкантами и слушателями¹⁶.

В литературе перформативные тенденции наблюдаются не только на текстуальном уровне, примером чему служат так называемые романы-лабиринты, предоставляющие читателю возможность произвольно комбинировать материал и превращающие его тем самым в автора¹⁷. Эти тенденции в равной степени проявляются в огромном количестве авторских чтений, на которые публика приходит, чтобы вживую услышать голос поэта или писателя. В качестве примера можно привести эффектное чтение Гюнтером Грассом отрывков из его романа «Камбала», состоявшееся 12 июня 1992 года в гамбургском театре «Талия» и проходившее под аккомпанемент ударных инструментов. Публика, однако, стремится попасть не только

¹⁵ Относительно «События без названия» (*Untitled Event*), состоявшегося в 1952 году в Блэк Маунтейн Колледж, см.: *Fischer-Lichte E. und Wulf Ch.* (Hrsg.). *Theorien des Performativen* (= *Paragrana*. Bd. 10. H.1). – Berlin, 2001. – S. 271–283.

¹⁶ См.: *Brüstle Ch.* *Performance/Performativität in der neuen Musik* // *E. Fischer-Lichte und Ch. Wulf* (Hrsg.), *Theorien des Performativen* (= *Paragrana*. Bd. 10. H. 1). – Berlin, 2001. – S. 271–283.

¹⁷ См.: *Schmitz-Emans M.* *Labyrinthbücher als Spielanleitungen* // *E. Fischer-Lichte und G. Lehnert* (Hrsg.). *[(v)er]SPIEL[en] Felder – Figuren – Regeln* (= *Paragrana* Bd. 11. H. 1). – Berlin, 2002. – S. 179–207.

на чтения «живых» авторов; в равной степени популярными оказываются чтения из произведений давно умерших литераторов. Яркими примерами тому являются: исполнение Эдит Клевер новеллы «Маркиза д'О» (1989), чтение Бернхардом Минетти сказок братьев Гримм («Бернхард Минетти рассказывает сказки», 1990) и акция «Читаем Гомера», проведенная группой Ангелус Новус в 1986 году в Венском Доме художника. Члены этой группы, не прерываясь, прочли вслух 18000 строк «Илиады», что заняло в общей сложности 22 часа. Экземпляры «Илиады» были также разложены в соседних помещениях, что служило зрителям, бродившим во время декламации из одного помещения в другое, своего рода приглашением приступить к чтению самим. Тем самым подчеркивалась разница между чтением литературы как таковым и восприятием литературы на слух, другими словами, разница между чтением как «расшифровкой» текста и чтением-спектаклем. При этом в центре внимания зрителей не в последнюю очередь оказывались специфические особенности каждого из звучащих голосов – его тембр, насыщенность, громкость и проч., проявлявшиеся особенно ярко именно в тот момент, когда чтецы сменяли друг друга. Литература здесь превратилась в спектакль. В ситуации физического соприсутствия актеров и публики она оживала благодаря голосам чтецов, будившим воображение зрителей и воздействовавшим на их чувственное восприятие. Голос выступал не только в качестве медиума для воспроизведения текста. Как раз благодаря смене чтецов каждый из голосов выделялся присущим ему своеобразием и воздействовал на публику непосредственным образом, то есть вне зависимости от содержания произносимых слов. Кроме того, важную роль в спектакле играл временной фактор: отрезок времени в 22 часа не только изменил восприятие участников, но и дал им возможность осознать произошедшие перемены. Как следствие, они стали воспринимать течение времени не только как фактор, формирующий восприятие, но и главным образом изменяющий его. Так, позднее участники делились впечатлениями об изменениях, происходивших с ними во время этой акции¹⁸.

В 1960-е годы в театре также обозначились перформативные тенденции. В первую очередь речь шла о формировании

¹⁸ См.: *Steinweg R.* Ein «Theater der Zukunft». Über die Arbeit von Angelus Novus am Beispiel von Brecht und Homer // *Falter*. – 1986. – Bd. 23, Ausgabe.

нии новой модели отношений между актерами и зрителями. В рамках первого фестиваля «Эксперимента» (проходившего с 3 по 10 июня 1966 года во Франкфурте-на-Майне) в «Театре ам Турм» состоялась премьера пьесы Петера Хандке «Оскорбление публики» в постановке Клауса Паймана. Авторы этой постановки стремились разработать новую концепцию театра путем определения заново отношений между актерами и зрителями. Суть этой концепции заключалась не в репрезентации некоего фиктивного мира, за которым зрителям предстояло наблюдать, интерпретируя увиденное, а в процессе формирования особых взаимоотношений между актерами и публикой. Таким образом, театральное действие развивалось на основе того, что происходило *между* актерами и зрителями. При этом было не столь важно, по крайней мере на первый взгляд, что конкретно происходит, сколько тот факт, что между ними что-то происходит. Так или иначе, речь шла не об изображении вымышленного мира и соответственно не о формировании внутритеатральной коммуникации между действующими лицами драмы, на основе которой возникает внешняя театральная коммуникация между актерами и публикой. Центральное значение в данном случае имели взаимоотношения актеров и зрителей. Актеры моделировали и отрабатывали эти отношения, обращаясь напрямую к зрителям, обзывая их «простофилями», «невежами», «атеистами», «забуддыгами», «бисексуалами» и выстраивая с публикой с помощью движений и жестов особые пространственные отношения. Зрители поддерживали предложенную им модель отношений, активно реагируя на происходящее: так, они аплодировали, вставали со своих мест, покидали зал, отпускали комментарии, взбирались на сцену, начинали спорить с актерами и проч.

Казалось, все участники были единодушны в том, что театру свойственна особая процессуальность, возникающая благодаря действиям актеров, стремящихся установить определенный формат отношений с публикой, а также благодаря действиям зрителей, поддерживавших предложенный им формат отношений или же пытавшихся их видоизменить или даже радикально поменять. Следовательно, речь шла о том, чтобы договориться о модели отношений между актерами и зрителями и тем самым формировать театральную действительность. При этом действия актеров и зрителей в первую очередь означали именно то, что они совершали. В этом смысле

они были автореферентны. Поскольку они являлись автореферентными и формировали действительность, то, используя термин, введенный Джоном Остином, их можно назвать «перформативными»¹⁹, как и все действия, описанные в приведенных выше примерах.

В вечер премьеры процесс согласования отношений между актерами и публикой прошел в общем и целом слаженно. Зрители взяли на себя роль актеров, заняв активную позицию, комментируя происходящее и привлекая тем самым к себе внимание как актеров, так и других зрителей. Некоторые из них покинули зал и отказались тем самым от дальнейших переговоров, другие же уступили актерам и, последовав многократно высказанной ими просьбе, вновь заняли свои места. Зато во второй вечер ситуация вышла из-под контроля. Зрители, забравшиеся на сцену и желавшие принять участие в «игре», не поддались на уговоры актеров и режиссера. В ответ на это режиссер прервал переговоры и, прогнав зрителей со сцены, попытался настоять на своей модели отношений²⁰.

Что же именно здесь произошло? Очевидно, забравшиеся на сцену зрители и режиссер Клаус Пайман руководствовались различными соображениями. Пайман исходил из того, что он инсценирует художественный текст, темой которого являются взаимоотношения актеров и зрителей. Одновременно он не допускал той возможности, что постановка этого текста может быть воспринята не как игровое, а как серьезное предложение пересмотреть отношения между актерами и зрителями. Соответственно он не был готов к тому, что публика сделает подобные выводы. Свою постановку этой пьесы он рассматривал как «произведение», которое он демонстрировал публике. Зрители могли выражать свою позитивную или негативную реакцию на это произведение аплодисментами, недовольным шепотом, отпуская комментарии и проч. Однако режиссер отказывал им в праве вмешиваться в его работу и своими действиями вносить изменения в его «произведение». Тот факт, что зрители преодолели рампу и забрались на сцену, Пайман расценил как нарушение установленных им границ, как посягательство на целостность его постановки, ставившее под сомнение его авторство и право определять ход спектакля.

¹⁹ Относительно этого понятия см. главу вторую.

²⁰ См.: *Rischbieter H. EXPERIMENTA. Theater und Publikum neu definiert* // Theater heute. – 1966. N 6, Juli. – S. 8–17.

В конечном счете он настаивал на традиционном соотношении субъекта и объекта.

Руководствуясь представлением о том, что театр возникает на основе взаимоотношений между актерами и публикой, зрители, напротив, пришли к выводу, что спектакль представляет собой не законченное произведение, критерием оценки которого является то, каким образом и с помощью каких театральных средств в нем «представлен» литературный текст, а событием, задача которого состоит в радикальном пересмотре отношений между актерами и зрителями, предоставляющем в свою очередь возможность для обмена ролями. С их точки зрения, спектакль мог превратиться в событие только при условии равноправного участия в нем зрителей. Традиционные действия, такие как аплодисменты, свист, комментарии, не способствовали, по их мнению, раскрытию перформативности, заложенной в спектакле. Для достижения этой цели необходимо было радикально пересмотреть отношения между актерами и зрителями. Причем результат этого пересмотра был непредсказуем – в том числе он мог привести и к обмену ролями.

Если, с точки зрения Паймана, его вмешательство было направлено на сохранение и восстановление целостности его «произведения», то, с точки зрения зрителей, выгнанных со сцены, оно привело к тому, что спектакль не превратился в событие. В американских авангардных театрах, например: в «Ливинг тиэтр» Джулиана Бека и Джудит Малины (начиная со спектакля «Тюрьма», 1963) или на спектаклях «Инвайронментал тиэтр» Ричарда Шехнера, а также его «Перформанс Груп» (основанной в 1967 году) активное участие зрителей, напротив, имело центральное значение. Зрителям не только давали возможность принять участие в спектакле, но и активно побуждали их это сделать. Так, например, их побуждали прикасаться к актерам и друг к другу, что создавало своего рода коллективный ритуал, яркими примерами которого стали спектакли «Парадиз сегодня» («Ливинг тиэтр», Авиньон, 1968) и «Дионис в 69-м» («Перформанс Груп», Нью-Йорк, 1968)²¹. В этих спектаклях попытка определить заново отношения между актерами

²¹ См.: *Beck J. The Life of the Theatre.* – San Francisco, 1972; *Beck J. and Malina J. Paradise Now.* – New York, 1971; *Schechner R. Environmental Theater.* – New York, 1973; *Schechner R. Dionysus in 69.* – New York, 1970.

и зрителями каждый раз сопровождалась в этих спектаклях смещением акцента со знакового характера действий и приписываемых им возможных значений на их специфическую материальность и предположительную силу воздействия. Другими словами, в центре внимания оказывались как физиологические, аффективные, энергетические и моторные реакции участников, так и порождаемый ими богатый чувственный опыт.

Процесс стирания границ между различными видами искусства, о котором в начале 60-х годов XX века заявили художники, художественные критики, искусствоведы и философы, можно охарактеризовать как «перформативный поворот». Будь то изобразительное искусство, музыка, литература или театр – все эти виды искусства характерным образом принимают форму *спектакля*. Вместо артефакта художники все чаще создают *события*, в которых участвуют не только они сами, но и реципиенты – слушатели или зрители. Очевидно, что условия творческой деятельности и восприятия искусства претерпевают изменения в одном важном аспекте. Раньше центральное значение в этом процессе отводилось художественному производству, при этом считалось, что оно существует независимо от его создателя и реципиента и возникает как результат творческой деятельности субъекта-художника, воспринимаемый и интерпретируемый субъектом-реципиентом. Теперь мы имеем дело с событием, возникающим, развивающимся и приводящим к завершению благодаря действиям различных субъектов – художников и зрителей (или, соответственно, слушателей). Вследствие этого изменяется соотношение между материальным и знаковым статусом используемых в спектакле предметов и совершаемых действий. Материальный статус не совпадает со статусом означаемого, скорее наоборот, он отделяется от него и претендует на самостоятельное существование. Другими словами, непосредственное *воздействие*, оказываемое предметами и действиями, абсолютно не связано с теми значениями, которые им можно приписать. Это воздействие порой предшествует процессу атрибуции смысла, однако оно никак не зависит от него. Являясь событием и обладая описанными выше характерными особенностями, спектакль открывает для всех его участников, то есть как художников, так и зрителей, возможность преобразования.

Традиционные эстетические теории оказываются практически непригодными для адекватного осмысления «перфор-

мативного поворота» в искусстве, хотя их применение может быть по-прежнему целесообразным в отношении некоторых его аспектов. Однако они не в состоянии описать ключевой момент этого парадигмального сдвига, а именно замену произведения (и, соответственно, установленных им взаимоотношений между субъектом и объектом, а также материальным и знаковым статусом) событием. Чтобы подробно исследовать этот ключевой момент, описать и проанализировать его характерные особенности, необходимо разработать новую эстетику – эстетику перформативности.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Терминология

1. Понятие перформативности

Понятие «перформативный» было разработано Джоном Л. Остином. Он ввел его в философию языка в рамках курса лекций «Как производить действия при помощи слов», прочитанного им в 1955 году в Гарвардском университете. Таким образом, это понятие формируется в то самое время, когда, по моим представлениям, происходит «перформативный поворот». Если в своих более ранних работах Остин на правах эксперимента употреблял термин «перформаторный» (*performatory*), то теперь он остановился на слове «перформативный» «из-за его краткости, меньшей уродливости и большей традиционности его формы»¹. В своей статье «Перформативные высказывания», возникшей годом позже, он пишет об изобретенном им неологизме: «Вполне простительно не знать, что означает слово *перформативный*. Это новое слово и уродливое слово, и, возможно, оно не обладает большим значением. Единственно, что в любом случае говорит в его пользу, так это то, что оно не звучит глубокомысленно»². Это слово было образовано им от глагола *to perform*, «(представлять, осуществлять, исполнять) <...>: оно указывает на то, что произнесение высказывания означает совершение действия...»³

Остину потребовался неологизм, потому что он совершил открытие, революционное для философии языка. Оно заключалось в том, что языковые высказывания служат не только для описания положения вещей или констатации факта – с их

¹ Остин Дж. Как производить действия при помощи слов / пер. В. Руднева // Дж. Остин. Избранное. – Москва: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. – С. 20, прим. 10.

² Austin. Performative Äußerungen // John L. Austin. Gesammelte philosophische Aufsätze, übers. u. hg. von Joachim Schulte. – Stuttgart, 1986. – S. 305.

³ Остин Дж. Как производить действия при помощи слов... С. 19.

помощью также возможно совершать действия. Так, он пришел к выводу о том, что кроме констатирующих существуют перформативные высказывания. Чтобы объяснить своеобразие этого второго вида высказываний, он обращается к так называемым первоначальным перформативам. Если кто-то, разбивая бутылку о борт корабля, произносит фразу: «Я нарекаю этот корабль именем "Королева Елизавета" или служащий ЗАГСа после заявления пары о том, что они хотят заключить брак друг с другом, говорит: «Объявляю Вас мужем и женой», то эти предложения не описывают некое фактическое положение вещей – из-за чего их невозможно классифицировать по признаку «верно» или «неверно». Скорее эти высказывания создают новое положение дел: с этого момента кораблю присваивается имя «Королева Елизавета», а женщина Х и мужчина Y становятся мужем и женой. Произнесение этих предложений внесло изменения в мир. Ибо эти предложения не только сообщают что-то, но они одновременно совершают то действие, о котором они сообщают. Следовательно, они, с одной стороны, автореферентны, поскольку их значение и действие совпадают. С другой стороны, они формируют действительность, ибо они создают социальную действительность, о которой говорят. Именно эти два признака являются характерными для перформативных высказываний. Таким образом, Остин был первым философом языка, сформулировавшим то, что всегда интуитивно знали и чем пользовались говорящие на языке – что речь обладает силой, способной порождать изменения в мире.

Следует оговориться, что в приведенных выше примерах мы имеем дело с речевыми формулами. Однако само по себе применение правильной формулы не гарантирует того, что перформативное высказывание достигнет своей цели и окажется успешным. Для этого должен быть выполнен целый ряд других, неязыковых условий; в противном случае, высказывание не достигает своей цели и остается пустыми словами. Так, если фраза «Объявляю Вас мужем и женой» будет произнесена не служащим ЗАГСа, не священником или каким-то другим лицом, получившим для этого специальные полномочия (как например, капитан в открытом море), или же если эта фраза будет произнесена в обществе, в котором предусмотрена другая процедура для заключения брака, то тогда она не будет обладать силой, достаточной для того, чтобы положить начало браку.

Соответственно к условиям, необходимым для того, чтобы перформативное высказывание считалось успешным, относятся не только речевые, но прежде всего институциональные и социальные условия. Адресатом перформативного высказывания всегда является сообщество, представленное присутствующими в данной конкретной ситуации. В этом смысле оно (высказывание) является инсценировкой некоего социального акта, с помощью которого бракосочетание не только совершается, но в то же самое время разыгрывается подобно спектаклю.

В своих лекциях Остин разрушает выстроенную им в начале оппозицию между констативами (констатирующими высказываниями) и перформативами и предлагает вместо этого деление на три категории: локутивные, илокутивные и перлокутивные речевые акты. Тем самым он стремится доказать, что речь – это всегда действие – вследствие чего суждения могут быть успешными или неуспешными, а перформативные высказывания верными или ложными⁴. Так, различие между перформативами и констативами, установленное Остином, объявляется им неуспешным. Согласно Сибилле Крэммер, инсценировка Остином этого неуспеха может рассматриваться как показательный пример, демонстрирующий «уязвимость всех критериев и окончательных определений ввиду неразрешимости, неизмеримости и многозначности реальной жизни»⁵. Таким образом, Остин привлекает внимание к тому, что перформативные акты создают динамику, «направленную на дестабилизацию дихотомической схемы понятий как целого»⁶.

В отношении эстетики перформативности этот аспект является особенно интересным. Как показывают описанные в первой главе перформансы, акции и отдельные спектакли, дихотомические пары понятий, такие как субъект/объект или означающее/означаемое, теряют здесь свою полярность и четкость разграничения, приходят в движение и начинают балансировать на грани между одним и другим. Тот факт, что Остин – по важным причинам – деконструирует дихотомическую пару

⁴ См. *Felman Sh. The Literary Speech Act. Don Juan with J.L. Austin or Seduction in Two Languages.* – Ithaca/New York, 1983, а также *Krämer S. / Stahlhut M. Das 'Performative' als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie // E. Fischer-Lichte und Ch. Wulf (Hrsg.). Theorien des Performativen (=Paragrana. Bd. 10. H. 1).* – Berlin, 2001. – S. 35–64.

⁵ *Krämer S. / Stahlhut M. Das 'Performative' als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie.* – S. 45.

⁶ *Ibid.* – S. 56.

понятий констативный/перформативный, ни в коем случае не ставит под сомнение определение перформативного акта, сформулированное им на примере первоначальных перформативов. Это определение гласит, что перформативный акт представляет собой (речевые) действия, являющиеся автореферентными и формирующие действительность. Как таковые они могут, прежде всего в силу институциональных и социальных условий, завершиться успехом или неудачей (причем их неудача, очевидно, представлялась Остину более привлекательной, на что указывает его обширное и подробно изложенное учение о «случаях неудач»). Следовательно, в качестве еще одного критерия можно было бы назвать способность перформативных феноменов дестабилизировать дихотомические пары понятий, и более того – разрушать их.

Остин применяет понятие перформативности исключительно в отношении речевых действий. При этом его определение никоим образом не исключает возможности применения этого понятия в отношении физических действий, например, таких, как в перформансе «Уста Святого Фомы». Напротив, такого рода применение прямо напрашивается. Ибо, как было мной показано, здесь в самом деле речь идет о действиях, являющихся автореферентными и формирующих действительность (что действиям, в конце концов, всегда свойственно). Благодаря этому они способны оказывать преобразующее воздействие на художницу и зрителей, какого бы рода оно не было. Однако, как в данном контексте обстоит дело с критерием успешности или неуспешности? Совершенно очевидно, что художница действительно злоупотребляла медом и вином, наносила себе порезы бритвой и угощала себя плеткой. Не менее очевидно и то, что зрители, подняв Абрамович с креста из ледовых блоков, положили ее мучениям конец. Следует ли интерпретировать такое развитие событий, как успех или неудачу перформанса? Каковы те условия, выполнение или невыполнение которых дает нам право оценить перформанс как «успешный» или «неуспешный»?

Так как речь идет о художественном перформансе, то в первую очередь возникает мысль об условиях, диктуемых институцией искусства. Место проведения перформанса – художественная галерея – явно указывает на сферу искусства. Оно является здесь своего рода рамочной конструкцией, внутри которой всеми участниками совершается некое действие. Какие из этого следуют выводы? Какие условия диктовала

институция искусства в начале 1970-х годов – время, когда начался и стал набирать силу процесс пересмотра и реструктуризации этой институции, носивший и центробежный, и центростремительный характер? Институциональные условия, с которыми мы здесь имеем дело, никоим образом не являются столь же ясными и бесспорными, как при заключении брака или при крещении. В рамках институции искусства практически невозможно сформулировать критерии, по которым можно было бы обоснованно судить о том, следует ли рассматривать вмешательство отдельных зрителей как успех или как провал перформанса.

Более того, рамочные условия, в которых состоялся перформанс, определялись не только институцией искусства. Как мы убедились выше, перформанс содержал в себе как черты ритуала, так и зрелища. Следовательно, возникает вопрос, насколько в данном случае уместно говорить о трансформации «ритуала» и «зрелища» в художественный перформанс? В какой мере при вопросе об успешности или неуспешности перформанса нужно учитывать критерии этих жанров, находящихся в конфликте как друг с другом, так и с критериями «сферы искусства»?⁷

В любом случае очевидно, что составленный Остином список условий, которые должны быть выполнены, чтобы перформативное высказывание могло считаться успешным⁸, вряд ли

⁷ О понятии «рамочные условия» см.: *Bateson Gr. Eine Theorie des Spiels und der Phantasie* (1955) // *Gr. Bateson. Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven.* – Frankfurt a.M., 1985. – S. 241–261, а также *Goffman E. Rahmen – Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen.* – Frankfurt a.M., 1977.

⁸ «(А.1) Должна существовать принятая конвенциональная процедура, имеющая определенный конвенциональный эффект, и данная процедура должна включать употребление определенных слов при определенных обстоятельствах и далее

(А. 2) определенные лица и обстоятельства должны соответствовать обращению к той процедуре, к которой обращаются в данном случае.

(В. 1) Процедура должна осуществляться всеми ее участниками корректно и

(В. 2) полно».

Это условия, которые – с соответствующими изменениями – являются необходимыми, чтобы ритуал считался успешным – при этом неважно, лежат ли в основе ритуала речевые или телесные действия, или же и те и другие одновременно. В случае двух последних условий ситуация отличается:

может быть применен в отношении эстетики перформативности. Именно игра с различными жанрами и, как следствие, их столкновение, является важным фактором в перформансе «Уста Святого Фомы» и играет большую роль в трансформации участников. Кто бы взялся судить о том, предрешила ли эта трансформация успех перформанса или же его неудачу? Вопрос об успешности или неуспешности – по крайней мере в этой форме – кажется поставленным неверно. Отсюда следует, что понятие перформативного акта в контексте эстетики перформативности потребует некоторой корректировки.

Одновременно с разработкой теории речевых актов, а значит с распространением восприятия речи как действия, понятие перформативности потеряло свое исключительное значение в философии языка, где оно впервые возникло. Вместе с тем в 1990-е годы оно пережило новый расцвет в философии и теории культуры. Вплоть до конца 1980-х годов в культурологии преобладало понимание культуры, суть которого можно выразить с помощью метафоры «культура как текст». Отдельные культурные феномены, равно как и целые культуры, рассматривались как структурные построения знаков, которым могут быть присвоены разные значения. Соответственно самые разные попытки описания и толкования культуры именовались «прочтением». В рамках такого понимания культуры задача культурологии заключалась прежде всего в чтении и толковании текстов, написанных на мало изученных языках, или же в чтении уже известных текстов с целью пайти пский подтекст и тем самым в процессе прочтения его деконструировать.

В 1990-е годы произошла смена перспективы. Теперь в поле зрения исследователей оказались перформативные черты культуры, до тех пор главным образом остававшиеся вне фокуса интереса. Эта смена перспективы сделала возможным

«(Г. 1) Если, как это часто бывает, процедура, предназначенная для использования определенными людьми, обладающими определенными мыслями или чувствами, является началом определенного последовательного этапа в поведении любого из участников, тогда лицо, участвующее в процедуре и, таким образом, обращенное к ней, должно фактически обладать этими мыслями и чувствами, и участники должны иметь определенные намерения применительно к определенному поведению и далее

(Г. 2) они должны вести себя последовательно на протяжении всей процедуры». (*Остин Дж. Как производить действия при помощи слов... С. 26.*)

новый, независимый подход в изучении реально или потенциально существующих действительностей, имевший практическую направленность. Обращение к перформативным чертам культуры позволило раскрыть специфический характер действий и событий в области культуры, не поддающийся описанию в рамках традиционной текстовой модели. Это развитие привело к возникновению метафоры «культура как перформанс». Таким образом, возникла необходимость в пересмотре понятия перформативности и разработке новой концепции, включающей в себя телесные действия.

Не ссылаясь непосредственно на Остина, Джудит Батлер в своей статье «Перформативные акты и гендерная конструкция: эссе по феноменологии и теории феминизма»⁹, написанной в 1988 году, ввела понятие перформативности в философию культуры. В своей статье Батлер стремится доказать, что гендерная идентичность (gender) – как и идентичность вообще – не является данностью, то есть она не предопределена онтологически и биологически, а возникает как результат специфических действий в сфере культуры: «В этом смысле гендер никоим образом не является стабильной идентичностью или пространством, в котором проявляется способность к действиям; скорее это <...> идентичность, сформированная посредством стилизованного повторения действий»¹⁰. Эти действия, согласно Батлер, являются «перформативными», «при этом само понятие "перформативный" обладает двойным значением "драматический" и "автореферентный"»¹¹. Даже если на первый взгляд кажется, что это определение значительно отклоняется от концепции Остина, при более внимательном изучении выясняется, что различия сводятся к минимуму. Основное отличие заключается в том, что Батлер употребляет понятие перформативности прежде всего в отношении телесных действий, а не речевых актов.

Перформативные акты (то есть телесные действия) следует рассматривать как «нереферентные» потому, что они не связаны с некой данностью, неким внутренним содержанием или сущью, которые должны быть в них выражены. Той устояв-

⁹ Статья была опубликована в 1990 году в сборнике *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre* / ed. by Sue-Ellen Case. – Baltimore/London, 1990. – P. 270–282.

¹⁰ Ibid. – P. 270.

¹¹ Ibid.

шейся, стабильной идентичности, которую они могли бы выразить, не существует. Выразительность является в этом смысле диаметральной противоположностью перформативности. Телесные действия, называемые «перформативными», не служат выражению некой уже существующей идентичности, а скорее создают идентичность в качестве своего значения.

Понятие «драматический» также указывает на процесс создания: «Под определением драматический я имею в виду <...> не столько тело как таковое, сколько тело как длительный и непрерывный процесс реализации различных возможностей. Мы не просто обладаем телом, но в некотором (и очень важном) смысле мы создаем его <...>»¹². Отсюда следует, что тело отдельного человека с его особой материальностью тоже является результатом повторного воспроизведения определенных жестов и движений. Именно эти отдельные действия порождают тело с его индивидуальными, половыми, этническими, культурными признаками. Таким образом, идентичность – как телесная и социальная реальность – постоянно формируется посредством перформативных актов. В этом смысле «перформативный», как и у Остина, означает «формирующий действительность» и «автореферентный».

Смещение фокуса с речевых актов на телесные действия обусловило одно важное различие между теориями Остина и Батлер. В то время как Остин придает особое значение критерию «успешности/неуспешности» и, как следствие этого, ставит вопрос о функциональных условиях успешности (что привело к существенным затруднениям в случае с перформансом Абрамович), Батлер исследует феноменологические условия, в которых происходит воплощение.

Ссылаясь на Мерло-Понти, который рассматривает тело не только как некую историческую концепцию, но и как репертуар возможностей, подлежащих реализации, то есть как «активный процесс воплощения определенных возможностей в сфере культуры и истории»¹³, Батлер интерпретирует процесс перформативного создания идентичности как процесс воплощения (*embodiment*). Она определяет его как «способ создания, постановки и воспроизведения некой исторической

¹² Статья была опубликована в 1990 году в сборнике *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre* / ed. by Sue-Ellen Case. – Baltimore/London, 1990. – P. 273.

¹³ Ibid.

ситуации»¹⁴. В стилизованном повторении перформативных актов находят воплощение определенные историко-культурные возможности. Другими словами, эти действия формируют тело, отмеченное соответствующими историко-культурными особенностями, равно как и его идентичность.

В то же самое время ни индивидуум, ни общество не в состоянии полностью контролировать условия, в которых происходит процесс воплощения. Как индивидуум не обладает полной свободой при выборе возможностей для воплощения, а следовательно, при выборе идентичности, так и общество в свою очередь не в силах осуществлять абсолютный контроль. Общество может, тем не менее, пытаться навязать свои условия при выборе возможностей для воплощения, применяя штрафные санкции в случаях неповиновения, однако в целом оно не в состоянии предотвратить уклонение от насаждаемого порядка как таковое. Это означает, что выявленная Остином способность перформативных феноменов разрушать дихотомические структуры, очевидно, играет важную роль и в концепции Батлер. С одной стороны, посредством перформативных актов, формирующих гендер и идентичность в целом, общество осуществляет насилие над телом индивида. С другой стороны, перформативные акты предоставляют отдельной личности возможность для индивидуального воплощения, а именно – с отклонением от укоренившихся в обществе представлений, даже если это сопряжено с санкциями со стороны общества.

Батлер сравнивает условия воплощения с аналогичным процессом в театральном спектакле, так как и в театральном спектакле действия, с помощью которых создается и инсценируется половая принадлежность, «явно не являются индивидуальным актом». Скорее речь здесь идет о «совместном опыте» и «коллективном действии»; совершаемое действие является в определенном смысле продолжением действия, начатого уже перед тем, как отдельный актер появился на сценической площадке. Соответственно, повторение действия представляет собой воспроизведение и проживание заново некоего репертуара значений, уже существующих в обществе. Это не означает, что пассивное тело становится носителем культурных кодов или что индивидуальные акты воплощения предшествуют

¹⁴ Статья была опубликована в 1990 году в сборнике *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre* / ed. by Sue-Ellen Case. – Baltimore/London, 1990. – P. 273.

культурным конвенциям, в рамках которых тело обретает значение. Батлер сравнивает формирование идентичности путем воплощения с постановкой пьесы. Подобно тому как одна и та же пьеса может быть поставлена различным образом, а актеры в рамках, заданных текстом, свободны в интерпретации и воплощении своей роли, и гендерно-дифференцированное тело существует внутри некоего телесного пространства, ограниченного определенными рамками, и воплощает интерпретации, не вступая в противоречие с авторскими ремарками. Таким образом, воплощение гендерной (или какой-либо другой) идентичности происходит по аналогии с театральной постановкой. В этом смысле ситуацию, в которой совершается воплощение, более точно можно описать как ситуацию спектакля¹⁵.

Теория перформативности Батлер с ее акцентом на телесных перформативных действиях и процессах воплощения, разработанная ей в этом раннем сочинении¹⁶, представляется ценным дополнением к теории Остина, в особенности в отношении тех вопросов, которые Остин с его критерием успешности/неуспешности оказался не в состоянии разрешить. Однако если мы вновь обратимся к перформансу Абрамович, то станет очевидным, что в контексте эстетики перформативности теория Батлер тоже требует некоторых поправок.

Представление о теле как о процессе воплощения определенных исторических возможностей, без сомнения, можно применить – и применить успешно – в отношении действий, которые Абрамович совершала со своим телом, так как на протяжении перформанса Абрамович реализовывала различные исторические возможности – не только те, которые были актуальными на момент перформанса, но в том числе, и даже

¹⁵ Представления Батлер о театре практически не применимы к современному театру, о чем она сама упоминает, ссылаясь при этом на Ричарда Шехнера. Тем не менее Батлер не делает из этого никаких дальнейших выводов. Несоответствие между ее теорией и современным театром сказывается прежде всего в более позднем сравнении между трансвеститом на сцене и в будничном социальном пространстве. На соотношение между условиями воплощения и условиями спектакля оно, однако, не влияет.

¹⁶ Уже в книге «Проблема гендера», законченной несколько позже, предприняты некоторые довольно значительные изменения, во многом противоречащие определению, сформулированному в данной статье. С еще большей уверенностью это можно сказать о ее более поздних публикациях.

главным образом, те, что к тому времени стали историей. При этом некоторые из этих возможностей, как например, бичевание, балансировали на грани между историческим прошлым (бичевание монахинь) и настоящим (например, в качестве наказания, пытки, или садо-мазохистских сексуальных практик). Перформативные действия Абрамович не воспроизводили некие исторические примеры, просто повторяя их. Они значительно изменяли их: художница не занимала позицию жертвы, сносившей боль и мучения, напротив, она занимала в этой ситуации активную позицию, причиняя себе сама физические повреждения. Более того, мы здесь не наблюдаем повторение перформативных актов, которое описывает в своей теории Батлер. Скорее, наоборот, на протяжении перформанса каждое действие совершалось один-единственный раз. Процесс воплощения в перформансе «Уста Святого Фомы», а также в других перформансах, театральных спектаклях, акциях и проч., конечно, требует другого, более точного определения, чем интерпретация понятия перформативности, предложенная Батлер, ведь в данном контексте речь идет прежде всего об эстетических процессах, в которых акт воспроизведения в некотором смысле является смещенным. Батлер рассматривает в первую очередь будничные действия и практически не касается эстетических процессов (в узком смысле этого понятия).

Интерпретируя условия воплощения как условия спектакля, Батлер привлекает внимание к еще одной интересной параллели между своей теорией и теорией Остина (здесь она тоже не ссылается на Остина). Оба интерпретируют перформативные акты как публичные спектакли с ярко выраженными чертами ритуала. Для обоих тесная связь между перформативностью и спектаклем (*performance*) является очевидной и не требует дополнительных объяснений. Поскольку слова «*performance*» и «*performative*» равным образом происходят от глагола «*perform*», то это и, правда, кажется убедительным. Перформативность проявляется в сходстве перформативных действий со спектаклем – так, перформативные тенденции в искусстве, описанные в предыдущей главе, привели к тому, что разные виды искусства стали приобретать черты спектакля. Кроме того, в результате этих тенденций возникли новые художественные формы, такие как «перформанс-арт» и «акционизм», уже одни названия которых говорят об их сходстве со спектаклем. Таким образом, вполне логично, что эталоном

перформативности как для Остина, так и для Батлер является спектакль, хотя они нигде подробно и не останавливаются на понятии спектакля как таковом.

Отсюда следует, что центральным элементом эстетики перформативности является понятие спектакля. Следовательно, в дополнение к уже существующим теориям перформативности необходимо разработать новую, эстетическую теорию – теорию спектакля-перформанса.

Начиная с 60–70-х годов XX века в социологических науках, в особенности в этнологии и социологии, в большом количестве стали появляться различные теории перформанса. Вследствие этого развития перформанс сегодня воспринимается как «понятие, вызывающее серьезные разногласия»¹⁷. В культурологии оно с течением времени превратилось в своего рода обобщающий термин, на что уже в 1975 году жаловался Делл Хаймс: «Если некоторые лингвисты внесли путаницу тем, что под понятием "перформанс" смешали все, что их не интересует, <...> то антропологи культуры и фольклористы не способствовали прояснению ситуации. Мы оказались склонными к тому, чтобы под понятием "перформанс", наоборот, смешивать все, что нас интересует»¹⁸. С тех пор ситуация стала еще более беспорядочной¹⁹.

Вместо того чтобы ссылаться на отдельные теории, разработанные в социологии, этнологии или культурологии, я считаю более целесообразным в контексте исследования эстетики перформативности обратиться к самой ранней (известной мне) концепции понятия спектакля, разработанной в начале XX века. Цель этой концепции заключалась в том, чтобы основать новый раздел искусствоведения – театроведение.

¹⁷ Carlson M. Performance. A critical introduction. – London/New York, 1996. – P. 5.

¹⁸ Hymes D. Breakthrough into Performance // Dan Ben-Amos и Kenneth S. Goldstein (Ed.). Folklore: Performance and Communication. The Hague, 1975. – P. 13.

¹⁹ См. McKenzie J. Perform – or else. From discipline to performance. – London/New York, 2001. В этой работе представлены неожиданные предложения по систематизации понятия перформанса в культурологии.

2. Понятие «спектакль»

В начале XX века в Германии театроведение было объявлено самостоятельной академической дисциплиной и одновременно новым разделом искусствоведения, что обозначило разрыв с распространенным в то время пониманием театра. В XVIII веке в Германии утвердилось представление о том, что решающую роль в театре играет драма. С тех пор театр стал восприниматься не только как учреждение, задачей которого является воспитание нравов, но и как «текстовый» вид искусства. В конце XIX века принадлежность театра к сфере искусства определялась почти исключительно его связью с литературой, с драматическим произведением. Уже в 1798 году Гёте в статье «О правде и правдоподобию в искусстве» сформулировал мысль о том, что спектакль сам по себе является произведением искусства; Вагнер подхватил эту мысль и в своем сочинении «Произведение искусства будущего», написанном в 1849 году, развил ее. Несмотря на это, основным критерием художественной ценности спектакля в XIX веке оставался текст, положенный в его основу. Еще в 1918 году театральный критик Альфред Клаар, высказываясь против театроведения как новой научной дисциплины, писал: «Сцена лишь тогда приобретает полноценный характер, когда литература придает ей содержание»²⁰.

В соответствии с этим представлением театр рассматривался в качестве предмета изучения литературоведения. Макс Германн, основатель берлинской школы театроведения, германист и специалист по Средневековью и раннему периоду Нового времени, напротив, сделал предметом своего изучения спектакль. Он выступал за основание нового раздела искусствоведения – театроведения, аргументируя это тем, что основой театрального искусства является вовсе не литература, а спектакль: «<...> спектакль это самое важное <...>»²¹. Более того, он не ограничился простым переносом акцента с текста на спектакль, а заявил об основополагающем различии между ними, исключая в конечном итоге их непосредственную связь: «Театр и драма <...> по моему убеждению, противопо-

²⁰ *Klaar A.* Bühne und Drama. Zum Programm der deutschen dramatischen Gesellschaft von Prof. Max Herrmann // *Vossische Zeitung*. 18.07.1918.

²¹ *Herrmann M.* Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. – Berlin, 1914. Teil II. – S. 118.

ложны по своей сущности, <...> различие между ними слишком существенно, чтобы оно не проявлялось все снова и снова: драма это произведение словесного творчества индивида, в то время как театр это результат деятельности публики и ее слуг»²². Из-за того, что ни одна из существующих на тот момент научных дисциплин не относила спектакль к предметам своего изучения, которыми в первую очередь являлись тексты и памятники, то возникла необходимость в создании новой дисциплины. Так, в Германии театроведение возникло как наука о спектакле.

Стремясь обосновать создание новой научной дисциплины, предметом изучения которой должен был стать не театральный текст, а спектакль, Германн радикально пересмотрел соотношение текста и спектакля. Аналогичное развитие мы наблюдаем при создании другой новой дисциплины на рубеже XIX и XX веков – ритуаловедения. Если в XIX веке соотношение между мифом и ритуалом носило четкий иерархический характер – ритуал лишь иллюстрировал, «инсценировал» миф, значение которого было первичным, – то в конце XIX века это соотношение претерпело кардинальное изменение. Уильям Робертсон Смит в своих «Лекциях о религии семитов» (1889; 2-е издание 1894) выдвинул тезис о том, что миф лишь служит толкованию ритуала и потому его значение вторично. Первичным же является ритуал:

Пока мифы продолжают существовать в качестве толкования ритуальных обычаев, их значение вторично, и можно с уверенностью утверждать, что почти в каждом случае миф брал свое начало в ритуале, а не ритуал возникал на основе мифа. Ибо ритуал обладал четко определенной формой, а миф изменялся, ритуал был обязательной частью религиозной жизни, а вера в миф была актом доброй воли²³.

Таким образом, согласно Смицу, религиоведение должно прежде всего заняться изучением ритуалов, поскольку в соответствии с его теорией фундаментальным принципом религии

²² Herrmann M. «Bühne und Drama» // Vossische Zeitung. 30.07.1918 – ответ профессору Клаару.

²³ William Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites*, First Series: *The Fundamental Institutions* (Burnett Lectures 1888/9), London 1889, 2. изд-е 1894, перев. на нем.: *Die Religion der Semiten* (1899), повторное изд-е Darmstadt 1967, S. 13.

является не догматическое учение, а обряд. Примат религиозного текста, особенно характерный для протестантской культуры, тем самым был решительно поставлен под вопрос. Особое внимание в своих исследованиях Смит уделял ритуалам жертвоприношения, таким, например, как ритуал принесения в жертву верблюда, распространенный, согласно описаниям жившего в IV веке н.э. автора по имени Нилус, у арабских племен, или ритуалы жертвоприношения у иудеев, описанные в Ветхом Завете. Смит интерпретировал ритуал принесения в жертву верблюда как древнюю тотемную практику и выдвинул теорию, в которой жертвоприношение рассматривается как праздничная трапеза сообщества. Совместное свершение действий, в данном случае поглощение мяса и крови жертвенного животного – некоего божества, как предполагал Смит в соответствии с теорией тотемизма, – связывает всех участников неразрывными социальными узами. Именно совместная трапеза, по теории Смита, создавала условия для возникновения сообщества, в том числе политического. Несложно заметить, что речь здесь идет о перформативных актах, претворяющих в действительность то, что они совершают: в данном контексте они создавали социальную действительность некоего сообщества (в момент совместной трапезы).

Теория Смита о ритуалах жертвоприношения оказала значительное влияние не только в области религиоведения, но и в сфере этнологии, социологии и археологии. В предисловии к первому изданию своей книги «Золотая ветвь» (1890) этнолог Джеймс Джордж Фрейзер признается, что центральной идеей своей книги, а именно концепцией убитого и возрожденного бога, он обязан Смигу. Свою признательность Смигу в свою очередь выражал социолог Эмиль Дюркгейм. По его собственным словам, прочитав лекции Смита, он начал ясно сознавать центральную роль религии в социальной жизни²⁴.

Доводы, приводимые в пользу создания ритуаловедения и театроведения, были схожи. В обоих случаях речь шла о перемене позиций внутри соответствующей иерархии: место мифа занял ритуал, место литературного текста – театральный спектакль. То есть в обоих случаях примат текста был заменен приматом спектакля. Это позволяет говорить о том, что «перфор-

²⁴ Относительно изменения соотношения между ритуалом и мифом см. также: *Kippenberg H.G. Die Entdeckung der Religionsgeschichte, Religionswissenschaft und Moderne.* – München, 1997.

мативный поворот» в европейской культуре XX века впервые обозначился не с возникновением перформативных тенденций в искусстве 60–70-х годов, а намного раньше – в момент признания ритуаловедения и театроведения в качестве новых разделов науки²⁵.

Джейн Элен Хэррисон, глава так называемых «кэмбриджских ритуалистов» (группы филологов-античников), желая доказать первичное значение спектакля по отношению к тексту, зашла даже так далеко, что заявила о существовании прямой генеалогической связи между ритуалом и театром. В своем обширном исследовании «Фемида. Исследование социальных истоков религии греков» (1912) она разработала теорию происхождения греческого театра из ритуала. В основе теории Хэррисон лежит предположение о существовании додионисийского ритуала поклонения духу весны (*eniautos daimon*). Дионисийский ритуал рассматривается ею, таким образом, как более поздняя форма этого древнего ритуала. Хэррисон стремится доказать, что дифирамб – из которого, согласно Аристотелю, возникла трагедия – является не чем иным, как песнопением, восхваляющем *eniautos daimon*, то есть частью ритуала, посвященного этому духу. Джилберт Мюррей внес свой вклад в исследование Хэррисон, написав «Экскурс на тему ритуальных форм, сохранившихся в трагедии». Ссылаясь на различные трагедии, и в особенности на «Вакханок» Еврипида (одна из самых поздних трагедий!), Мюррей стремится доказать, что функция таких элементов трагедии как агон, надгробная песня, рассказ гонца и явление богов, согласно Хэррисон, берущих свое начало в ритуале поклонения *eniautos daimon*, схожа с той, которую они выполняют в ритуале.

Теория Хэррисон поставила под вопрос представление о том, что древнегреческая культура, воспринимавшаяся в то время как эталон, носила текстовый характер. В свете ее теории тексты древнегреческих трагедий и комедий, служившие объектом восхищения и подражания, стали казаться лишь

²⁵ Тем самым мы не утверждаем, что это было первое проявление «перформативного поворота» в европейской культуре; скорее это было его первое проявление в XX веке. Поскольку после изобретения книгопечатания и вплоть до конца XIX века спектакли (*cultural performances*) играли важнейшую роль в культуре, то исследователи в настоящее время спорят о том, можно ли в данном контексте говорить о «перформативном повороте».

поздним отголоском ритуальных действий, входивших в культ поклонения одному из богов времен года. Ритуал, как утверждает Хэррисон, был первоначальным элементом. Позднее на его основе возник театр, а также тексты, предназначенные для постановки в театре.

Хотя теория Хэррисон на сегодняшний день представляет для науки только историческую ценность, тем не менее она позволяет проследить зарождение перформативных тенденций в культуре того времени. Вследствие «перформативного поворота» центральное значение приобрело понятие «спектакль», потребовавшее тщательного теоретического осмысления. К этой проблеме неоднократно обращался Макс Германн в своих сочинениях 1910–1930-х годов.

В центре его размышлений интересным образом оказались взаимоотношения между актерами и зрителями:

Первоначальный смысл театра <...> заключался в том, что театр был социальной игрой, разыгрываемой Всеми для Всех. Игрой, в которой Все являются участниками – участниками и одновременно зрителями. <...> Публика также участвует в игре. Публика это, так сказать, творец театрального искусства. В процесс создания театрального действия вовлечено такое большое количество различных участников, что театр никогда не теряет своего социального характера. В нем всегда имеется в наличии социальная община²⁶.

Непременным условием возникновения спектакля является физическое присутствие актеров и зрителей. Чтобы спектакль состоялся, актеры и зрители должны собраться в определенном месте на определенный период времени для совершения совместных действий. Описывая спектакль как «игру, разыгрываемую Всеми для Всех», Германн в корне пересматривает взаимоотношения актеров и зрителей. Зрители больше не воспринимаются как отстраненные или чуткие наблюдатели происходящих на сцене событий, которым они, основываясь на собственных наблюдениях, присваивают определенные значения. В то же самое время они не воспринимаются как расшифровщики информации, заложенной

²⁶ Herrmann M. Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. Доклад, прочитанный 27 июня 1920 года // H. Klier (Hrsg.). Theaterwissenschaft im deutschsprachigem Raum. – Darmstadt, 1981. – S. 19.

в действиях актеров. Здесь речь не идет о соотношении субъекта и объекта, ибо зрители не относятся к актерам как к объектам их наблюдения, равно как и актеры не обращаются со зрителями как с пассивными созерцателями их действий. Физическое соприсутствие подразумевает скорее взаимоотношения равноправных субъектов. Зрители воспринимаются как партнеры по игре, чье физическое присутствие, реакции, восприятие формируют спектакль наравне с действиями актеров. Таким образом, спектакль возникает как результат интеракции между исполнителями и зрителями. Правила, по которым он создается, следует рассматривать как правила игры, обговариваемые всеми участниками, – как актерами, так зрителями. Каждый из участников волен решать, желает он соблюдать эти правила или нет. Другими словами, спектакль возникает как результат совместной деятельности актеров и зрителей.

Подобное понимание особой медийности театра было по всей вероятности не просто итогом размышлений Германна о теории и истории театра. Скорее всего постановки театра того времени тоже оказали влияние на его концепцию. Прежде всего здесь следует упомянуть Макса Рейнхардта, создававшего для своих постановок все новые и новые пространственные композиции, лишавшие зрителя традиционной для иллюзионистского театра позиции наблюдателя и одновременно способствовавшие возникновению новых форм интеракции между зрителями и актерами. Например, в спектакле «Сумурун», поставленном в 1910 году на Камерной сцене Дойчес Театра в Берлине, Рейнхардт проложил через зрительный зал широкий помост – *ханамичи*, – являющийся неизменным атрибутом японского театра Кабуки. В итоге действие спектакля разыгрывалось посреди зрителей. Согласно замыслу Рейнхардта, актеры играли одновременно на сцене и на *ханамичи*, причем на *ханамичи* они появлялись именно «в некий ключевой момент каждой сцены», как с неодобрением отметил один из рецензентов во время гастролей этого спектакля в Нью-Йорке²⁷. Таким образом, зрители, следившие за действиями актеров на *ханамичи*, неизбежно теряли из виду происходящее на сцене.

²⁷ «Почему жена Лота не смогла бы выдержать “Сумурун”». Выступления на том помосте настолько разожгли бы ее любопытство, что она превратилась бы в двадцать столпов соли». – Нью-Йоркская рецензия из архива Театрального музея в Вене, более подробная информация отсутствует.

И наоборот, тот, кто предпочитал смотреть на сцену, упускал из виду происходящее на *ханамичи*. Так, благодаря тому обстоятельству, что зрители были вынуждены самостоятельно решать, какие события спектакля должны быть в центре их внимания, они становились поистине «творцами» спектакля. Правила, по которым разыгрывался спектакль, определялись, с одной стороны, актерами (и режиссером), а с другой стороны, зрителями. Соответственно, они не носили окончательный характер и могли быть каждой из сторон определены заново.

В особенности это относится к спектаклям Рейнхардта «Царь Эдип» (1910) и «Орестея» (1911), поставленным им в берлинском Цирке Шумана. Здесь хор то и дело смешивался с публикой, актеры действовали за спиной у зрителей, равно как и среди них. В результате, как пишет критик Зигфрид Якобсон, «головы зрителей [почти] невозможно [было] отличить от голов статистов, действительно стоявших во время спектакля среди публики»²⁸. Альфред Клаар, позднее в споре с Максом Рейнхардтом настаивавший на приоритетном значении литературного текста по отношению к спектаклю, критиковал следующие моменты в «Орестее»:

Распределение сценического действия в пространстве перед нами, среди нас и за нами, эта вечная необходимость менять угол зрения, проникновение исполнителей в зрительный зал, где их фигуры в театральных костюмах, в париках и гриме напирали на нас, эти диалоги произносимые с большого расстояния, эти внезапные возгласы из всех концов зала, пугавшие нас и вводившие в заблуждение, – все это рассредоточивает, не создает, а разрушает иллюзию²⁹.

Очевидно, что зрители были лишены возможности занять позицию отстраненного, заинтересованного или же чуткого наблюдателя. Им нужно было абсолютно по-новому определить свою позицию как в отношении актеров, так и в отношении одних зрителей к другим зрителям. Спектакль разворачивался в буквальном смысле *между* актерами и зрителями. Особые медийные условия театра, обусловленные физическим соприсутствием актеров и зрителей, использовались Рейнхардтом для создания различных форм взаимоотношений между актерами и зрителями.

²⁸ *Jacobsohn S.* Das Jahr der Bühne. Bd. 1. – Berlin, 1912. – S. 51.

²⁹ *Klaar A.* // *Vossische Zeitung.* – 14.10.1911.

Исходя из представления, что спектакль *происходит* между актерами и зрителями и потому в силу своего мимолетного характера не поддается ни фиксации, ни воспроизведению, Германн при разработке понятия «спектакль» не уделяет внимания ни текстам, предназначенным для постановки, ни таким артефактам, как например, декорации. Более того, он выступает решительно против натуралистической и даже экспрессионистской сценографии – чью художественную ценность он во многих случаях вполне признает – и называет их «принципиальной ошибкой»³⁰. Все это, по его мнению, несущественно для определения понятия «спектакль». Особая, мимолетная материальность спектакля формируется скорее телами актеров, движущимися в пространстве. «Ключевой момент театра <...> состоит в актерском искусстве», лишь оно одно в силах создать «настоящее произведение театрального искусства, произведение высшей пробы»³¹. Германна интересует не столько фиктивный персонаж из некоего вымышленного мира, созданный искусством актера, сколько «настоящее тело» и «настоящее пространство»³². То есть он воспринимает тело актера в сценическом пространстве не просто как медиум для передачи определенных смыслов, что являлось распространенным представлением начиная с XVIII века, а рассматривает тело и пространство в их абсолютно специфическом материальном качестве. Согласно Германну, именно эти элементы формируют спектакль, и уже только позднее на их основе возникают вымышленные фигуры и вымышленные пространства.

Этому аспекту можно также найти явное соответствие в спектаклях Макса Рейнхардта. Моделируя театральное пространство по-новому (например, применяя «ханамичи» или осуществляя постановки на арене Цирка Шумана), Рейнхардт не стремился тем самым найти новый способ изображения некоего фиктивного места действия. Скорее его эксперименты с «реальным пространством» создавали для актеров новые игровые возможности и пробуждали в зрителях необычные ощущения.

³⁰ Herrmann M. Das theatralische Raumerlebnis // Bericht vom 4. Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. – Berlin, 1930. – S. 152f.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

То же самое в большинстве случаев можно сказать про игру актеров в постановках Рейнхардта. Так, критики с неодобрением отмечали, что равно как в «Электре» Софокла, поставленной Рейнхардтом в обработке Гуго фон Гофмансталя в 1903 году в берлинском Кляйнес Театре, так и в «Эдипе» и «Орестее» индивидуальные физические данные актеров навязчивым образом притягивали к себе внимание зрителей и тем самым отвлекали от создаваемого ими образа. Гертруд Эйзольдт, игравшую Электру, резко критиковали за невероятную интенсивность ее физического присутствия на сцене. Такая манера игры противоречила бытующим в то время, в особенности в постановках древнегреческих трагедий, эталонам «силы», «достоинства» и «звучного голоса». Здесь были, напротив, «нервность», «неистовая страсть» и «хриплый рев»³³, производившие, согласно критике, впечатление болезненности и патологии. «Крик и суета, нагнетание ужаса, перекося и дикость в каждой линии»³⁴, «страсть до бесчувствия» были в глазах многих критиков «ничем иным, как патологией»³⁵. Поэтому они отвергали «безмерные» и «безудержные» движения Гертруд Эйзольдт, которые, вместо того чтобы служить иллюстрацией текста, привлекали внимание к физическому присутствию актрисы. В равной степени неприемлемы для них были черты «патологии», проявившиеся в ее игре, в которых они усмотрели распад личности самой актрисы – а не изображаемого ею персонажа. Все это было «невыносимо»³⁶.

В спектаклях «Царь Эдип» и «Орестея» многие рецензенты также критиковали то, что физическое присутствие актеров становилось предметом внимания зрителей. С одной стороны, это относилось к статистам, к «нагим бегунам», которые, «как дикари, устремлялись с факелами через оркестру вверх по ступенькам во дворец, и обратно». В своей рецензии на постановку «Царя Эдипа» Зигфрид Якобсон утверждал, что этот элемент спектакля лишен какой-либо функции и значения³⁷. А Альфред Клаар иронизирует по поводу выступления

³³ Engel F. // Berliner Tageblatt. – 31.10.1931.

³⁴ См. рецензию Рихарда Нордхаузена, хранящуюся в архиве Театрального музея в Кёльне, более подробная информация об этой рецензии отсутствует.

³⁵ Н. Е. // Freisinnige Zeitung. – 03.11.1903.

³⁶ См. рецензию Пауля Гольдманна, хранящуюся в архиве Театрального музея в Кёльне, более подробная информация об этой рецензии отсутствует.

³⁷ Jacobsohn S. // Die Schaubühne. – N 46. – 17.11.1910.

в «Орестее». Он критикует «причудливые сплетения тел и групповые хореографии, которые режиссура накануне при- совокупила к трагедии Эсхила», и пишет с насмешкой: «Бегу- ны с обнаженными торсами также сделали свое дело – разом наклонившись к полу, они представили на суд зрителей ком- позицию, напоминавшую показательные выступления гим- настов»³⁸.

С другой стороны, предметом критики была игра главных действующих лиц. Так, например, Якобсон неодобрительно ха- рактеризует спектакль как «представление, щекочущее нер- вы зрительской массы, для которой бой быков – привычное зрелище»³⁹. В качестве ужасающего примера он приводит сле- дующую сцену:

Когда Орест хочет убить свою мать, то вполне достаточно того, что он бросается вслед за ней из дверей дворца, силой удер- живает ее у двери и по завершении диалога заталкивает ее об- ратно во дворец. Здесь же он мчится за ней вниз по лестнице на арену, борется там с ней и затем очень медленно тащит ее об- ратно по лестнице вверх. Это ужасно⁴⁰.

³⁸ *Klaar A. // Vossische Zeitung. – 14.10.1911.* В то время как Якобсон жалуется на то, что эти бегуны «не являются ни исторически досто- верной, ни новой классикой», и приходит к выводу, что «намерение использовать цирк для того, чтобы дать приблизительное представ- ление о древнегреческом театре, которое всегда будет лишь при- близительным», является «ненужной растратой сил, достойной со- жаления» (*Die Schaubühne. N 46. – 17.11.1910*), Жильберт Мюррей, соратник Джейн Э. Хэррисон, подготовивший перевод для Рейн- хардтовской постановки «Царя Эдипа» в Лондоне, оценивает этот элемент спектакля совсем по-другому. Он упоминает именно бегу- нов, желая возразить лондонским критикам, назвавшим постановку «негреческой»: «Режиссура профессора Рейнхардта, откровенно го- воря, носит дозлинстический характер (как и история «Царя Эди- па» сама по себе), отчасти крито-микенский, отчасти восточный, отчасти – к моему великому восхищению – попросту варварский. Полуголые носители факелов с набедренными повязками и длин- ными черными волосами заставили мое сердце учащенно биться от восторга. Это так напоминало настоящую Древнюю Грецию ранне- го периода, а не Грецию из школьного учебника или из мастерской художников-традиционалистов». (Цит. по: *Carter H. The Theatre of Max Reinhardt. – New York, 1914. – P. 221f.*) Очевидно, манера владе- ния телом, применявшаяся в постановке Рейнхардта, полностью со- ответствовала представлениям Мюррея – а также Хэррисон – о том, что греческая культура была в первую очередь перформативной.

³⁹ *Jacobsohn S. Das Jahr der Bühne. Bd. 1. – Berlin, 1912. – S. 49.*

⁴⁰ *Ibid. – S. 49f.*

Во всех приведенных выше примерах, благодаря присущей актерам особой манере владения телом, в центре внимания зрителей оказывались «реальные тела» актеров. Эти тела воспринимались не столько как медиум для передачи информации, характеризующей определенного драматического персонажа, сколько воздействовали на зрителей на чувственном уровне – что у большинства критиков вызвало негативную реакцию, а остальных зрителей привело в восторг.

Макс Германн действовал при разработке понятия спектакля так же радикально, как Макс Рейнхардт, если даже не радикальнее. В фокусе его интереса оказалось «реальное тело» актера, а не его функция в качестве медиума для передачи некоей информации. В то время как критики руководствовались представлением о том, что актеры в спектакле воплощают идеи, содержащиеся в тексте пьесы, и доносят их до зрителя – исходя соответственно из идеи главенства текста над спектаклем, – Германн, по сути, выносит за скобки вопрос о репрезентации, то есть об изображении на сцене некоего вымышленного мира и воплощении определенного замысла, элементами которого являются как действия актеров, так и их внешний вид. Возможно, это связано с тем, что значение этой составляющей спектакля было для театральной критики и литературоведения того времени неоспоримым и потому не требовало дополнительного обсуждения. Однако многое свидетельствует в пользу того, что Германн – подобно Джудит Батлер – рассматривал экспрессивность и перформативность как исключаящие друг друга противоположности. Подтверждением тому служит разработанное им понятие спектакля. Основополагающим элементом спектакля, согласно Германну, является ситуация физического соприсутствия актеров и зрителей, а также их телесные действия. Таким образом, представление о спектакле как о динамическом процессе, результат которого невозможно заранее предсказать, практически исключает возможность точной реализации предварительно разработанного замысла. Идея спектакля, его семантика возникает одновременно с процессом его реализации на сцене. Подобные доводы, тем не менее, не являются непосредственной частью теории Германна. По крайней мере он нигде не высказывается на эту тему напрямую. Следовательно, проблема смыслообразования не играет значительной роли в контексте его теории спектакля.

Рассматривая спектакль как «празднество» и «игру», как нечто, происходящее между актерами и зрителями, Германн

делает акцент на мимолетном характере спектакля и описывает его не как артефакт, а как динамический процесс. Тем самым он делает невозможным применение понятия «произведение искусства» в отношении спектакля. Даже если Германн и говорит об актерской деятельности как о «настоящем» «произведении искусства», «которое способен создать театр», то его высказывание главным образом мотивировано стремлением утвердить в сознании своих современников представление о театре как самостоятельном виде, так как в соответствии с представлениями того времени под искусством понималось создание некоего художественного произведения, обладающего законченной формой. Однако с современной точки зрения его определение спектакля несовместимо с подобным представлением. Спектакль рассматривается как искусство не потому, что он является артефактом, а благодаря тому художественному событию, которое он создает. Согласно Германну, в спектакле возникает некая уникальная ситуация, динамика развития которой лишь в незначительной степени поддается контролю, – подобная ситуация неизбежно возникает, когда актеры оказываются объединены временем и пространством с неким количеством зрителей, чье настроение, желания, знания, представления и т.д. могут весьма отличаться друг от друга. Германна в данном контексте прежде всего интересуют действия и динамические процессы, в которые вовлечены обе стороны.

В понимании Германна «творческая» деятельность зрителя проявлялась «в тайном переживании, в призрачном подражании актерской игре, в восприятии, не столько визуальном, сколько телесно-чувственном (курсив Фишер-Лихте) в тайном стремлении, осуществлять те же движения, имитировать звучание голоса»⁴¹.

Тем самым Германн обращает внимание на то, что в эстетическом восприятии спектакля решающую роль играет «восприятие реальных тел и реального пространства»⁴². Творческое участие зрителя понимается не только как работа воображения – впечатление, которое, вероятно, может возникнуть при беглом чтении – а скорее как процесс, в котором участвует все тело: то есть восприятие осуществляется не только на зрительном и слуховом уровне, но и на «телесно-чувственном». Таким

⁴¹ *Hermann M. Das theatralische Raumerlebnis.* – S. 153.

⁴² *Ibid.*

образом, характерным для этого процесса является феномен синестезии.

Зрители реагируют не только на телесные действия актеров, но и на поведение других зрителей. Так, Германн указывает на то, что «в публике всегда найдутся элементы, не способные внутренне сопереживать актерам и заражающие своей неспособностью остальных зрителей. Здесь эмоциональная заразительность (явление, по сути своей благотворное) оказывает негативное воздействие на публику в целом»⁴³. Метафора «заражения» служит еще одним указанием на то, что предметом эстетического переживания в спектакле является не «произведение искусства», а процесс интеракции между участниками. Сам факт, что в процессе этой интеракции возникает нечто, является более важным, чем то, что конкретно происходит и, в любом случае, более важным, чем интерпретация происходящего, поиск его смысла. То, что Абрамович ранила себя лезвием бритвы, было важнее того обстоятельства, что она вырезала лезвием бритвы у себя на теле пятиконечную звезду, и, соответственно, важнее тех смыслов, которые можно было бы придать этим действиям. *Тот факт, что* происходит нечто, а также *то, что* конкретно происходит, воздействует на всех участников спектакля. При этом вид и степень воздействия могут сильно различаться. Открытым остается вопрос о том, подразумевает ли употребление Германном таких выражений, как «внутреннее переживание», «сопереживание», «душевное заражение» то, что спектакль вызывает трансформацию зрителей. На основе его высказываний невозможно ни подтвердить это предположение, ни опровергнуть его.

По сути сформулированное Германном определение спектакля подразумевает переход от концепции театра как произ-

⁴³ Ibid. Идея Германна о том, что переживание спектакля это не только «духовный» процесс, его высказывания о «призрачном подражании актерским достижениям», о «тайном стремлении, осуществлять те же движения, имитировать звучание голоса», находят интересное, а также важное подтверждение в теории так называемых «зеркальных нейронов», разработанной в 90-х годах XX века Витторио Галлезе и Элвином Голдманном. В этой теории речь идет о нейронах, порождающих у наблюдающего действия импульс к подобным действиям, который, однако, как правило, подавляется, и потому не может быть полностью реализован. См.: *Gallese V., Goldmann A., Mirror neurons and the simulataion theory of mind-reading // Trends in Cognitive Sciences. – 1998. – Vol. 2. – N 12, Dec. – P. 493–501.*

ведения искусства к концепции театра как события. Его определение спектакля несовместимо ни с эстетической теорией герменевтики, ни с эвристическим разграничением между эстетикой создания художественного произведения, эстетикой самого произведения и эстетикой восприятия художественного произведения. Специфика художественной природы спектакля состоит скорее в его событийности.

Германновское определение спектакля, в том виде как мне удалось его реконструировать⁴⁴ на основе его различных сочинений, а также высказываний, записанных его учениками, расширяет понятие перформативности *avant la lettre*, то есть еще до того, как оно было сформулировано Остином и позднее Батлер. Оно совпадает с их концепцией в том смысле, что Германн понимает спектакль не как репрезентацию или воплощение некой заданной идеи, а как подлинный акт творения: сам спектакль, равно как и его специфическая материальность, возникает в процессе постановки в результате действий всех участников. Германновское определение спектакля, оказывается, все же шире понятия перформативности, сформулированного Остином и Батлер, поскольку первостепенное значение в нем уделяется происходящим в спектакле изменениям в соотношении между субъектом и объектом, равно как и между материальным и знаковым аспектом. В своей концепции Германн обходит вниманием проблему смыслообразования в спектакле. В этом отношении он отстает от Остина и Батлер. В целом в рамках нашего исследования, посвященного эстетическим процессам, его теория представляется еще и потому особенно интересной, что она предполагает переход от концепции произведения к концепции события (хотя Германн и не анализирует возможные последствия подобного перехода). На основе вышеизложенного мы пришли к выводу о том, что понятие спектакля может рассматриваться как ключевое понятие эстетики перформативности.

Предпосылкой для разработки подобной эстетики является «перформативный поворот», обозначившийся в искусстве в 60-е годы XX века. Поэтому мне кажется целесообразным в первую очередь обратиться к вопросу, какие видоизменения

⁴⁴ Относительно нашей реконструкции см.: Münz R. Theater – eine Leistung des Publikums und seiner Diener. Zu Max Herrmanns Vorstellungen von Theater // Erika Fischer-Lichte et al. (Hrsg.). Berliner Theater im 20. Jahrhundert. – Berlin, 1998. – S. 43–52.

в различных видах искусства претерпело понятие «спектакль» с тех пор – и одновременно с этим понятие перформативности. Такой подход представляется наиболее логичным, учитывая искусствоведческую направленность данного исследования. Таким образом, я не собираюсь вступать в обсуждение различных эстетических теорий, привлекая для их разъяснения, корректировки или опровержения примеры из современного искусства. Отправным пунктом данного исследования служит, напротив, состояние современного искусства, для анализа которого будут использоваться различные теории.

При реконструкции германновской концепции спектакля стало очевидным, что в эвристических целях имеет смысл рассматривать по отдельности такие неразрывно связанные и постоянно влияющие друг на друга аспекты спектакля, как медийность, материальность, семиотичность и эстетичность, при этом, однако, не упуская из виду их взаимодействие. Следующие четыре главы, соответственно, посвящены вопросу, каким образом, начиная с 60-х годов, художники в своих спектаклях работают с этими категориями. Основное внимание уделяется театральным спектаклям, акционизму и перформанс-арту. Театр интересует нас потому, что Германн разработал свое понятие спектакля именно на материале театра. Интерес к акционизму и перформанс-арту связан с тем, что эти жанры ознаменовали переход в изобразительном искусстве от создания произведений к созданию спектаклей.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Физическое соприсутствие актеров и зрителей

Согласно Германну, медийность спектакля определяется физическим соприсутствием актеров и зрителей. Для возникновения подобной ситуации необходимо, чтобы две группы людей в определенный момент времени собрались в определенном месте и прожили совместно – одна группа в качестве «действующих лиц», другая в качестве «наблюдающих» – некий отрезок своей жизни. Спектакль возникает на основе их встречи, рождается в ходе их интеракции.

Соответственно, «создание» и «восприятие» спектакля (воспользуемся еще раз этими традиционными терминами) проходит в абсолютно особых условиях. В то время как актеры совершают действия – передвигаются в пространстве, жестикулируют, корчат гримасы, пользуются реквизитом, говорят или поют – зрители воспринимают их действия и реагируют на них. Возможно, что некоторые из этих реакций представляют собой чисто «внутренний процесс», однако не менее важными являются реакции, имеющие внешнее выражение: зрители смеются, издают радостные возгласы, вздыхают, стонут, плачут, шаркают ногами, ерзают на стуле, наклоняются с напряженным выражением лица вперед или откидываются с расслабленным назад, задерживают дыхание и практически застывают; смотрят периодически на часы, зевают, засыпают и начинают храпеть; они кашляют и чихают, шуршат оберточной бумагой, едят и пьют, шепчут себе под нос замечания или громко и бесцеремонно комментируют происходящее на сцене, кричат «браво» и «бис», аплодируют или же шикают, свистят, встают, покидают зал, громко хлопая дверью.

Подобные реакции воспринимаются как остальными зрителями, так и актерами. И это восприятие порождает в свою очередь реакцию как со стороны актеров, так и со стороны зрительного зала. Игра актеров становится интенсивнее или

же, наоборот, ослабевает; их голоса становятся громкими и неприятными или, наоборот, все более обольстительными; актеры чувствуют себя вдохновленными на остроумные выходки и новые импровизации или пропускают свой выход и забывают подать в нужный момент реплику; они подходят к рампе, обращаясь непосредственно к зрителям, предлагая им изменить их отношение к происходящему или покинуть зал. Восприятие публикой реакции отдельных зрителей ведет к тому, что степень и мера ее участия, интереса, напряжения повышаются или сокращаются, их смех становится громче, переходя иногда даже в безудержный хохот, или же застревает у них в горле; они начинают призывать друг друга к порядку, спорить друг с другом или ругаться. Любое действие актеров воздействует на зрителей, и любое действие отдельных зрителей воздействует как на актеров, так и на остальную часть публики. В этом смысле можно утверждать, что возникновение спектакля определяется автореферентной «петлей ответной реакции», постоянно пребывающей в развитии. По этой причине ход спектакля не может быть до конца спланирован и остается непредсказуемым.

Начиная с конца XVIII века эта неопределенность воспринималась как некий изъян, как досадный недостаток, который любой ценой было необходимо устранить или по крайней мере сократить до минимума. Для достижения этой цели были разработаны и опробованы различные стратегии. В конце XVIII и в XIX веке подобными стратегиями являлись, с одной стороны, усиление роли литературы в театре, с другой стороны – регламентация поведения публики. Издавались театральные законы, запрещающие «некорректным поведением», становящимся, к сожалению, часто заразительным, беспокоить окружающих. Под угрозой штрафа было запрещено опаздывать, употреблять пищу и напитки или, например, разговаривать во время спектакля. Изобретение газового освещения позволило устранить один из самых главных источников беспокойства: то обстоятельство, что во время спектакля актеры видели зрителей, а также, что более важно, зрители видели друг друга. Начиная с 40-х годов XIX века Чарльз Кин стал постепенно снижать степень освещенности зрительного зала, а Рихард Вагнер на первом фестивале в Байройте (1876) погрузил зрителей в полную темноту. Все эти меры были направлены на то, чтобы разрушить «петлю ответной реакции»: зримые или слышимые – и потому потенциально являющиеся помехой – реакции зри-

телей должны были проявляться только «внутри». По отношению к зрителю выдвигалось требование «вчувствования» – способность, охарактеризованная Фридрихом Теодором Фишером как «акт заимствования души»¹. Тем не менее как мы можем судить на основании известных нам театральных скандалов (таких как, например, скандал по поводу премьеры пьесы Гауптманна «Перед восходом солнца», состоявшейся 20 октября 1889 года в берлинском театре «Свободная Сцена»), описанные выше стратегии далеко не всегда вели к успеху.

В начале XX века, когда деятельность режиссера становится предметом всеобщего внимания, политика в театре кардинально меняется. Речь больше не идет о том, чтобы воспрепятствовать внешнему выражению зрительских реакций. Задача теперь заключается в том, чтобы постановочными средствами вызвать в публике совершенно определенные реакции. Иными словами, постановочные стратегии распространяются и на поведение публики. Задача при этом заключается в том, чтобы организовать развитие «петли ответной реакции». Особенно выразительно это требование сформулировал Сергей Эйзенштейн. В своей статье «Монтаж аттракционов» (1923), написанной в связи с постановкой пьесы А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1922 – 1923), он называет зрителя «основным материалом театра» и определяет задачу театрального спектакля как «оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности)»². Соответствующие постановочные методы можно обнаружить не только в 20-е годы – прежде всего в советском и немецком театре – или в 30-е годы – например, в тингшпилях национал-социалистов. К тому моменту они уже были опробованы итальянскими футуристами, на что указывает уже цитированная статья Маринетти «Музикхолл», и еще раньше Максом Рейнхардтом. Использование им «ханамичи» и сцены-арены, а также его особый постановочный метод, благодаря которому в центре внимания публики оказывались специфические физические данные актеров, свидетельствуют о его стремлении создать для зрителей новые

¹ См.: *Vischer F.Th. Das Symbol* (1887) // ders., *Kritische Gänge*. Bd. 4, hg. von Robert Vischer. – München, 1922. – S. 435; ders., *Ästhetik* (1846–1848). Bd. 2. – München, 1922; *Vischer R. Der ästhetische Akt und die reine Form* (1874) // ders., *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*. – Halle, 1927.

² *Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов* // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти тт. – Москва: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 270.

возможности для восприятия спектакля и таким образом вызвать в публике заметную со стороны реакцию. Однако не во всех случаях расчет был верен. Примером тому может служить следующее высказывание одного из критиков относительно спектакля Эрвина Пискатора «Гоп-ля, мы живем!» (1927): «Будущее покажет, не является ли чрезмерным телесное напряжение, которое спектакли такого рода требуют от зрителя»³.

В 1960-е годы вследствие «перформативного поворота» возникло новое отношение к контингентности. Это явление стало не только признаваться в качестве неотъемлемого условия возникновения спектакля, но и активно приветствоваться. В центре внимания теперь оказалась «петля ответной реакции», воспринимаемая как автореферентная, автопоэтическая (то есть самоорганизующаяся) система⁴, развитие которой в принципе непредсказуемо и не поддается контролю. Если раньше основное внимание уделялось поиску возможности контролировать эту систему, то теперь в центре интереса оказалась особая форма автопоэзиса этой системы. Каким образом в спектакле актеры и зрители воздействуют друг на друга? Каковы специфические условия подобного взаимодействия? Какие факторы влияют на ход спектакля и на его завершение? Идет ли здесь вообще речь об эстетическом или же скорее о социальном процессе?

Начиная с 60-х годов спектакли не только обращаются к вопросам подобного рода – скорее они принимают форму эксперимента, целью которого является поиск ответов на эти вопросы. Спектакль воспринимается не только как ситуация, в которой актеры и зрители заново выстраивают собственные взаимоотношения, а также неким, по сути, таинственным образом воздействуют друг на друга, но и как ситуация, позволяющая исследовать специфические формы и условия подобного взаимодействия. Задача режиссера состоит в том, чтобы спланировать подобный эксперимент и создать благоприятные условия для его проведения. Режиссер определяет параметры, влияющие на развитие «петли ответной реакции»: при этом он,

³ Jacobs M. // Vossische Zeitung vom 5.9.1927, zit. nach Rühle G. Theater für die Republik. 2 Bde. – Frankfurt a.M., 1988. Bd. 2. 1926–1933. – S. 794.

⁴ О понятии автопоэзиса, в том смысле как оно применяется в данном исследовании, см.: Maturana H.R. und Varela F.J. Der Baum der Erkenntnis. Die biologische Wende des menschlichen Erkennens. – Bern/München, 1987. 2. Aufl. Bern/München/Wien, 1989.

с одной стороны, стремится изолировать или выделить одни факторы и, с другой стороны, нейтрализовать действие других; или же он сосредоточивает свое внимание на взаимодействии определенных параметров.

Судить о результатах подобных экспериментов трудно, поскольку процесс согласования отношений между участниками складывается в каждом отдельном спектакле одной и той же постановки по-разному, причем отличия иногда могут быть очень существенными. Вследствие этого обобщающие выводы едва ли представляются убедительными. Поэтому неудивительно, что в большинстве случаев невозможно четко определить, идет ли речь об эксперименте, целью которого является исследование механизмов работы автопоэтической системы, или же речь скорее идет об игре с различными факторами и параметрами некоего процесса. Как бы то ни было, в подобных условиях игровая сторона эксперимента и экспериментальная сторона игры благодаря взаимному влиянию усиливаются.

Вне зависимости от того, преобладает ли в спектакле игровой или экспериментальный момент, в центре внимания режиссеров снова и снова оказываются три фактора, тесно связанные между собой: 1) обмен ролями между актерами и зрителями; 2) создание между ними сообщества; 3) различные формы прикосновения друг к другу, то есть соотношение дистанции и близости, публичной и частной сферы, взгляда и телесного контакта. Несмотря на разнообразие стратегий, применяемых режиссерами (это относится как к одной постановке или же работе режиссера в целом, так и к работе различных режиссеров) – их объединяет одно: они не просто изображают обмен ролями, создание и распад сообществ, ощущение дистанции и близости. Скорее они приводят к тому, что эти процессы действительно совершаются. При этом зритель не просто наблюдает за этими процессами, но и как участник спектакля приобретает соответствующий чувственный опыт.

1. Обмен ролями

На примере перформанса Абрамович «Уста Святого Фомы» я охарактеризовала обмен ролями как процесс, в котором традиционная для театра (и в еще большей степени для изобразительного искусства) оппозиция между субъектом и объектом превращается в динамическое соотношение, не поддающееся

однозначному определению. Идет ли здесь речь об отношениях равноправных субъектов или всего лишь о некоей иной форме прежнего соотношения?

Этот вопрос возникает в большинстве случаев, когда в результате обмена ролями зрители становятся активными участниками спектакля. Тем не менее он, как правило, остается без ответа. Значение его также различается в зависимости от фокуса интереса в каждом конкретном случае. Таким образом, обмен ролями, как механизм, создающий динамику в соотношении между субъектом и объектом, является наиболее подходящим примером, позволяющим исследовать «автопозитическую петлю ответной реакции», возникающую в процессе взаимодействия актеров и зрителей.

Ричард Шехнер со своей «Перформанс Групп» экспериментировал в конце 60-х – начале 70-х годов с различными формами участия зрителей в спектакле. При этом в каждой из постановок в центре внимания оказывались разные аспекты процесса согласования отношений между перформерами и зрителями. В первой его постановке «Дионис в 69-м» (по трагедии Еврипида «Вакханки»), осуществленной в 1968-м году, в основу отношений между участниками спектакля должна была быть положена модель отношений между равноправными субъектами. Шехнер называет два условия, влияющие на обмен ролями между зрителями и актерами:

Во-первых, зрители становились активными участниками происходящего в те моменты, когда спектакль переставал быть спектаклем и становился общественным событием – когда у зрителей появлялось ощущение, что они беспрепятственно могут принять в нем участие наравне с актерами. <...> Второй момент заключался в том, что в «Дионисе» участие в спектакле происходило в основном по демократической модели, то есть зрители, вовлеченные в действие спектакля, имели возможность делать все то, что делали перформеры, и становились, таким образом, частью спектакля⁵.

Для зрителей процесс обмена ролями начинался с их вхождения в зал – для этого им нужно было принять участие в специальной «церемонии открытия», разработанной Шехнером по образцу ритуалов инициации, описанных Ван Геннепом в его исследовании «Ритуалы перехода» (1909). Зрители в начале спектакля имели возможность принять участие в ритуале

⁵ *Schechner // Environmental Theater.* – P. 44.

рождения Диониса и в дальнейшем ходе спектакля в ритуале смерти Пентея, а также в вакхическом танце: «Вместе мы составляем сообщество. Мы можем праздновать вместе. Радоваться вместе <...> Поэтому присоединяйтесь к тому, что мы сейчас будем делать. Это хоровод вокруг священного места моего рождения» (Дионис)⁶.

Эти ритуалы ставились в основном по описаниям ритуалов, практикуемых в различных культурах. Ключевые моменты спектакля – ритуал рождения и ритуал смерти – были поставлены по образцу ритуала усыновления, совершаемого племенем Асма в Новой Гвинее. Если на премьере перформеры совершали ритуал в легкой одежде, то в последующих спектаклях они выполняли его нагишом. Зрители в свою очередь допускались к участию в ритуале лишь нагишом. Мужчины лежали бок о бок на полу, в то время как женщины стояли над ними, широко расставив ноги и слегка наклонив вперед верхнюю часть туловища. В таком положении их тела образовывали своего рода туннель, изображающий родовой канал. В начале спектакля исполнитель роли Диониса рождался заново, перевоплощаясь в Бога: совершая бедрами ритмические движения, участники ритуала проталкивали его через «родовой канал». В момент смерти Пентея это движение совершалось в обратном направлении. Спектакль заканчивался ритуалом инкорпорации: перформеры и зрители выстраивались в процессию и покидали место проведения спектакля, так называемый «Перформанс Гараж», устремляясь через настежь открытые двери на улицы Нью-Йорка.

В оценке, данной Шехнером такой форме участия зрителей в спектакле, два момента представляют особый интерес: во-первых, он акцентирует внимание на взаимоотношениях между равноправными субъектами («принять в нем участие наравне с актерами», «по демократической модели»). Во-вторых, он выстраивает оппозицию между эстетическим феноменом «спектакля» и «общественным событием», в которое превратился перформанс вследствие участия в нем зрителей.

Хотя целью описанной выше постановочной стратегии было обращение со зрителями как с равноправными субъектами, как с «равными», тем не менее зрители часто позволяли себе обращаться с перформерами как с «объектами»: так, например, у актрис не раз возникало чувство, что их исполь-

⁶ *Schechner* // *Dionysus* in 69, ohne Seite.

зуют как сексуальный объект⁷; другим примером может служить случай, когда во время одного из спектаклей студенты одного колледжа, желая предотвратить принесение в жертву Пентея Дионисом, похитили исполнителя роли Пентея, не обращая внимания на его сопротивление. При этом в результате их действий перформеру (Вильям Шепард) были нанесены физические повреждения. Так, предоставление зрителям свободы и превращение их в равноправных субъектов часто заканчивалось тем, что зрители использовали полученную свободу для того, чтобы оказать давление на перформеров и подвергнуть их насилию.

В более поздних постановках Шехнер опробовал другую форму участия зрителей в спектакле, при которой на сей раз перформеры стремились оказать определенное давление на зрителей, манипулировать ими и даже принуждать к определенным действиям. В спектакле «Коммуна» (1970–1972), в котором речь шла о войне во Вьетнаме, точнее о событиях в деревне Май Лай, один из перформеров (Джеймс Гриффит) произвольно выбирал среди зрителей пятнадцать человек. Последние должны были, выйдя на середину зала и встав в очерченный там круг, изображать жителей деревни Май Лай. В большинстве случаев зрители беспрекословно следовали этим указаниям. Были, однако, и такие, кто отказывался повиноваться. В таких случаях перформер снимал с себя рубашку и говорил:

Я снимаю с себя рубашку в знак того, что спектакль остановлен. У вас есть следующий выбор. Во-первых, вы можете встать в круг, и спектакль продолжится; во-вторых, вы можете подойти к кому-нибудь в этом зале и попросить занять ваше место – если он (или она) это сделает, то спектакль продолжится; в-третьих, вы можете остаться на своем месте и спектакль будет прерван; в-четвертых, вы можете пойти домой, и спектакль продолжится без вас⁸.

Зрителям, вовлеченным в интеракцию, предоставлялся на выбор ряд возможностей, тем не менее, все они вели к тому, что зрители превращались в актеров: даже оставаясь на своем месте, они занимали активную позицию, неся ответственность за прекращение спектакля. То есть им было отказано в возмож-

⁷ См.: *Schechner // Environmental Theater*. – P. 42.

⁸ *Ibid.* – P. 49.

ности занять традиционную позицию зрителя, наблюдающего за действиями актера и не привлекающего к себе всеобщего внимания. В возникшей ситуации позиции субъекта и объекта не поддаются четкому разграничению. Кто кого здесь принуждал и кто на кого оказывал давление? Перформер, предложивший зрителю выступить в роли актера? Или зритель, который, отвергнув это предложение, прервал спектакль и, игнорируя замысел актеров, настаивал на продолжении перформанса? Каждый из участников претендовал на позицию субъекта, превращая другого в объект своих действий. Последовавшие за этим длительные переговоры, описанные Шехнером, никоим образом не способствовали разрешению этой ситуации, а скорее усугубили ее, потому что они лишь более явно обнаружили дилемму, возникшую вследствие установленных в перформансе правил игры.

Этот особый случай, описанный Шехнером на основе его дневниковых записей,⁹ является показательным примером действия «автопоэтической петли ответной реакции». При рассмотрении этого примера, однако, необходимо учитывать, что обмен ролями существенно повышает степень непредсказуемости дальнейшего развития событий. Действие «петли ответной реакции» в ситуации обмена ролями мы наблюдаем, так сказать, под микроскопом. Нежелание четырех из пятнадцати выбранных Гриффитом зрителей, вступить в очерченный круг и стать актерами, привлекло к ним всеобщее внимание и парадоксальным образом превратило их в актеров – хотели они того или нет. Вследствие этого возникло перформативное противоречие. Сопrotивляясь, они сделали именно то, чего хотели избежать, то есть они приняли активное участие в процессе согласования отношений; настаивая на своем желании оставаться зрителями, они тем самым заняли активную позицию. В ходе дальнейших переговоров некоторые из перформеров, ссылаясь на принцип равенства, начали добиваться для себя права передать свою роль кому-нибудь из зрителей с тем, чтобы иметь возможность покинуть зал. Двое перформеров нашли зрителей, согласившихся занять их место, правда, с оговоркой, что ни доставшиеся им «роли», ни дальнейшее действие спектакля им неизвестны. Таким образом, последующий ход спектакля становился все более непредсказуемым.

⁹ См.: *Schechner // Environmental Theater*. – P. 49–54.

После трехчасового обсуждения трое из четырех оказавших сопротивление зрителей решили покинуть помещение; четвертый же, получив подробное объяснение, почему ему нужно вступить в круг, в конце концов заявил о своей готовности принять участие в игре (на его решение, вероятно, среди прочего, оказало влияние то обстоятельство, что его подруга согласилась занять место одного из перформеров). После этого спектакль, по выражению Шехнера, продолжился – я бы, правда, предпочла рассматривать трехчасовые переговоры между актерами и зрителями так же, как часть спектакля, что позволяет в свою очередь утверждать, что спектакль не прерывался. Двум зрительницам, занявшим место перформеров, Шехнер подсказывал текст их роли. Спектакль закончился зафиксированным в сценарии диалогом и заключительным шествием по улицам Нью-Йорка.

Ни в один из моментов спектакля невозможно было предугадать, что будет происходить дальше. Сопротивление зрителей само по себе не определяло дальнейшего развития спектакля. Оно лишь создавало новые варианты развития ситуации. В этом смысле поведение зрителей можно сравнить с пресловутой бабочкой, которая взмахом крыльев приводит в действие некий процесс, способный стать причиной урагана или, наоборот, способный предотвратить его. В любой момент переговоров ситуация могла начать развиваться совсем по-другому. В результате обмена ролями явно обозначился принцип, характерный для «петли ответной реакции»: зрительскую реакцию, так же как и ее воздействие на актеров и остальных зрителей, невозможно ни предсказать, ни контролировать. Даже если речь при этом часто идет о едва заметных процессах, распознать которые возможно лишь в особых условиях, как например, при обмене ролями, тем не менее, эти процессы являются неотъемлемой частью каждого спектакля. Они активизируются благодаря ситуации физического соприсутствия актеров и зрителей, составляющей основу любого спектакля. Объединенные общим пространством люди реагируют друг на друга, хотя это не всегда заметно со стороны. Перефразируя известное высказывание Ватцлавика, можно было бы сказать: «Невозможно не реагировать друг на друга».

Таким образом, ситуация, в которой несколько человек собираются вместе, всегда носит общественный характер. В этой связи кажется странным, что Шехнер, рассуждая на примере «Диониса в 69-м» об условиях, влияющих на привлечение к

участию в спектакле зрителей, приходит к выводу, что «спектакль перестал быть спектаклем и стал общественным событием». Противопоставляя спектакль как эстетическое явление общественному событию, Шехнер упускает из виду особый эффект, связанный с участием зрителей в спектаклях «Перформанс Групп». Участие публики привнесло динамику не только в дихотомическое соотношение субъекта и объекта, но и в соотношение театрального спектакля и общественного события. Все участники могли убедиться на собственном опыте в том, что спектакль всегда является общественным событием, так как в любом спектакле более или менее явно речь идет о согласовании отношений, а следовательно – о распределении полномочий. При этом эстетический и социально-политический аспекты неразрывно связаны друг с другом. Эта связь возникает не только тогда, когда в основе спектакля лежит политический сюжет или когда в нем провозглашаются политические программы. Она обусловлена ситуацией физического соприсутствия. Представление о том, что в театре эстетический и политический аспекты неразрывно связаны друг с другом, существовало по крайней мере в неявном виде всегда. Это могло быть одной из причин, по которой театр долгое время, по сути, не считался искусством и находился под надзором полиции – как это было, например, в XIX веке в Германии. И уж точно именно по этой причине, начиная с 1960-х годов, в искусстве появилась тенденция вместо произведений создавать спектакли. (Возможно, что как раз поэтому философская эстетика практически не занимается театром, хотя понятие события играет в ней ключевую роль.) Обмен ролями, возможный только в ситуации физического соприсутствия, разрушает мнимое дихотомическое соотношение между эстетикой и политикой. Благодаря обмену ролями в спектакле становится явной специфическая связь между эстетикой и политикой – это происходит вне зависимости от того, направлен ли обмен ролями на создание ситуации, в которой отношения между актерами и зрителями выстраиваются по принципу взаимоотношений равноправных субъектов или же на создание условий, в которых у актеров и зрителей появляется возможность манипулировать друг другом. И в том и в другом случае обмен ролями выявляет, а также позволяет прочувствовать то обстоятельство, что эстетика в спектакле всегда является политикой, что эти две сферы невозможно отделить друг от друга.

Осознание этого обстоятельства, ставшее результатом экспериментов конца 60-х – начала 70-х годов, заложило основу для более поздних экспериментов с механизмом обмена ролями.

В год празднования 500-летия так называемого открытия Америки Колумбом (1992) двое американских художников-перформансистов – Коко Фуско и Гильермо Гомез-Пенья – поставили перформанс «Два америнда посещают...». Свой перформанс они показали в различных местах: на городских площадях, таких как, например, площадь Ковент-Гарден в Лондоне и Плаза Кристоаль Колон в Мадриде, в художественных музеях и галереях таких городов, как Ирвайн, Нью-Йорк и Чикаго, в музеях природоведения в Вашингтоне, Миннеаполисе и Сиднее. Перформанс был задуман как эксперимент, с помощью которого художники стремились доказать, что сам акт восприятия другой личности является политическим актом; что в западной культуре взгляд, направленный на другого – равно как и на себя самого, – и по сей день находится под влиянием колониального дискурса.

Повсюду, где показывался перформанс, Фуско и Гомез-Пенья «жили» в золотой клетке, выступая в роли америндеров с одного маленького острова в Мексиканском заливе, который по необъяснимым причинам за прошедшие пятьсот лет так и не был обнаружен европейцами. Свою родину они называли Гватинау и себя самих гватинайцами. Они оба были одеты в выдуманные наряды америндеров: одежда Фуско состояла из юбки из соломы и бюстгальтера из «тигрового меха», на шее у нее было ожерелье из огромных ногтей, на лице красовались солнцезащитные очки, а ноги были обуты в кроссовки. Грим на лице Гомез-Пенья напоминал маску тигра, что служило ироническим намеком на стереотип «свирепого мексиканского борца», а глаза были скрыты за солнцезащитными очками. У него на голове был огромный покрытый орнаментами головной убор, верхнюю и лобовую часть которого украшало изображение некоего индейского вождя. Себе на шею он повесил внушительных размеров украшение, закрывавшее грудь. Бедро прикрывала набедренная повязка, прошитая жемчугом. На ногах у него были тапочки, а голени были украшены нитками жемчуга. На обоих перформерах был надет ошейник. Охранники, стоявшие рядом с клеткой, водили их в туалет на поводке.

Оба производили действия, которые они охарактеризовали как «традиционные занятия»: к таковым относились как

поднятие тяжестей, так и изготовление кукол Вуду, просмотр телевизионных программ и работа с ноутбуком. К клетке была прикреплена кружка для сбора денег с надписью, гласившей, что за небольшую плату Фуско готова станцевать (как потом выяснилось, под рэп-музыку), Гомез-Пенья рассказать настоящие америндейские истории (истории рассказывались на выдуманном языке), и они оба готовы сфотографироваться вместе с посетителями.

Перед клеткой были установлены большие информационные доски. На первой из них демонстрировались наиболее примечательные моменты из истории выставок, посвященных экзотическим с точки зрения западной культуры народам. На второй демонстрировалась вымышленная статья из энциклопедии «Британника», а также соответствующим образом подделанная карта Мексиканского залива.

Чтобы придать убедительность своему тезису о взгляде колонизатора, художники при постановке перформанса в основном использовали три стратегии. Во-первых, они инсценировали колониальный дискурс: своим внешним видом, действиями и манерой поведения они воплощали стереотипные представления о «безмолвном нецивилизованном Другом», которого представителям западной культуры приходится приобщать к цивилизации, интерпретировать его действия и говорить от его имени. В то же самое время эта инсценировка колониального дискурса была выстроена таким образом, что она включала в себя элементы, радикально ставившие под вопрос как стереотипы, так и любую претензию на подлинность, что в свою очередь делало невозможным, или по крайней мере затрудняло восприятие перформанса в рамках колониального дискурса. Во-вторых, Фуско и Гомез-Пенья варьировали место проведения перформанса, а соответственно, и специфические рамочные условия, как правило, влияющие на восприятие. В зависимости от места проведения перформанса их выступление можно было рассматривать как художественную акцию (в галереях и художественных музеях), как разновидность этнографической выставки (в музее природоведения) или как мемориальное мероприятие, посвященное 500-летию «открытия» Америки (на площади Плаза Кристоаль Колон). Благодаря этим двум стратегиям внимательному зрителю предоставлялась возможность воспринимать перформанс не только как часть колониального дискурса, но и как полемику с ним. Третьей и самой важной стратегией при постановке перформанса

являлся обмен ролями. Актеры снова и снова занимали позицию наблюдателя, что большей частью ускользало от внимания зрителей. Они наблюдали за поведением зрителей, их реакциями, действиями, замечаниями, после чего фиксировали увиденное на бумаге и зачитывали свои заметки вслух. Чтобы облегчить им эту задачу, перформанс был поставлен таким образом, что он буквально провоцировал зрителей к тому, чтобы они заняли позицию актеров. Так, например, если они хотели увидеть что-то кроме так называемой повседневной деятельности, они должны были совершить некие действия. Они должны были в буквальном смысле заплатить определенную цену за возможность влиять на развитие перформанса – и эта цена не исчерпывалась стоимостью билета. Спрашивая охранников, можно ли им покормить Фуско, прося дать им резиновые перчатки, чтобы погладить по ноге Гомез-Пенья, спрашивая, будут ли выставленные в клетке люди публично совокупляться, платя предусмотренный сбор за то, чтобы покормить Фуско бананом или увидеть, как она танцует или же за то, чтобы послушать, как Гомез-Пенья рассказывает свои непонятные истории, зрители совершали действия, притягивавшие к ним внимание как обоих художников, так и остальных зрителей – то есть они совершали действия, превращавшие их в актеров.

Художникам удалось в ходе их наблюдения за зрителями, выступавшими в роли актеров, различить три типа восприятия и поведения:

1) коллеги-художники и менеджеры в сфере культуры, признавшие перформанс в качестве художественной акции и по художественным, моральным или др. причинам громко и открыто критиковавшие его со своего места, упрекая, например, перформеров в том, что те пытаются обмануть публику, делая вид, что речь и в самом деле идет об этнографической выставке;

2) зрители, сознававшие, что речь идет о «ролевой игре» и желавшие принять в ней участие. В Мадриде и Лондоне таковыми были случайно оказавшиеся на месте проведения перформанса деловые люди, в Нью-Йорке – посетители галереи, кормившие Коко Фуско бананом и желавшие с ней сфотографироваться;

3) зрители, воспринимавшие перформанс вне зависимости от места его проведения как своего рода этнографическую выставку и реагировавшие на нее отчасти сочувственно, отчасти возмущенно или же проявляя любопытство.

Оба художника при этом претендовали на роль сторонних наблюдателей, создававших определенные условия для проведения эксперимента, контролировавших их соблюдение и наблюдавших за тем, как себя ведут в этих условиях «участники эксперимента». Создав условия, в которых несколько зрителей превращались в объект наблюдения остальной части публики, и следя за соблюдением этих условий, художники, по их мнению, радикальным образом изменили распределение ролей, закрепленное колониальным дискурсом: зрители выступили, хотя отчасти не сознавая и не желая того, в роли «дикарей», за которыми другие наблюдают со стороны, контролируя и интерпретируя их поведение.

Следует, однако, отметить, что художники в перформансе также создали возможность для взаимного наблюдения, обмена взглядами и, соответственно, постоянной перемены позиций: так, например, коллеги-художники уклонялись от колониального взгляда, контролируя своим взором действия перформеров; другим примером может служить обмен взглядами между перформерами и зрителями, происходивший в рамках игры в «предлагаемых обстоятельствах» (в данном случае это касалось деловых людей, принявших участие в игре). Кроме того, в этом контексте можно упомянуть сочувственный взгляд зрителей, направленный на перформеров, воспринимаемых ими как «нецивилизованные дикари» – взгляд, превращающий перформеров в объект и позволяющий зрителям утвердиться в их роли представителей цивилизованной, более развитой культуры (к этому типу можно отнести так называемых «поверивших»); контролирующий и одновременно вождедеющий взгляд (отчасти связанный с сексуальными притязаниями); испытующий взгляд, направленный одними из зрителей на других («неповеривших» на «поверивших»), а также наблюдающий, дистанцированный и в равной степени контролирующий взгляд перформеров на зрителей, подтверждающий представление художников о том, что колониальный дискурс по-прежнему широко распространен в западной культуре и позволяющий художникам утвердиться в их идентичности «Других»¹⁰.

¹⁰ Об этом перформансе см.: *Fischer-Lichte E. Rite de passage im Spiel der Blicke* // K. Gernig (Hrsg.). *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen im europäischen Diskurs*. – Berlin, 2001. – S. 297–315; *Fusco C. The other History of Cultural Performance* // *The Drama Review*. 1994. – N 38, I (spring). – P. 145–167.

Возможно, оба художника, показав перформанс в разных местах и разным зрителям, пришли к выводу о верности их исходного тезиса. Тем не менее в свете размышлений, представленных нами выше, позволительно в этом усомниться. Ибо возникает вопрос, не является ли представление перформеров о дистанцированном взгляде наблюдателя их собственной интерпретацией, возникающей постфактум. Их теория предполагает, что художники были в состоянии оказаться вне воздействия «петли ответной реакции», что противоречит всем нашим предыдущим размышлениям. В самом деле перформанс позволил всем участникам убедиться на собственном опыте в том, что акт восприятия другой личности всегда является политическим актом, поскольку он подразумевает интерпретацию объекта восприятия, интерпретацию себя самого, а также осуществление контроля над другими. В перформансе эта ситуация распространялась не только на восприятие художников зрителями – на что намекает Фуско – или восприятие одних зрителей другими, но и на восприятие зрителей перформерами. Процесс восприятия и обусловленные им реакции привели в действие «петлю ответной реакции», в результате чего ход перформанса невозможно было точно спланировать. Поэтому стремление интерпретировать реакцию зрителей как проявление колониальной ментальности кажется проблематичным. Та форма, в которой перформанс цитировал и воспроизводил колониальный дискурс, допускала значительные отклонения от него и даже провоцировала их. Такого рода отклонениями были не только иронические детали постановки, разработанные перформерами, но и действия тех зрителей, которые, приняв «предлагаемые обстоятельства» перформанса, поддерживали игру, или же тех, кто, напротив, стремился разрушить эти обстоятельства, разоблачая художников и публично называя их по имени.

Как актеры, так и зрители стремились использовать обмен ролями для того, чтобы приобрести право и возможность влиять на восприятие других, а также формировать дискурс, определяющий восприятие и интерпретацию происходящего. Эстетический аспект здесь оказался поистине политическим. Постоянные изменения в соотношении между субъектом и объектом были сравнимы с борьбой за власть и вели к постоянной перемене позиций между перформерами и зрителями. Перформанс, а вместе с ним и «петля ответной реакции» осуществлялись как своего рода борьба за право определять ход событий и интерпретировать происходящее. По завершении этого проекта Фуско в своей статье в журнале «The Drama

Review» не только изложила свою точку зрения на ход этой борьбы, но и тем самым продолжила ее другими средствами.

Одна из важнейших стратегий при постановке перформансов «Два америндера посещают...» заключалась в создании различных рамочных условий, возникавших благодаря разнообразным местам, в которых проводились перформансы и различным поводам, к которым он был приурочен. Так, рамочные условия не только влияли на восприятие перформанса, но и каждый раз предоставляли зрителям новые возможности выступить в роли актеров. Изменяя место проведения перформанса, Фуско и Гомез-Пенья изучали воздействие рамочных условий в каждом отдельном случае.

Кристоф Шлингензиф в 1990-е годы в своих постановках, напротив, создавал в одном спектакле различные рамочные условия и противопоставлял их друг другу. Во время спектакля «Шанс 2000 – цирковая предвыборная кампания'98», поставленном им в 1998 году в берлинском театре Фольксбюне, зрители практически ни в один момент спектакля не могли с уверенностью сказать, на какого рода мероприятия они находятся: на театральном спектакле (на что указывал факт постановки спектакля в театре Фольксбюне и приобретение билета в театральной кассе), на цирковом представлении (о чем говорило то обстоятельство, что спектакль проводился на цирковой арене, а также участие в спектакле семьи цирковых артистов Шперлих, продемонстрировавших несколько цирковых номеров), на фрик-шоу (одна из возможных интерпретаций того факта, что в спектакле участвовали инвалиды, подвергавшиеся порой грубому обращению), на ток-шоу (на что указывали различные дискуссии и интервью, являвшиеся частью спектакля), на политическом собрании или, возможно, даже на учредительном съезде партии (об этом свидетельствовали обращение Шлингензифа к зрителям и его призыв направиться в манеж и внести свое имя в предварительно разложенные там списки членов партии «Шанс 2000»). Часто возникало впечатление, что одновременно проходят два или три различных мероприятия. При этом различные жанры дополняли и комментировали друг друга, что нередко вело к их критическому переосмыслению.

Например, в тот момент, когда большая часть зрителей направлялась в манеж, последовав призыву Шлингензифа записаться в партию «Шанс 2000», получить возможность самим определять политическое будущее, актер Мартин Вуттке с трибуны, возвышавшейся над входом в манеж, обрушился на них с упреками. Он обзывал зрителей покорной толпой, беспрекос-

ловно следующей за своим предводителем, и на протяжении четверти часа оглушал их своим криком, постоянно повторяя в микрофон следующую фразу: «Я возмутитель народа, а вы автогенная пластмасса одностороннего давления!» Постоянный конфликт между различными жанрами и, как следствие, постоянная смена жанровых условий, только что, казалось бы, установленных, заметно раздражали многих зрителей, вызывали у них различные реакции, превращавшие их в актеров. Таким образом, столкновение жанров, а также нарушение жанровых условий явились эффективным методом, позволяющим режиссеру инициировать обмен ролями между зрителями и актерами, что значительно повышало степень непредсказуемости «автопоэтической петли ответной реакции».

Спектакль состоял из ряда номеров, очередность которых можно было менять. Кроме того, количество номеров можно было сокращать или, наоборот, увеличивать. В соответствии с правилами игры исполнители всегда имели право отказаться от исполнения определенного номера или же ввести в программу какой-нибудь новый номер, что по сути противоречило как жанровым условиям «театрального спектакля», так и «циркового представления». Зрители тоже обладали этим правом и пользовались им со все более возрастающим воодушевлением. Всякий раз, когда возникала пауза из-за того, что актеры или другие «участники» отказывались продолжить выступление – что могло произойти даже в середине номера – зрители принимали инициативу и демонстрировали в манеже «свой собственный» номер. Шлингензиф и другие актеры при этом, как правило, удалялись на специально предусмотренные в манеже места и наблюдали оттуда за действиями зрителей. В такие моменты зрители пытались принимать участие в происходящем в качестве активных и равноправных партнеров, в то время как Шлингензиф, наблюдая за ними, отчасти, казалось, поощрял их в этом, отчасти резко пресекал их инициативу. Как правило, Шлингензиф присутствовал на протяжении всего спектакля, делая вид, что он хочет направлять и контролировать его ход, чему, однако, препятствовали правила, регламентировавшие проведение спектакля, когда каждый актер или зритель в принципе обладал правом в любой момент спектакля вмешаться в его ход, и всем было очевидно, что развитие «петли ответной реакции» определялось случаем. Каждый раз, когда зрители тем или иным образом вмешивались в игру или актеры уклонялись от участия в игре, развитие спектакля принимало новый, непредвиденный поворот. На этот новый поворот

в развитии событий должны были реагировать и Шлингензиф, и остальные участники спектакля, что в свою очередь порождало новый виток развития, и так до бесконечности, или до того момента, пока не был объявлен конец спектакля. Несколько преувеличивая, можно сказать, что каждый спектакль «Шанс 2000 – цирковая предвыборная кампания'98» был выстроен таким образом, чтобы продемонстрировать влияние случая на формирование «петли ответной реакции».

Как следствие постоянного конфликта между различными жанрами, а также постоянного нарушения жанровых условий возникали ситуации, в которых зрители не могли вести себя «привычным образом», то есть в соответствии с правилами, налагаемыми определенным жанром. В спектакле наряду со Шлингензифом, семьей цирковых артистов Шперлих, актерами Мартином Вуттке и Бернхардом Шютцем и так называемой семьей Шлингензифа¹¹ принимали участие инвалиды. В тот момент, когда Шлингензиф стал грубо себя вести по отношению к последним, зрители были вынуждены решить для себя, хотят ли они рассматривать происходящее как театральный спектакль, в котором проявление грубости является всего лишь игрой, или же как социальную интеракцию, в рамках которой гражданин Кристоф Шлингензиф некорректно ведет себя по отношению к инвалидам. Те, кто рассматривали происходящее как театр, спокойно оставались сидеть на своих местах, те же, кто, напротив, видели в этом социальную интеракцию, вмешивались, выражая протест.

Конфликт как между различными жанрами, так и нарушение жанровых условий повергали зрителей в состояние кризиса¹². С одной стороны, зрителям постоянно приходилось для себя решать, в каком ключе следует воспринимать проис-

¹¹ Под семьей Шлингензифа имеется в виду группа непрофессиональных актеров различной степени инвалидности, участвующих во многих спектаклях этого режиссера.

¹² На эту тему см.: *Albers J. Scheitern als Chance: Die Kunst des Krisenexperimentes // J. Finke und M. Wulff. Chance 2000. Die Dokumentation – Phänomen, Materialien, Chronologie. – Neuweiler, 1998.* Альберс интерпретирует спектакль «Шанс 2000» в соответствии с теорией этнометодологии Гарфинкеля как эксперимент, направленный на создание кризиса. По ее мнению, этот эксперимент разоблачает безупречно разработанные инсценировки в сфере политики и массмедиа, выявляет механизмы их создания, а также позволяет препятствовать их действию. Этот аспект, по моему мнению, не обладает первостепенным значением.

ходящее. С другой стороны, границы между различными жанрами в таких условиях становились нечеткими, если не исчезали вовсе. И правда, чем отличается политическое собрание от театрального спектакля? Учредительный съезд партии от циркового представления? Не являются ли все эти мероприятия спектаклями, в рамках которых участники договариваются об условиях, определяющих их взаимоотношения, а также демонстрируют различные «навыки»? Не идет ли здесь речь всегда об отношениях актеров и зрителей?¹³ Центральное внимание уделяется при этом следующим вопросам: в каких условиях кто-то становится актером или зрителем? Каковы последствия этого акта? Кто обладает необходимыми полномочиями для того, чтобы превратить кого-то в актера или зрителя? Кто или что порождает способность к действию?

Обмен ролями не только значительно усилил и выявил неопределенный характер действия и непредсказуемость развития «петли ответной реакции», но и продемонстрировал наличие политического потенциала в спектакле. В соответствии с концепцией Шлингензифа обмен ролями сам по себе не вел к осознанию зрителями возможности влиять своими действиями на ход спектакля. К осознанию этой возможности зрители приходили непростым путем. Во-первых, они должны были стать свидетелями того, как эффект, достигнутый их вмешательством в спектакль, разрушается в результате последующих действий других зрителей или актеров. Во-вторых, в ситуации постоянного конфликта между различными жанрами зритель начинал осознавать, что вне зависимости от того, вмешается ли он в происходящее, выступив в роли актера, или же, будучи неуверенным в себе, а то и просто сохраняя ироническую дистанцию, останется на своем месте – своим поведением он повлияет на ход спектакля, что от него зависит, в каком направлении будет развиваться «петля ответной реакции». Таким образом, зритель, ощущая одновременно свою власть и свое бессилие, должен был на что-то решиться. Так или иначе, он был не в силах исключить элемент случайности из развития спектакля. При определенных условиях он мог лишь попытаться воспользоваться им в своих целях.

Три постановки, рассмотренные нами как примеры обмена ролями, возникли в совершенно разном эстетическом и поли-

¹³ На это тему см.: *Rapp U. Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion.* – Darmstadt/ Neuwind, 1973.

тическом контексте. Шехнер основал «Перформанс Групп» в то время, когда на Западе самой распространенной моделью сценического пространства была так называемая сцена-коробка, предполагавшая четкое разделение между зрителями и актерами, а также непереносимое погружение зрительного зала в темноту. Этой ситуации не меняло даже то обстоятельство, что Джон Кейдж уже более пятнадцати лет организовывал свои «события» и «концерты»¹⁴. Соединенные Штаты вели войну во Вьетнаме; движение защиты гражданских прав находилось в процессе формирования. Спектакль Шехнера «Дионис в 69-м» можно рассматривать как критику и одновременно анализ приведенных выше особенностей эстетического, социального и политического контекста. С помощью обмена ролями члены «Перформанс Групп» стремились воплотить утопию абсолютной симметрии в отношениях между людьми, создавая ситуацию общения равноправных субъектов – или же, как например, в спектакле «Коммуна», исследуя механизмы взаимной манипуляции. Одновременно с этим они старались раскрыть новые аспекты эстетического переживания.

В 1990-е годы явление перформативности стало распространенным феноменом в искусстве. Перформанс-арт получил признание как художественный жанр. Театр и перформанс-арт вели активный диалог, благодаря которому обе эти художественные формы значительно сблизились. В театре уже давно начали использоваться приемы, изначально разработанные в перформанс-арте – например, выбор нетрадиционных мест для проведения спектакля, демонстрация на сцене больных, истощенных или страдающих ожирением людей, нанесение себе физических повреждений и другие формы насилия над собственным телом. Художники, занимавшиеся перформанс-артом, в свою очередь охотно использовали методы, ранее отвергавшиеся ими – такие, как например, нарративная форма

¹⁴ Относительно «События без названия» и концерта «4'33» – двух мероприятий, оставивших заметный след в искусстве (оба мероприятия состоялись в 1952 году) см.: *Fischer-Lichte E. Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur* // U. Wirth (Hrsg.). *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. – Frankfurt a.M., 2002. – S. 277–300 (измененный вариант статьи под тем же названием в: *dies. et al. (Hrsg.). Theater seit den sechziger Jahren*. – S. 1–20); *Meyer P.M. Als das Theater aus dem Rahmen fiel* // E. Fischer-Lichte et al. (Hrsg.). *Theater seit den sechziger Jahren*. – S. 135–195.

или эффект иллюзии, основанный на введении «предлагаемых обстоятельств». Одним из приоритетов официальной политики Соединенных Штатов было устранение дискриминации в отношении этнических меньшинств. В этой ситуации Фуско и Гомез-Пенья в серии перформансов «Два америндера посещают...» воспользовались механизмом обмена ролями для того, чтобы все участники имели возможность на собственном опыте убедиться в том, что взгляд, направленный на Другого, способен унижить его до положения объекта или же придать ему статус равноправного субъекта. Спектакль, постоянно определяя заново отношения перформеров и зрителей так же, как и зрителей между собой, провоцировал как постоянный обмен взглядами, так и смену позиций и идентичностей.

Кристоф Шлингензиф осуществил свою постановку в 1998 году, то есть спустя восемь лет после воссоединения Германии и на шестнадцатый год пребывания Гельмута Коля на посту канцлера. Свой спектакль Шлингензиф поставил в театре Фольксбюне, находящемся в Берлине на площади Розы Люксембург. Этот театр, на крыше которого светится надпись «Восток» (указывающая на местоположение театра в восточной части Берлина), считается одним из самых экспериментальных среди немецкоязычных театров. Обмен ролями является одним из распространенных постановочных приемов в этом театре. Начиная с 1993 года Шлингензиф поставил здесь четыре спектакля, в которых он экспериментировал с обменом ролями. Подобные эксперименты на протяжении некоторого времени также являлись отличительной особенностью режиссерского почерка главного режиссера Фольксбюне Франка Касторфа. За год до осуществления Шлингензифом проекта «Шанс 2000» он поставил спектакль «На игле» (на основе одноименного популярного романа Ирвина Велша и фильма Дэнни Бойла, снятого по этому роману в 1996 году). Спектакль проходил на сцене – то есть «классическом» месте действия актеров. Для зрителей в глубине сцены был выстроен помост. Для того чтобы добраться до своего места, они должны были пересечь основную сцену, на которой были установлены строительные прожекторы. Те из зрителей, кто первыми оказались на своих местах – равно как и те, кто вслед за ними занимали свои места – имели возможность наблюдать, как остальная часть публики пробиралась через основную сцену, спотыкаясь о прожекторы и выдергивая их порой из крепителей. Таким образом, обмен ролями начинался уже при входе в зал. Зрители,

несколько позднее вошедшие в зал, оказывались в поле зрения тех, кто уже успел занять свои места, выступая вне зависимости от своего желания в роли актеров. Чтобы занять позицию зрителя, они должны были сначала стать актерами. При этом, опять превратившись в зрителей, они продолжали присутствовать в глубине сцены. Это нововведение пополнило обширный репертуар режиссерских приемов Касторфа, с помощью которых он стремился инициировать процесс обмена ролями. Как мы видим, несмотря на значительные видоизменения, обмен ролями в спектакле Шлингензифа не был художественной новацией. Режиссер стремился с помощью этого приема дать возможность гражданам, утратившим за шестнадцать лет пребывания Коля на посту канцлера, способность к действию, проявить себя как действующий субъект.

В каждом из трех примеров речь идет о различном политическом и эстетическом контексте. Несмотря на это, они объединены одной общей характерной чертой – в центре их внимания оказываются процессы, которые можно было бы охарактеризовать как демократизация и пересмотр отношений между членами некоего сообщества. Речь при этом идет о воплощении идеи гражданских прав, об устранении дискриминации, в том числе скрытой, о реализации демократической модели распределения власти. Такая задача является выполнимой лишь в том случае, если некоторые участники согласны поделиться своей властью и уступить часть своих привилегий другим. В этом контексте обмен ролями можно рассматривать как процесс перераспределения полномочий, в котором участвуют как актеры, так и зрители. Актеры здесь отказываются от своего исключительного статуса создателей спектакля и заявляют о своей готовности в той или иной мере разделить авторство и свои полномочия со зрителями. Тем не менее для достижения этой цели актеры вынуждены поначалу сосредоточить власть в своих руках и отстранить от власти зрителей: это выражается в том, что актеры диктуют зрителям определенную манеру поведения или даже повергают их в состояние кризиса, лишая их возможности занять позицию дистанцированного наблюдателя, не вовлеченного в происходящее.

Во всех трех приведенных примерах вследствие обмена ролями четко обозначились специфические черты спектакля, свидетельствующие о его пригодности в качестве модели для разработки эстетики перформативности. Благодаря обмену ролями стало очевидным, что спектакль возникает по принципу

самосоздания. Таким образом, творческий процесс, определяющий возникновение спектакля, сравним с «автопоэтической петлей ответной реакции», постоянно пребывающей в развитии. Под принципом самосоздания имеется в виду следующее: хотя спектакль и возникает в результате совместной работы, тем не менее, он не может быть полностью спланирован и осуществлен кем-то одним, точно так же, как кто-то один не в состоянии полностью контролировать его ход, то есть спектакль неподвластен воле отдельного индивидуума. Поэтому в данном случае трудно говорить о создателях и реципиентах. Скорее речь идет о сотворчестве актеров и зрителей. Обе стороны в разной степени и различным образом участвуют в создании спектакля, не будучи в состоянии полностью контролировать ход его развития. С одной стороны, спектакль рождается как результат их взаимодействия, с другой стороны, лишь в процессе постановки спектакля актеры и зрители получают возможность выступить в соответствующей роли. Действия актеров и зрителей можно рассматривать как элементы, формирующие «петлю ответной реакции», а соответственно, и спектакль как таковой. Спектакль в конечном счете невозможно «понять». Тем самым я не хочу сказать, что отдельные элементы, эпизоды или некие процессы в принципе не поддаются толкованию – напротив, обмен ролями, например, можно интерпретировать как механизм, с помощью которого отношения между участниками спектакля выстраиваются по принципу симметрии, а сами участники превращаются в равноправных субъектов. Однако спектакль никоим образом нельзя рассматривать как точную реализацию некоего готового замысла.

То обстоятельство, что спектакль неподвластен воле индивидуума, не означает, что он существует независимо от актеров и зрителей и обладает качествами, делающими его принципиально недоступным для них, как если бы речь шла о чем-то «божественном» или «священном». Скорее это свойство спектакля связано с фактом причастности всех присутствующих к происходящему: это касается как влияния, оказываемого ими в той или иной мере на ход спектакля, так и влияния, которому они подвергаются сами, ибо речь при этом идет о взаимном воздействии¹⁵. Таким образом, действие «петли ответной

¹⁵ Этот аспект необходимо учитывать также при изучении «политических постановок», в частности – массовых мероприятий национал-социалистов, таких как, например, партийные съезды.

реакции» свидетельствует о том, что одной из основных категорий эстетики перформативности является трансформация.

Концепция спектакля как неподвластного воле отдельно-го индивидуума оспаривает представление о том, что спектакль можно спланировать. В этой связи необходимо четко обозначить различие между понятием постановки и понятием спектакля. Под постановкой подразумевается некий план, некая концепция, разработанная одним или несколькими художниками в процессе репетиций и, как правило, постоянно претерпевающая изменения (здесь мы также наблюдаем действие «петли ответной реакции», правда, в других условиях). В плане может быть предусмотрено, что, когда, где и в какой форме должно происходить. Даже если каждый спектакль строго придерживается этого плана, все равно ни один спектакль не является точным повторением другого, поскольку, как стало очевидным на примере обмена ролями, при каждом повторении случаются более или менее сильные отклонения от плана, обусловленные не только состоянием и настроением актеров в данной конкретной ситуации, но и главным образом «автопоэтической петлей ответной реакции». Именно благодаря ее действию каждый спектакль является уникальным и неповторимым.

Подводя итоги, можно сказать, что в контексте эстетики перформативности едва ли возможно четко разграничить сферу искусства, общественную жизнь и политику. Следовательно, при разработке эстетики перформативности, в основу которой мы положили понятие «спектакль», необходимо будет ввести определенные категории и параметры, а также осветить теоретические дебаты, позволяющие адекватно осмыслить подобные наложения, размытие границ, и чреватое последствиями смешение сфер.

Ибо, очевидным образом, в рамках подобных постановок применялись методы, целью которых было оказание определенного воздействия как на актеров, так и на зрителей, а также их идеологическая обработка. Из этого, однако, не следует, что эта цель действительно была достигнута. Насколько успешно осуществлялось задуманное, становилось понятным лишь в ходе самого мероприятия. По этой причине следует уделить более пристальное внимание описаниям конкретных мероприятий, а не только замыслу, лежащему в их основе. Наряду с организаторами мероприятий зрители также несли ответственность за то, что происходило в ходе этих спектаклей.

2. Сообщество

«Петля ответной реакции», возникающая в ситуации физического соприсутствия актеров и зрителей, может формироваться спонтанно, или как результат целенаправленных усилий. В обоих случаях действие «петли ответной реакции» приводит к возникновению сообщества актеров и зрителей, то есть некоей структуры, в которой эстетический, социальный и политический моменты тесно связаны друг с другом. Возможность создания сообщества в рамках театрального спектакля бурно обсуждалась в начале XX века. Эта дискуссия, возникавшая в театральных кругах, была тесно связана с разгоревшимся в области ритуаловедения и социологии спором о том, каким образом из собрания индивидов может возникнуть сообщество, а также о том, не следует ли, напротив, исходить из предположения, что сначала возникло сообщество, из которого позднее выделились индивиды. Эмиль Дюркгейм, ссылаясь на теорию ритуалов жертвоприношения Робертсона Смита, писал: «Коллективная жизнь не возникла из индивидуальной, но, наоборот, последняя возникла из первой. Только при этом условии можно объяснить себе, как могла сформироваться и вырасти личная индивидуальность социальных единиц, не дезагрегируя общества»¹⁶. Таким образом, на рубеже XIX и XX веков в центре общественного внимания оказываются процессы создания сообщества. То есть это происходит в то время, когда индивидуализм достигает такой стадии развития, что, по выражению Дюркгейма, индивид стал «объектом своего рода религии»¹⁷. Важными факторами, сопутствующими этому развитию, были индустриализация и урбанизация, вследствие которых постоянно росло население городов и увеличивалась степень анонимности жизни. В такой ситуации многие стали воспринимать театр как место, позволяющее не только наблюдать за подобными процессами, но и экспериментировать с ними. Так, Георг Фукс полагал, что «актер и зритель, сцена и зрительная зала, по своему происхождению и по самой своей сущности, не противоположны друг другу, а нечто еди-

¹⁶ Дюркгейм Э. О разделении общественного труда / пер. с фр. А.Б. Гофмана // Э. Дюркгейм. О разделении общественного труда. Метод социологии. – Москва: Наука, 1991. – С. 261.

¹⁷ Там же. – С. 165.

ное»¹⁸. Как многие реформаторы театра и представители авангарда, он придерживался мнения, что это единство можно восстановить, упразднив рампу, которая, как жаловался Мейерхольд, и «поныне разделяет <...> театр на два чуждые один другому мира: только действующий и только воспринимающий»¹⁹. Эксперименты Рейнхардта с «ханамичи» и со сценой-ареной в цирке Шумана были также направлены на то, чтобы объединить актеров и зрителей. В 1919 году в перестроенном цирке Шумана открылся театр «Гроссе Шаушпильхаус». В связи с этим событием Карл Фольмеллер, адаптировавший текст «Орестеи» для постановки Рейнхардта, восторженно отзывался о новом театре со сценой-ареной как о «народном собрании наших дней <...>». То, что было невозможно во время пятидесятилетнего правления кайзера по причине потери народом интереса к политике, теперь стало достижимым: а именно: объединение тысяч людей, собравшихся в театральном зале, в сообщество граждан и соотечественников: совместно действующих, увлеченных и заражающих своей увлеченностью друг друга»²⁰. Предполагалось, что спектакль, проходивший в таком театре, способен превратить актеров и зрителей из отдельных индивидов в членов сообщества.

При этом участники дискуссии нередко понимали сообщество весьма по-разному. Фукс, например, ожидал, ссылаясь на Ницше, что новая модель театрального здания и соответственно новый тип актерского искусства²¹ повергнут актеров и зрителей в «необъяснимое упоение, когда мы чувствуем себя толпой, единой толпой, движимой единым чувством. <...> Одно несомненно: трепет пронизывает нас, когда мы чувствуем себя

¹⁸ Фукс Г. Революция театра. – С.-Петербург, 1911; «Грядущий День» / Ред. А.Л. Волюнский, пер. с нем. – 1911. – С. 85.

¹⁹ Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х тт. – Москва: Искусство, 1968. – Т. 2. – С. 138.

²⁰ Vollmoeller C. Zur Entwicklungsgeschichte des Großen Hauses // Das Große Schauspielhaus. Zur Eröffnung des Hauses, herausgegeben vom Deutschen Theater Berlin. – Berlin, 1920. – S. 21.

²¹ В своем раннем сочинении «Танец» („Der Tanz“, Stuttgart 1906) Фукс определяет этот новый тип актерского искусства как «ритмичное движение человеческого тела в пространстве, рождающееся благодаря творческому влечению с помощью собственного тела выразить некое переживание, а также с целью дать выход этому внутреннему влечению, заражая им других людей и вызывая в них импульс к таким же или подобным ритмическим движениям, влекущим за собой такое же или подобное состояние экстаза» (S. 13).

слитыми в единой страсти с другими, со множеством других людей, когда мы чувствуем себя одним грандиозным целым, единой массой»²². Эрвин Пискатор, поставивший в 1925 году в театре «Гроссе Шаушпильхаус» политическое ревю «Вопреки всему!» и работавший вместе с Вальтером Гропиусом над проектом здания Тотального театра²³ – напротив, понимал сообщество как политическую группировку, ведущую антиклассовую борьбу²⁴. В 1930-е годы в рамках движения Тингшпиль национал-социалисты в свою очередь внесли свой вклад в эту дискуссию, продолжавшуюся к тому моменту уже более тридцати лет. Для проведения тингшпелей ими были выстроены специальные комплексы, архитектура которых напоминала древнегреческие театры. Сочетая подобную архитектуру с режиссерскими приемами Рейнхардта, Пискатора и других, они стремились в рамках своих спектаклей превратить актеров и зрителей в «сограждан» и тем самым реализовать свою идею «народного содружества»²⁵.

Национал-социализм дискредитировал идею сообщества, поглощающего отдельную личность, игнорирующего ее индивидуальность и в конечном итоге уничтожающего ее. В результате этого после Второй мировой войны даже само слово «сообщество» исчезло из официального словоупотребления.

Когда в 60-е годы вследствие «перформативного поворота» в искусстве границы между искусством и неискусством, между эстетикой и политикой начали становиться все менее четкими, дискуссия о сообществе актеров и зрителей вспыхнула вновь. Важное влияние на этот процесс оказали различные формы так называемого ритуального театра. Его характерной чертой была радикальная критика индустриального

²² Фукс Г. Революция театра. – С. 15.

²³ О Тотальном театре см.: *Woll St. Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator* (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. Bd. 68). – Berlin, 1984.

²⁴ См.: *Piscator E. // Zeittheater. Das Politische Theater und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. – Reinbek bei Hamburg, 1986.

²⁵ На эту тему см. речь руководителя театрального отдела министерства пропаганды Третьего рейха Райнера Шлессера перед Союзом помощи жертвам войны «О грядущем народном спектакле» (1934) // R. Schlösser. *Das Volk und seine Bühne*. – Berlin, 1935; о тингшпилях см.: *Biccari G. «Zuflucht des Geistes?»: konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien, 1900–1944*. – Tübingen, 2001.

общества, препятствующего возникновению в жизни индивидуума «цельности, последовательного / органичного развития, конкретности, религиозного, трансцендентального опыта»²⁶:

Необходимо найти или придумать связующие элементы между индустриальными обществами и неиндустриальными, между культурами, в основе которых лежит принцип индивидуализма, и культурами общинного типа. Помимо этого необходима обширная реформа, направленная на введение общинного строя – или по крайней мере на пересмотр индивидуализма. Подобная реформа и пересмотр концепции индивидуализма не оставят без изменений ни один аспект современного сообщества: ни экономику, ни управление, ни общественную жизнь, ни личную жизнь, ни эстетику, ни что-либо другое. Значение театра для этих процессов велико, ибо эти процессы по своей сути театральны: их неизменными элементами являются концентрация внимания и сознание необходимости перемен²⁷.

Объединяя актеров и зрителей в сообщество, создатели спектакля стремились дать участникам возможность пережить то, что в рамках индустриального общества было им недоступно и тем самым инициировать процесс трансформации. Такие театры, как «Театр оргий и мистерий» венского акциониста Германна Нитча или «Перформанс Групп» Ричарда Шехнера обращались в своих спектаклях к ритуалам, потому что они, подобно Робертсону Смиту и Эмилю Дюркгейму, были убеждены в том, что сообщества возникают благодаря совместному совершению ритуалов. В то время как Нитч в своей работе ориентировался на ритуалы католической церкви и архаические ритуалы, описанные в мифах, – такие как, например, ритуал расчленения и возрождения некоего божества, который, по утверждению Фразера, можно найти в самых разных культурах – Шехнер избрал за образец описанные Ван Геннепом ритуалы перехода. По их мнению, необходимым условием возникновения сообщества является совместное совершение актерами и зрителями особых ритуалов, видоизмененных определенным образом. Для реализации этой задачи они применяли главным образом две стратегии: во-первых, они стремились инициировать процесс обмена ролями, являющийся предпосылкой для действий подобного рода. Во-вторых, они избегали традиционных мест проведения спектаклей – то есть театров,

²⁶ *Schechner. Environmental Theater.* – P. 197.

²⁷ *Ibid.*

предпочитая показывать свои спектакли не в «храме искусства», а в местах, интегрированных в общественную жизнь. Так, акции Нитча по раздиранию туш ягнят проходили в его собственной квартире или в квартире одного из его коллег-художников, а также в галереях и позднее на территории замка Принцендорф. Шехнер поставил свой спектакль «Дионис в 69-м» в Перформанс-Гараже – бывшей мастерской по ремонту машин, пространственные условия которой позволяли варьировать обстановку.

Своими спектаклями они кардинально изменили понятие сообщества. Их спектакли в отличие от «Театра пяти тысяч» Рейнхардта, «толпы в состоянии экстаза» Фукса, Пролетарского театра Пискатора или тингшпилей, объединявших от пятидесяти до ста тысяч человек, были рассчитаны на небольшое количество лиц, которых предстояло на определенный отрезок времени превратить в сообщество. И это сообщество не принуждало никого из присутствующих становиться его членом. Каждый имел возможность самостоятельно решать, хочет ли он примкнуть к нему и если да, то в какой именно момент. По выражению Шехнера, сообщество должно было создать «жизнестойкую диалектику одиночества и существования в коллективе»²⁸. Это сообщество, с уважением относящееся к индивидуальности участников – и в этом смысле являющееся сообществом равноправных субъектов, – даже в таком виде могло существовать лишь на протяжении ограниченного отрезка времени. Оно никогда не возникало на все время спектакля, а лишь на определенные промежутки времени.

Как Нитч, так и Шехнер исходили из представления, что сообщество возникает благодаря совместным действиям и переживаниям. В спектакле «Дионис в 69-м» зрителям и актерам предоставлялась возможность принять участие в ритуалах рождения и смерти, а также в вакхическом танце по поводу рождения Диониса и таким образом стать сообществом («Вместе мы составляем сообщество. Мы можем праздновать вместе. Радоваться вместе <...> Поэтому присоединяйтесь к тому, что мы сейчас будем делать. Это хоровод вокруг священного места моего рождения»). Это сообщество находилось в странном промежуточном пространстве. Зрители, не присоединившиеся к сообществу, рассматривали его как часть игры и, следовательно, как вымысел. Те же, кто принял участие в совместных

²⁸ Cooper D. Цит. по: Ibid. – P. 255.

акциях актеров и зрителей, воспринимал его как реальность. Очевидно, что это сообщество носило реальный характер только для тех, кто присоединился к игре и, участвуя в таких событиях как рождение Диониса или смерть Пентея, способствовал созданию как вымышленного, так и реального сообщества. Как воспринимали это сообщество остальные, являлось ли оно для них спектаклем или реальностью, чувствовали ли они себя при этом посторонними, судить сложно. Чтобы ощутить причастность к сообществу, необходимо было поменять точку зрения, а именно не просто превратиться из зрителя в актера, но и стать участником «игры». Соответственно, ощущение сообщества возникало лишь в процессе совершения действий. В любом случае остается неясным, какую роль в данном контексте играли «предлагаемые обстоятельства», способствовали ли они возникновению сообщества или же, наоборот, препятствовали этому процессу.

Акции Нитча по раздиранию туш ягнят, которые он начал проводить в 60-е годы, тоже предполагали совместные действия актеров и зрителей. Однако подобные действия проходили здесь в иных условиях. Они не были частью фиктивной истории, хотя некоторые их элементы и несли символическую нагрузку. В особенности это касалось центрального элемента действия – ягненка. В католической Вене 60-х годов ягненок, несомненно, ассоциировался с «агнцем Божьим» – с Иисусом Христом, принесшим себя в жертву на кресте. Более того, то обстоятельство, что ягненка во время проведения акции привязывали к кресту, безусловно, усиливало эту ассоциацию. Таким образом, неудивительно, что далеко не всегда можно было четко определить, идет ли речь о художественной акции или же об общественном событии. В результате этого Нитч был даже обвинен в богохульстве и привлечен к суду.

Многие из акций допускали возможность спонтанного участия в них актеров и зрителей. Участники выплескивали друг на друга кровь, помои и прочие жидкости, мяли и ходили босиком по внутренностям и экскрементам, потрошили ягненка; а в заключение они устраивали совместную трапезу, состоявшую из мяса и вина. Действия актеров и зрителей в контексте западной культуры 1960-х годов относились к области табу. Участники акций Нитча имели возможность публично нарушить границы так тщательно охраняемой обществом зоны запрета и совместно приобрести чувственный опыт, который,

как правило, являлся табу и мог повлечь за собой «первородный эксцесс»²⁹.

Значения, составляющие символический пласт нашей культуры, уже давно существуют отдельно от конкретных предметов и связанных с ними физических ощущений, на основе которых эти значения некогда возникли. Участникам акций Нитча в процессе совместных действий предоставлялась возможность восстановить связь между символической составляющей культуры и чувственным опытом каждого в отдельности. С одной стороны, эти действия вели к возникновению сообщества индивидов, осмелившихся публично – на глазах у других зрителей – нарушить общепринятые табу. С другой стороны, речь шла об индивидуальной трансформации каждого из участников этих действий: проникая в область запретного и испытывая необычные ощущения, участники акции впадали в состояние «эксцесса» и переживали катарсис. В данном случае под катарсисом имеется в виду чувство свободы, возникавшее в результате соединения чувственного восприятия и мыслительных процессов. «Очистившись» подобным образом, индивиды принимали участие в совместной трапезе, что усиливало в них чувство общности. Совместное поглощение мяса и вина – на это указывает и сам Нитч – напоминало обряд святого причастия, при котором верующие христиане символически вкушают Плоть и Кровь Иисуса Христа, подтверждая тем самым свою причастность к христианской общине. Кроме того, этот эпизод акции Нитча вызывал ассоциации с описанным Робертсоном Смитом ритуалом совместной трапезы, в ходе которого охотники становились не только ритуальным, но и политическим сообществом³⁰. Сообщества, возникавшие в рамках акций Нитча по раздиранию туш ягнят, носили главным образом символический и социальный характер, хотя в некотором смысле их тоже можно охарактеризовать, как ритуальные сообщества.

Как «Дионис в 69-м» так и эти акции являлись аллюзией на ритуалы жертвоприношения, являющиеся учредительным

²⁹ Nitsch H. Das Orgien – Mysterien – Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen 1960–1979. – Neapel/München/Wien, 1979. – Bd. 1. – S. 87.

³⁰ Относительно «театра оргий и мистерий» Германна Нитча см.: Fischer-Lichte E. Verwandlung als ästhetische Kategorie // dies. et al. (Hg.). Theater seit den sechziger Jahren. – Tübingen/Basel, 1998. С. 25–33, 45–49.

актом сообщества, которое возникает и продолжает существовать благодаря принесению в жертву так называемого козла отпущения, то есть благодаря акту совместного насилия над отдельной жертвой³¹. В то же самое время сообщества, возникавшие в рамках художественных акций Шехнера и Нитча, не подавляли индивидуальную волю его членов. Отсутствие конфликта между сообществом и индивидуумом, однако, не исключало возможность конфликта между отдельными членами этого сообщества, равно как и между членами сообщества и теми, кто предпочитал оставаться в стороне от него. Таким образом, подобные сообщества не оказывали давление на своих членов, а скорее предоставляли каждому из них возможность, пережив пограничное состояние, измениться. Они также не проявляли насилие по отношению к тем, кто сознательно отказывался участвовать в совместных действиях, отделяясь от сообщества. Как мы видим, классические механизмы сегрегации, и дискриминации отдельных личностей здесь не работали. В этом отношении подобным сообществам, возникшим как результат перформативных действий, был присущ элемент утопии. Тем не менее не следует забывать о том, что в этих акциях можно обнаружить проявление насилия над единичной жертвой со стороны массы, описанное Рене Жираром и обладающее, согласно его теории, очистительным воздействием. В акциях Нитча объектом подобного насилия был ягненок, являющийся традиционным жертвенным животным и символом жертвоприношения Иисуса Христа. В спектакле «Дионис в 69-м» символическим актом насилия было отлучение Пентея от сообщества, которое он хотел подчинить себе.

Совместные действия вели к возникновению сообщества, носившего не фиктивный характер, а напротив, являвшегося социальной действительностью. В отличие от других сообществ оно существовало только на протяжении короткого отрезка времени и исчезало в тот момент, когда совместные действия завершались. Возникновение сообщества не было обусловлено наличием среди его членов определенных качеств или общностью их убеждений. Сообщество возникало лишь благодаря тому, что две различные по своей функции группы – актеры и зрители – на протяжении спектакля совместно совершали некие действия. Подобная структура определяла недолговре-

³¹ См.: Рене Ж. Насилие и священное / пер. с фр. Г.М. Дашевского. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010.

менный характер этого сообщества, ибо по завершении этих действий оно распадалось³².

В контексте эстетики перформативности подобные театральные сообщества актеров и зрителей, существующие на протяжении короткого времени, интересуют нас главным образом по двум причинам. Во-первых, здесь явно наблюдается сочетание эстетического и социального аспектов, играющее важную роль в создании спектакля: сообщество актеров и зрителей, основанное на определенных эстетических принципах, воспринимается его членами как социальная реальность – даже в том случае, если отдельные зрители, не пожелавшие принять участие в совместных действиях, предпочитают относиться к нему как к вымышленному, чисто эстетическому сообществу. Во-вторых, на примере сообществ такого рода становится очевидным, что они возникают не только благодаря искусной режиссуре, как это предполагалось на протяжении первой трети XX века. Не менее важным фактором, влияющим на их становление, является действие «автопоэтической петли ответной реакции». Определенные действия актеров могут действительно спровоцировать зрителей к перемене роли, позволяющей им действовать вместе с актерами. Таким образом, как у актеров, так и у зрителей возникает чувство общности с кем-то, кто изначально не был членом их группы. Ощущение общности в любой момент может исчезнуть – причиной тому может служить и поведение членов сообщества, и зрителей, наблюдающих за происходящим со стороны. В результате сообщество распадается, и «петля ответной реакции» меняет направление своего развития.

В приведенных выше примерах возникновение сообщества актеров и зрителей обуславливалось активным участием отдельных зрителей в процессе обмена ролями. В связи с этим возникает вопрос: способно ли действие «петли ответной реакции» привести к возникновению подобного сообщества вне зависимости от соблюдения этого условия, то есть так сказать, на уровне коммуникативных микропроцессов? Можно ли говорить о том, что взаимоотношения актеров и зрителей, обусловленные действием «петли ответной реакции», схожи с теми, которые возникают вследствие обмена ролями? В поисках ответов на эти вопросы мы обратимся к постановкам Эйнара Шлеефа.

³² Согласно Ваттимо, это в принципе является признаком «эстетических сообществ» (Дж. Ваттимо. Прозрачное общество / пер. с итал. Дм. Новикова. – Москва: Логос, 2003. – С. 76.

Начиная с середины 80-х годов и до своей безвременной кончины летом 2001 года Шлееф разрабатывал новую концепцию театра – хорового театра, центральным элементом которого были сообщества – такие как хор или сообщество актеров и зрителей. Хоровой театр Шлеефа, однако, радикально отличался от «Театра оргий и мистерий» Германна Нитча или «Перформанс Груп» Ричарда Шехнера. Шлееф не только ставил свои спектакли в театральных залах традиционного типа, которые он, правда, в отдельных случаях значительно перестраивал (при этом в своих последних постановках, таких как, например, «Пунтила» в Берлинер Ансамбле в 1996 году, в «Спортивной пьесе» в венском Бургтеатре в 1998 году или в спектакле «Преданный народ», поставленном в 2002 году в Дойчес театре в Берлине, сцена-коробка была оставлена им без изменений), но и практически не прибегал в своих спектаклях к обмену ролями между актерами и зрителями³³. Эпизоды, в которых

³³ Характерным исключением является его спектакль «Саломея» (1997), поставленный в Дюссельдорфе. Здесь обмен ролями был вызван противоречием между театральным контекстом и контекстом музея (или галереи). После поднятия железного занавеса публика видела на сцене живую картину. Сценическое пространство постепенно заполнялось серо-голубым, сумеречным светом, в котором становились видны восемнадцать человеческих фигур, одетых в черную или серую одежду. Абсолютно неподвижные фигуры в живописных позах были распределены по всему пространству сцены. Эта красивая, выдержанная в полутонах картина, обладающая выверенной композицией, демонстрировалась зрителям на протяжении десяти минут. После этого железный занавес опустился и был объявлен антракт. Во время спектакля, увиденного мной в 1998 году на ежегодном Берлинском фестивале «Тeatэртреффен», публика после поднятия занавеса встретила живую картину возгласами восхищения. Однако уже минуту спустя зрители начали реагировать очень по-разному. Одни аплодировали, свистели, кричали «браво» и «бис» и тем самым реагировали так, как это принято делать в театре. Другие, напротив, выступили в роли актеров, делая более или менее остроумные замечания и привлекая к себе внимание остальной части публики. Третьи критиковали их за это и настаивали во весь голос на том, что они имеют право погрузиться в созерцание живой картины в тишине. Актеры, наблюдавшие за различными реакциями зрителей, оставались неподвижными, не улыбаясь и не издавая ни звука. Тем не менее поскольку они находились на сцене и – как уже многократно было отмечено – не могли «не вести себя» тем или иным образом, их пассивная позиция спровоцировала отдельных зрителей выступить в роли актеров. Таким образом, действие «петли ответной реакции» в этом спектакле обладало весьма специфическим характером.

актеры и зрители совершают совместные действия, Шлееф включал в свои спектакли в лучшем случае в качестве иронической цитаты. Акт раздачи в зрительном зале шоколадных талеров («Перед восходом солнца», Франкфуртер Шаушпильхаус, 1987), чая в пластиковых стаканчиках («Актеры», Франкфуртер Шаушпильхаус, 1988) или вареного картофеля («Гец фон Берлихинген», Франкфуртер Шаушпильхаус, 1989), с помощью которого актеры приглашали зрителей к совместной трапезе, был лишь ироническим намеком на сообщества со-трапезников, описанные Робертсоном Смитом.

В постановках Нитча, Шлеефа и Шехнера прослеживается одна общая черта. Каждый из них, разрабатывая новую театральную форму, обратился к театру древнегреческой трагедии или же к древнегреческим мифам: Нитч использовал в своей работе такие мотивы, как «умерщвление Диониса / ослепление Эдипа / <...> / убийство Орфея / убийство Адониса / оскотление Аттея <...>»³⁴, Шехнер положил в основу «Диониса в 69-м» трагедию Еврипида «Вакханки», на материале которой Жильберт Мюррей стремился доказать, что трагический театр происходит из ритуала. Наконец, Шлееф при работе над своим первым хорovým спектаклем «Матери» (Франкфуртер Шаушпильхаус, 1986) ориентировался на трагедию Еврипида «Просительницы» и трагедию Эсхила «Семеро против Фив»³⁵. В Афинах постановки трагедий осуществлялись в рамках самого большого праздника, посвященного Дионису, – Великих или Городских Дионисий. Хотя праздник начинался с коллективных ритуалов, таких, например, как шествие и жертвоприношение, тем не менее во время спектакля наблюдалось четкое разграничение актеров и зрителей, преодолевавшееся, правда, танцующим и поющим на оркестре хором. Объединяя актеров и зрителей в сообщество, театр, вслед за коллективным шествием, ритуалом жертвоприношения и различными актами национальной самопрезентации, способствовал подтверждению и укреплению сообщества полиса. Таким образом, театр возникал в рамках политического сообщества. Здесь – в отличие от театральных концепций Нитча и Шехнера – он не

³⁴ Nitsch H. Das Orgien – Mysterien – Theater. – Bd. 1. – S. 87.

³⁵ Относительно роли греческого театра в развитии театра в период после «перформативного поворота» см.: Hall E. (Ed.) Dionysus since 69: Greek Tragedy and the Public Imagination at the End of the Second Millenium. – Oxford, 2003.

стремился заменить политическое сообщество, противопоставить себя ему или же выступить в качестве его художественно-утопического прообраза.

В своей интерпретации древнегреческого театра Шлееф близок Ницше. Последний в своей книге «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) высказал предположение о том, что трагический театр возник из хора поющих и танцующих сатиров. Согласно Ницше, аполлоническое начало ведет к усилению индивидуализации, дионисийское же начало, напротив, препятствует процессу индивидуализации, повергает индивидов в состояние экстаза и превращает их в танцующее и поющее сообщество. В отличие от Нитча и Шехнера, создававших в своих спектаклях хотя и непродолжительные, но зато в основном бесконфликтные сообщества, Шлееф был убежден в том, что характерной чертой сообщества является постоянный конфликт с индивидом. В своей книге «Наркотик Фауст Парсифаль» он пишет следующее:

Античный хор являет собой пугающее зрелище: скопление человеческих фигур, стоящих вплотную, ищущих друг у друга защиты, при этом, однако, решительно отвергающих друг друга, как будто близость другого человека отравляет им воздух. Это представляет опасность для группы – она неспособна противостоять нападению. Из страха она поспешит откупиться, приняв жертвоприношение как необходимое условие и отвергнув от себя жертву. Хотя хор и сознает свое предательство, он не меняет своей позиции, скорее наоборот, он приписывает вину жертве. Этот процесс является не только особенностью античного хора – он повторяется каждый день. Хор-враг – это главным образом не миллионы «не-белых», доходяг, мародеров и обитателей ночлежного дома, а инакомыслящие, прежде всего те, кто обладает собственным голосом, – их нужно уничтожить в первую очередь, неважно каким образом.

Но пока этого не произошло, ситуация, наблюдаемая в античности, остается в силе: хор и индивид продолжают бороться, по-прежнему проблематичным является отношение индивида к тем, кто прежде был изолирован, а также отношения как отверженных между собой, так и их взаимоотношения с хором, надеющимся успешно противостоять им³⁶.

То соотношение сил, которое, согласно Шлеефу, является характерным для сообщества хора, можно обнаружить и в отношениях актеров и зрителей.

³⁶ *Schleef E. Droge Faust Parsifal. – Frankfurt a. M., 1997. – S. 14.*

При постановке спектакля «Матери» в театре Франкфуртер Шаушпильхаус Шлеef разработал необычную модель сценического пространства. Он удалил из зала все кресла для зрителей (за исключением последних трех рядов, которые были отведены пожилым зрителям и инвалидам). Пол в зрительном зале, подобно лестнице, состоял из невысоких, уходящих вверх ступеней, на которых сидели зрители. Посередине зрительного зала от сцены в направлении задней стены был проложен помост, также состоявший из ступеней и имевший форму пологой лестницы, ведущей наверх. У задней стены за тремя оставленными в зале рядами кресел помост упирался в длинную, узкую сцену, простиравшуюся во всю длину последнего ряда. Актеры, таким образом, играли перед зрителями, среди них и у них за спиной, в результате чего нередко возникала ситуация, в которой зрители были со всех сторон окружены актерами. В то же самое время «путь к бегству» был для них всегда открыт – в любой момент спектакля они имели возможность покинуть зал через боковые двери.

На этих площадках выступали три женских хора: хор вдов – все в черном и с топором в руке они нападали на Тезея (роль Тезея играл Мартин Вуттке), хор девушек – в первой части они были одеты в белые, а во второй части в красные тюлевые платья, и хор женщин, одетых подобно служащим военного завода в черные комбинезоны. Эти три хора подчинили себе все пространство: сцену, расположенную перед зрителями, помост, по которому они бегали вверх и вниз, громко топая черными, подбитыми железными набойками сапогами, а также сцену, находившуюся за спиной у зрителей. Все участники хора двигались в едином ритме. Они говорили, кричали, орали, визжали, ныли, рыдали и шептали в унисон, произнося вместе одни и те же слова. В то же самое время хор не производил впечатления коллектива, члены которого были лишены индивидуальности и слились в единую массу. Скорее казалось, что выступление хора представляет собой продолжительную борьбу между индивидом, желающим примкнуть к сообществу, не теряя собственной индивидуальности, и сообществом, стремящимся полностью поглотить всех своих членов и угрожающим отлучением тем, кто настаивает на собственной индивидуальности. Соответственно, существование хора было отмечено постоянным напряжением в отношениях между отдельной личностью и сообществом, возникавшим в ходе совместных речевых и телесных действий. Это напряжение

создавало в хоре постоянную внутреннюю динамику и оказывало преобразующее воздействие на каждого в отдельности, вызывая изменения в отношениях между индивидом и сообществом. Это напряжение никогда не ослабевало. Соответственно, хор практически никогда не превращался в гармоническое сообщество – скорее, наоборот, напряжение только возрастало. Все снова и снова оно обретало форму насилия, совершаемого сообществом над индивидуумом, или, наоборот, индивидуум над сообществом.

Всякий раз, когда хор имел дело с посторонним – такими были Тезей и Этеокл (роль последнего играл Генрих Гискес), – это насилие проявлялось с еще большей силой. Так, например, конфликт между женщинами Фив и Этеоклом получал выражение в том, что они постоянно меняли свое местоположение на помосте: когда женщины лежали на одной из ступеней помоста, Этеокл стоял, возвышаясь над ними; когда Этеокл сворачивался клубком, женщины склонялись к нему. Борьба за власть между индивидуумом-мужчиной и хором женщин отражалась в их движениях и интонациях. Когда женщины внезапно вставали и буквально пригвозждали своим ревом Этеокла к полу, тот падал на колени и сжимался в комок.

Подобное напряжение наблюдалось также в отношениях актеров и зрителей. Пространственное решение, позволявшее актерам обступать зрителей и играть среди них, наводило на мысль об их принципиальном единстве. Но это первое впечатление было обманчивым. Даже когда среди них и возникало единство, оно быстро исчезало. Чувство единства сменялось враждебностью друг к другу. Причиной тому отчасти была двусмысленность организации пространства в спектакле. Через зрительный зал был проложен помост, благодаря чему актеры могли выступать посреди публики. В то же самое время такая ситуация угрожала единству коллективного тела зрителей, которое помост демонстративно разделял на две части. Кроме того, в этих условиях зрители неминуемо подвергались агрессии хора, который прямо у них над головами, громко топая, бегал вниз и вверх по ступеням и кричал на них сверху вниз. На проявления агрессии подобного рода зрители реагировали по-разному: некоторые из них удалялись из зала, другие же, реагируя по принципу «лучшая защита – нападение», начинали громко стучать ногами, ритмично хлопали в ладоши или громко отпускали комментарии. Здесь тоже речь шла

о борьбе за власть, которую в данном случае вели актеры и зрители. Хор, пребывавший в состоянии экстаза, стремился подчинить себе публику, повергнуть ее также в состояние экстаза и заставить влиться в его сообщество. Отдельные зрители громко заявляли о своем несогласии или покидали зрительный зал. Другие с опаской или, напротив, охотно присоединялись к хору. В отношениях хора и публики гармония царила очень редко. Это были скорее переходные моменты, перед тем как конфликт между двумя группами разгорался заново и зал на время превращался в сущий ад.

Подобные конфликты и фазы перемирия не сопровождались ни совместными действиями хора и публики, ни реальным нападением одной группы на другую. Тем не менее актеры и зрители действительно вели борьбу между собой и действительно время от времени возникали моменты единения между ними. При этом актеры продолжали оставаться актерами, а зрители зрителями. Каким образом это было возможно? По всей видимости, «петля ответной реакции», возникающая как следствие реакции зрителей на действия актеров, в данном случае пробуждала во всех участниках энергию особого рода, способствовавшую возникновению сообщества. Многие свидетельствуют в пользу того, что ключевую роль в этом процессе играл *ритм* (являвшийся важнейшим элементом в спектакле Шлеефа).

Еще Георг Фукс утверждал, что «ритмичные движения человеческого тела в пространстве» способны сообщить «другим людям импульс к таким же или подобным ритмичным движениям и тем самым повергнуть их в такое же или подобное состояние экстаза»³⁷. Поэтому он полагал, что новое, основанное на принципе ритма актерское искусство в сочетании с упразднением рампы позволит объединить актеров и зрителей в сообщество. Судя по всему, он также пришел к выводу, что ритмичные движения порождают энергию, способную передаваться другим. Тем не менее эта энергия представляла для него интерес лишь как средство создания сообщества, единого в своем экстазе.

В спектакле «Матери» речь, однако, не шла о создании экстаза; в центре внимания скорее находился процесс циркуляции энергии как таковой. Энергия порождалась и пере-

³⁷ Fuchs. Der Tanz. – S. 13.

давалась другим не только благодаря ритмизации движений актеров, но и благодаря ритмизации их речи. Несмотря на то что энергию, циркулирующую в театральном пространстве, невозможно ни увидеть, ни услышать, ее все же можно почувствовать. Ритм является одним из основных принципов, регулирующих биологические процессы в человеческом теле, такие, как например, дыхание и биение сердца. В этом смысле человеческое тело обладает ритмической структурой. В силу этого обстоятельства оно способно воспринимать как внешние ритмы, так и внутренние. Когда мы наблюдаем определенные движения, слышим определенную последовательность слов, звуков и интонаций, мы воспринимаем их ритмику. При этом энергетическое воздействие ритм способен оказывать лишь тогда, когда мы ощущаем его на физиологическом уровне – подобно биологическим ритмам нашего тела.

Спектакль «Матери» может служить показательным примером синэстетического восприятия ритма, то есть такого восприятия ритма, при котором задействованы не только слух и зрение, но и все органы чувств. Энергия, порождаемая ритмизованными движениями актеров и их ритмизованной речью, циркулировала между актерами и зрителями, то есть она постоянно переходила от одной группы к другой, что усиливало ее концентрацию. Различные потоки энергии могли, столкнувшись друг с другом, вызвать конфликт между хором и публикой или же они могли способствовать возникновению гармонии в их отношениях и превратить на короткое время хор и публику в единое сообщество, от которого каждый из зрителей, однако, имел возможность отделиться. Воздействие энергии было непредсказуемым. Развитие ситуации, с одной стороны, зависело от интенсивности энергии, высвобождаемой актерами в каждый конкретный момент спектакля, и от восприимчивости каждого отдельного зрителя, и от его физической способности воспринимать циркулирующую в пространстве энергию, а также его готовности поддаться ее воздействию. Кроме того, оно зависело от многих других факторов: среди прочего от соотношения сил между восприимчивой частью публики и теми, кто старался уклониться от воздействия циркулирующей энергии. Таким образом, можно говорить о том, что зрители в процессе восприятия происходящего имели возможность влиять на развитие «петли ответной реакции» и тем самым на ход спектакля. Они воспринимали на физическом уровне

исходящую от актеров энергию³⁸, впитывали ее и порождали новую энергию.

Для возникновения такого рода энергии не требуется особой организации пространства. Она может передаваться, даже если спектакль проходит в театре со сценой-коробкой и рампой. Это становится совершенно очевидным на примере постановки «Спортивной пьесы» Эльфриде Йелинек, осуществленной Эйнармом Шлеефом. Здесь актеры на протяжении сорока пяти минут с такой отдачей совершали одни и те же утомительные упражнения, что к концу спектакля пришли в состояние физического изнеможения. Во время этих упражнений они с той же отдачей постоянно повторяли хором одни и те же предложения, меняя лишь тембр голоса и степень громкости. Эти действия порождали ощутимый поток энергии. По прошествии нескольких минут для некоторых из зрителей это сделалось невыносимым, и они покинули зал. Те же, кто остался до конца спектакля, чувствовали, как между актерами и зрителями формировалось энергетическое поле, действие которого с течением времени становилось все более сильным.

Рассмотрение театральных сообществ в хоровом театре Шлеефа позволило нам описать важные аспекты эстетики перформативности. На примере таких сообществ стало ясно, что «автопоэтическая петля ответной реакции» возникает не только благодаря действиям актеров и зрителей, имеющим внешнее выражение, то есть таким, которые мы можем увидеть и услышать. Важную роль в этом процессе также играет энергия, циркулирующая между актерами и зрителями. Эта энергия не является фантомом (первый, кто заявил об этом, был Герман Шмитц)³⁹. Ее воздействие можно физически ощутить.

Если в спектаклях Нитча и Шехнера сообщество рождалось в результате совместных действий актеров и зрителей, то у Шлеефа оно возникало в силу восприимчивости актеров и зрителей к энергии, циркулирующей в зале. В спектаклях, где используется обмен ролями, «петля ответной реакции» развивается благодаря действиям актеров и зрителей. При этом

³⁸ Понятие энергии – в отличие от того, как оно применяется, например в физике, – используется здесь в широком смысле; более того, я сознательно допускаю некую неопределенность в целях адекватного описания чувственного опыта.

³⁹ См.: *Schmitz H. System der Philosophie, insbes. II, I Der Leib.* – Bonn, 1965.

часто остается без внимания тот факт, что восприятие тоже играет важную роль в этом процессе, ибо действия не только совершаются, но и воспринимаются. Хоровой театр Шлеефа привлекает внимание именно к процессу восприятия и его роли в формировании «петли ответной реакции». С одной стороны, действия актеров порождают энергию, воздействующую на зрителей, с другой стороны зрительское восприятие в свою очередь влияет на ход спектакля.

На примере перформанса «Два америндера посещают...» мы убедились в том, что взгляд, направленный на другого человека, способен его преобразить. Он может снизить его статус до положения объекта или же признать его как равноправного субъекта, присвоить ему определенную идентичность, контролировать его или обладать им. В то время как это свойство взгляда проявляется в отношении другой личности, действие энергии не связано с неким конкретным объектом. Энергия циркулирует не между актером А и зрителем Б, а между актерами и зрителями. Во время спектакля зрительское восприятие – вне зависимости от того, идет ли речь о визуальном или чувственном восприятии – всегда способно влиять на происходящее.

Таким образом, обмен ролями не является единственным условием, при котором зритель превращается в актера. Активная роль и позиция наблюдателя не являются противоположностями. Как показали театральные сообщества в хоровом театре Шлеефа, зритель всегда является актером, который своими действиями и восприятием влияет на ход спектакля. Условия, в которых проходит восприятие спектакля – идет ли речь об организации пространства или об особой манере игры, – создают лишь предпосылки для развития «петли ответной реакции», не будучи в состоянии его полностью предопределить.

3. Прикосновение

Ситуация физического соприсутствия актеров и зрителей не только создает предпосылки для возникновения сообщества между этими двумя группами, но и предполагает возможность физического контакта между ними. На первый взгляд понятие сообщества оправдывается фактом присутствия обеих групп в одном и том же помещении. Причем специфическая организация театрального пространства, как например, древ-

негреческий театр с орхестрой, средневековый ярмарочный театр, елизаветинский театр или японский театр кабуки с «ханамичи» могут быть интерпретированы как выражение пространственного единства этих двух групп. На этом фоне идея физического контакта между актерами и зрителями в первый момент кажется неожиданной. Важную роль здесь играет то обстоятельство, что понятие «театр» (греч. *theatron* – место для зрителей, от глагола *theasthai* – смотреть, *thea* – зрелище) подразумевает средство коммуникации, связанное со способностью глаза видеть на расстоянии. Наглядным подтверждением тому могут служить огромные греческие театры, вмещавшие в себя более 10 000 зрителей. Это не исключает того факта, что история европейского театра содержит целый ряд примеров, дающих основания предполагать, что актеры и зрители во время спектакля вступали в физический контакт друг с другом. Так, например, мы можем предположить, что это происходило во время средневековых пасхальных представлений. Подобная возможность возникала в так называемой «дьявольской игре»: после того как Христос освобождал томившиеся в аду души, черти разлетались в поисках новых душ для пополнения ада. При этом они вероятно простирали руки к отдельным зрителям или даже дотрагивались до них. Правда, мы не располагаем свидетельствами, подтверждающими это. Также вполне возможно, что в финале шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь» Пэк, обращаясь к публике со словами: «Давайте руку мне на том. / Коль мы расстанемся друзьями, / в долгу не буду перед вами»⁴⁰, – действительно на прощание пожимал руку отдельным зрителям. Однако и в этом случае мы не можем с уверенностью утверждать, происходило ли это на самом деле. Так или иначе, отдельные примеры физического контакта между актерами и зрителями не меняют того обстоятельства, что в театре акты наблюдения и прикосновения противопоставлены друг другу.

Одна из возможных причин подобного противопоставления заключается в том, что театр относится к общественным средствам коммуникации, прикосновение же, напротив, к сфере личной жизни. Противники театра вплоть до XVIII века возмущались тем, что театр, несмотря на его публичный харак-

⁴⁰ Шекспир У. Сон в летнюю ночь / пер. Т. Щепкиной-Куперник // Уильям Шекспир. Полн. собр. соч. В 8-ми тт. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – Москва: Искусство, 1958. – Т. 3. – С. 209.

тер, предоставляет зрителям возможность прикасаться друг к другу, что, по их мнению, неблагоприятно влияло на нравы. Речь при этом шла не о контакте между актерами и публикой, а исключительно о взаимоотношениях зрителей между собой⁴¹.

Возникновение в XVIII веке иллюзионистского театра также препятствовало физическому контакту между актерами и зрителями, поскольку в подобном театре акты созерцания и прикосновения противопоставлены друг другу. Так, Иоганн Якоб Энгель в своей книге «Мысли о мимике» (1784/85) утверждает, что иллюзия разрушается в том случае, если зритель воспринимает тело актера или актрисы не как знак, обозначающий действующее лицо пьесы, а как реальное тело соответствующего актера или актрисы, ибо он начинает сопереживать не персонажу пьесы, а тому, кто его играет. Физический контакт между актерами и зрителями усугубил бы опасность подобного развития, потому что он означал бы вторжение реальности в вымышленный мир. Визуальное восприятие, напротив, способствует возникновению иллюзии – как следствие, зритель сопереживает не актеру или актрисе, а персонажу пьесы. Генри Хоум в своей книге «Основания критики», вышедшей в 1762 году и уже в 1763 году переведенной на немецкий язык, утверждал, что «внешние выражения радости, скорби, гнева, страха, стыда и других чувств», то есть телесные знаки, применяемые актером для воплощения роли, «открывают прямой путь к сердцу»⁴² зрителя, вызывая в нем во время просмотра спектакля эмоции по отношению к изображаемому персонажу.

Уже в 1751 году Дени Дидро в своем «Письме о глухих и немых», переведенном в том же году Лессингом на немецкий язык, рассказывает о проведенном на себе эксперименте, с помощью которого он хотел показать, какую важную роль в процессе создания иллюзии играет мимика. В своих рассуждениях он исходил из того, что иллюзия является предпосылкой для возникновения эмоций по отношению к изображаемому персонажу. Он пишет, что предпочитал закрывать себе в театре уши,

⁴¹ См. на эту тему источники, на которые ссылается Йонас Бариш: *Barish J. The Antitheatrical Prejudice.* – Berkeley/Los Angeles/London, 1981.

⁴² Хоум Г. Основания критики / пер. З.Е. Александровой. – Москва: Искусство, 1977. – С. 273.

<...> пока действие и игра актеров казались мне согласными с текстом, который я помнил <...> Но я предпочитаю рассказать вам о том, как зрители вокруг меня снова приходили в удивление, когда видели, что в патетических местах я проливаю слезы, хотя по-прежнему сию, заткнув уши⁴³.

Как Дидро, так и другие известные теоретики XVIII века были убеждены в том, что возникновение иллюзии обусловлено, с одной стороны, определенной манерой актерской игры, а с другой стороны, восприятием зрителей, которые, наблюдая за происходящим, сопереживают персонажам спектакля. В рамках этой концепции прикосновение возможно лишь как метафора. В данном контексте упоминаются и «трогательные», «теребящие душу» моменты спектакля, заставляющие публику сопереживать происходящему; здесь говорится о «мимике и жестах» актера, способных «тронуть» зрителя и сблизить его с изображаемым персонажем, воздействуя на него лишь на визуальном уровне. Непосредственная близость к актеру, реальное прикосновение к нему привели бы к тому, что зритель стал бы сопереживать актеру. Иллюзия, а вместе с ней все связанные с этим действующим лицом эмоции, включая вызванное зрительным процессом желание к нему прикоснуться, были бы разрушены. Таким образом, концепция иллюзионистского театра исключает возможность физического контакта между актерами и зрителями.

Рецензии на пантомиму «Сумурун», поставленную Рейнхардтом, или на его постановку «Орестеи» свидетельствуют о том, что еще в начале XX века соблюдению этого принципа придавалось большое значение. Один из критиков, освещавший нью-йоркские гастроли спектакля «Сумурун», недоумевал, почему, несмотря на пространственную близость между актерами и публикой, – прежде всего это касалось эпизодов, в которых актеры выступали на «ханамичи», – у зрителей не пропадаало ощущение иллюзии:

<...> это полностью заслуга немецких актеров, выступавших в «Сумуруне», и режиссера, что хотя публика могла, протянув руку, дотронуться до одежды проходящих мимо актеров,

⁴³ Дидро Д. Письмо господину*** о глухих и немых, предназначенное для тех, кто слышат и говорят // Д. Дидро. Эстетика и литературная критика / пер. с фр. Н. Наумова. – Москва: Художественная литература, 1980. – С. 49–50.

атмосфера волшебства, окутывавшая актеров на сцене, не пропадала и тогда, когда они, находясь на помосте, пересекали его из одного конца в другой <...> и возвращались обратно⁴⁴.

В уже цитировавшейся рецензии Альфреда Клара на рейнхардтовскую «Ористею», которую уже практически нельзя причислить к иллюзионистскому театру, автор сожалеет о том, что «проникновение актеров в зрительный зал, где их фигуры в театральных костюмах, в париках и гриме напирала на нас», «разрушает иллюзию»⁴⁵.

Оба критика – один из них, выражая удивление, другой, возмущаясь – дают понять, что, по их представлению, непосредственная близость к актерам разрушает иллюзию, потому что для возникновения иллюзии необходима более ощутимая дистанция, разделяющая актеров и зрителей, благодаря которой «театральные костюмы», «парик» и «грим» – элементы, напоминающие о том, что речь идет о театре, – не воспринимаются как таковые.

Приведенные примеры показывают, что в спектакле дихотомическая пара понятий визуальное восприятие/прикосновение связана с целым рядом других оппозиций, например, таких как публичная сфера/частная сфера, дистанция/близость, иллюзия/реальность. Основой этих оппозиций является якобы непреодолимое, стабильное дихотомическое соотношение между визуальным восприятием и физическим контактом. Это дихотомическое соотношение подрывается Морисом Мерло-Понти в его незаконченной и опубликованной посмертно книге «Хиазма», в которой он пишет следующее:

Взгляд <...> окутывает зримые предметы, он ощупывает их и вступает с ними в союз <...> Мы должны привыкнуть к мысли о том, что все видимое вычленяется из того, к чему можно притронуться, что все тактильное до известной степени присовокупляется к зримому, а также что вторжение и проникновение происходят не только между объектом прикосновения и субъектом, выполняющим это действие, но и между осязанием и зрением, причем последнее является частью первого, или, наоборот, осязание не существует отдельно от зрительного восприятия. Зрение и осязание производятся одним и тем же телом, поэтому то, что мы видим, и то, что мы осязаем – это явления одного порядка⁴⁶.

⁴⁴ Gollomb J. New York City Call. – 4.02.1912.

⁴⁵ Klaar A. Vossische Zeitung. – 14.10.1911.

⁴⁶ Merleau-Ponty M. Das Sichtbare und das Unsichtbare. – München, 1994. 2. Aufl., 4. Die Verflechtung – Der Chiasmus. – S. 172–203.

Атмосфера близости и интимности возникает не только благодаря физическому контакту, но и благодаря взглядам, которыми обмениваются два человека. Взгляд вызывает желание прикоснуться и, «ощупывая» другого человека, прикасается к нему. Если, как показывает Мерло-Понти, оппозиция между визуальным восприятием и физическим контактом оказывается несостоятельной, то возникает вопрос: а как обстоит дело с другими дихотомическими парами понятий, связанными в рамках спектакля с этой оппозицией? Можно ли говорить о том, что они остаются в силе, и если нет, то как они видоизменяются?

Начиная с 1960-х годов поиском ответа на эти вопросы занимаются спектакли, в которых актеры и зрители вступают друг с другом в физический контакт. В спектакле «Дионис в 69-м» была одна сцена, названная Шехнером «сценой нежности». Перформеры подходили к зрителям, присаживались около них на корточки или же ложились рядом с ними на пол и начинали их нежно поглаживать. Перформеры были легко одеты, женщины были лишь в бикини. Зрители реагировали по-разному. Некоторые из зрителей – прежде всего женщины – терпеливо сносили нежные прикосновения. Другие же – это были преимущественно мужчины – активно отвечали тем же, прикасаясь нередко к тем частям тела, которых перформеры как раз намеренно избегали касаться. Таким образом они игнорировали «правила игры», предложенные перформерами, и определили эту ситуацию по-своему: они вели себя так, как будто речь шла не об игре, а о некоей «реальной» интимной ситуации. Перформеры со своей стороны, почувствовав себя униженными до статуса сексуального объекта, восприняли такое поведение как оскорбление, как неадекватную реакцию на предложенные правила игры. После того как в последующих спектаклях актерам и зрителям опять не удалось согласовать свое понимание ситуации, эта сцена была исключена.

Физический контакт стал здесь причиной явного непонимания между актерами и зрителями, которое препятствовало развитию «петли ответной реакции». Публике было непонятно, каким образом «сцена нежности» связана с остальным действием спектакля. С точки зрения актеров физический контакт со зрителями был обоснован их новыми эстетическими принципами: подобные действия должны были, с одной стороны, способствовать размытию границ между вымыслом и

реальностью, а с другой стороны, сделать отношения между актерами и зрителями более «гуманными»⁴⁷, то есть способствовать признанию зрителей равноправными субъектами. Для зрителей, напротив, эта ситуация носила двусмысленный характер. Легкая одежда перформеров – в пуританской Америке конца 60-х годов их полураздетый вид вызывал однозначные ассоциации, – а также явное отсутствие связи «сцены нежности» с основным действием спектакля давали зрителям повод расценить прикосновения перформеров как вторжение реальности, вследствие чего предметом их внимания становились исключительно реальные тела перформеров. В результате прикосновения последних они интерпретировали как намек на телесное сближение интимного характера.

Для актеров физический контакт являлся средством, с помощью которого они стремились дестабилизировать дихотомическое соотношение реальности и вымысла, публичности и интимности и поместить зрителей в некую промежуточную ситуацию, в которой знакомые им категории и оппозиции теряли свою силу. Зрители же, напротив, интерпретировали действия актеров в соответствии с известными им бинарными оппозициями. Физический контакт с актерами вызвал у них однозначные ассоциации с реальной ситуацией интимного общения и определенной манерой поведения, как правило, сопряженной с этой ситуацией. В результате реакции зрителей у перформеров возникло ощущение, что их используют в качестве сексуального объекта. Таким образом, перформеры в этой ситуации столкнулись именно с той социальной реальностью и с теми бинарными оппозициями, которые они своими действиями стремились дестабилизировать. Как следствие, «сцена нежности» была обречена на неуспех. А вместе с ней и попытка подрыва бинарных оппозиций посредством создания в спектакле ситуаций, в которых актеры и зрители вступают в физический контакт друг с другом.

Йозефу Бойсу в рамках акции «Кельтский + ---», проведенной им совместно с Хеннингом Кристианзенем 5 апреля 1971 года в Базеле, судя по всему, удалось посредством физического контакта со зрителями разрушить дихотомическое соотношение между публичной и интимной ситуацией. Местом проведения акции был бывший бункер. Количество участников по разным данным составляло от 500 до 800 чело-

⁴⁷ *Schechner. Environmental Theater.* – S. 60.

век – в любом случае участников было так много, что в тесноте зрители то и дело непроизвольно касались друг друга. Более того, дело не раз доходило до толкотни. Прежде всего это касалось тех моментов, когда среди зрителей возникала конкуренция за те места, с которых лучше всего можно было наблюдать за действиями Бойса⁴⁸. Хотя Бойс не мог заранее знать количество участников и, соответственно, не мог полностью спланировать подобную ситуацию, тем не менее уже сами условия проведения акции отражали неоднозначное соотношение между атмосферой публичности и интимности, дистанцией и близостью, визуальным восприятием и прикосновением. Чтобы пробраться сквозь толпу, Бойсу не только приходилось снова и снова обращаться к зрителям с просьбой уступить ему дорогу, но и прикасаться к тем, кто стоял у него на пути.

Публичный характер мероприятия был обусловлен, во-первых, открытым анонсированием предстоящей художественной акции с участием Йозефа Бойса и Хеннинга Кристианзена, а во-вторых, большим количеством участников акции, исключавшим любой намек на интимную атмосферу. Тем не менее физический контакт между участниками был не только возможен, но и неизбежен благодаря возникшей тесноте, вызывавшей недовольство противников театра еще со времен отцов церкви. Как мы видим, публичная ситуация такого рода включает в себя моменты интимности. Зрители в процессе борьбы за лучшие места не только случайно прикасались друг к другу, но и буквально расталкивали стоявших на их пути, стремясь обеспечить себе возможность увидеть обещанную акцию. Хотя в зале стояло несколько деревянных скамеек, места на них никоим образом не гарантировали возможность беспрепятственно наблюдать за действиями художника. Из-за того что Бойс постоянно передвигался по залу, толпа зрителей каждый раз передвигалась вслед за ним. В результате толпа сосредоточивалась то в одном, то в другом месте зала. Наблюдать за действиями художников можно было лишь, находясь непосредственно рядом с ними. Некоторые зрители

⁴⁸ На эту тему см.: *Schneide. Joseph Beuys – Die Aktionen.* – S. 274–285; *Kramer M. Joseph Beuys, Das Kapital Raum 1970–1977.* – Heidelberg, 1992, а также превосходную магистерскую работу Барбары Гронау: *Gronau B. Zur ästhetischen Erfahrung bei Joseph Beuys.* – MA-Arbeit FU Berlin, 2002. – S. 29–75.

предпочитали все же оставаться в стороне от всеобщей суматохи и наблюдали за происходящим на расстоянии, встав на одну из скамеек. Чтобы обеспечить себе возможность наблюдать за действиями художников, зрители должны были вступить в физический контакт друг с другом. Из-за того что передвижения всех участников акции – как художников, так и зрителей – были одним из центральных элементов акции, то характер происходящего во многом определялся противоречивым и одновременно взаимодополняющим соотношением публичности и интимности, дистанции и близости, зрительного восприятия и физического контакта, не укладывавшимся в рамки дихотомической структуры.

Наиболее ярко это проявлялось в тех эпизодах, когда Бойс намеренно вступал в физический контакт с отдельными зрителями, заостря внимание участников акции на неоднозначном характере происходящего. Одним из таких эпизодов была сцена омовения ног. В нашей культуре омовение ног является в высшей степени символическим действием. В первую очередь это действие можно рассматривать как некую услугу, которую человек, нижестоящий в иерархии оказывает вышестоящему. В то же самое время на фоне библейской истории о том, как Иисус омыл ноги своим ученикам, а также в силу того обстоятельства, что Папа Римский ежегодно повторяет это действие, омовение ног воспринимается как символический акт смирения. Бойс, однако, не наполнял свои действия символическим значением, а просто тщательно совершал определенную гигиеническую процедуру. Он опустился на колени у одной из деревянных скамеек и обратился к сидевшей на ней молодой девушке в модных лаковых сапогах. Она улыбнулась и кивнула головой в знак согласия. После этого Бойс деловито и со знанием дела, почти как продавец обуви, снял с нее лаковые сапоги и опустил ее ноги в эмалированный таз, наполненный водой. Намылив одну ногу ядовитым мылом, он снова опустил ее в таз с водой. Затем он взял льняное полотенце, которое было перекинута у него через плечо, и насухо вытер ногу. Те же самые действия он совершил с другой ногой. Омывая девушке ноги, Бойс избегал любого зрительного контакта с ней – он смотрел ей на ноги, или время от времени обращал свой взгляд на тех, кто стоял вокруг, смеясь и шутя с ними. Вымыв обе ноги, он снова перекинул полотенце через плечо, взял таз и, подойдя к окну, вылил воду. Затем с помощью длинного резинового шланга Бойс опять наполнил таз водой. Описанную

выше процедуру омовения ног он совершил еще с шестерыми участниками⁴⁹.

Омовение ног совершалось как некая публичная акция. Художник подчеркивал публичный характер происходящего, то и дело смотря на стоявших рядом участников акции, разговаривая с ними и смеясь. В то же самое время Бойс совершал омовение ног не как символическое действие, а как некую интимную процедуру, цель которой, казалось, состояла исключительно в том, чтобы смыть с ног грязь, пот и пр. Художник также не стремился придать ситуации эротический характер, намеренно избегая любого зрительного контакта с девушкой. Процедура омовения ног производила неоднозначное впечатление на участников. Специфический способ проведения этой акции подрывал дихотомическое соотношение между атмосферой публичности и интимности. Участники оказывались в ситуации, в которой знакомые им категории и оппозиции оказывались недействительными. Подобный эффект, как уже было сказано, возникал, когда участники акции в переполненном помещении вынуждены были буквально бороться за возможность наблюдать за происходящим. Однако если здесь этот эффект был менее явным, то в сцене омовения ног специфическое состояние, охарактеризованное Виктором Тэрнером как «промежуточное» (*«betwixt and between»*)⁵⁰, оказывалось в центре внимания зрителей. То, что они испытали, преобразило их, позволило им – по крайней мере на время акции Бойса – выйти за пределы стабильной схемы бинарных оппозиций, лежащих в основе нашей культуры.

Если в акции Бойса физический контакт со зрителями был инициирован самим художником, то Марина Абрамович, как мы имели возможность убедиться в первой главе, в своих перформансах часто стремилась побудить зрителей вступить с ней в физический контакт. Зрители, как правило, решались на подобные действия под влиянием лиминальной ситуации: так,

⁴⁹ Этот эпизод зафиксирован в фильмах, которые Бернд Ключер и Ханс Эммерлинг сняли во время акции Бойса (Bernd Klüser – *Super 8, s/w, ca. 25 Minuten* – und Hans Emmerling – *s/w, ca. 40 Minuten*). Эти фильмы хранятся в медиа-архиве Бойса в Музее современного искусства «Гамбургер Банхоф» в Берлине.

⁵⁰ См.: Тэрнер В. Ритуальный процесс. Структура и антиструктура / пер. В.А. Бейлиса // В. Тэрнер. Символ и ритуал. – Москва: Наука, 1983. – С. 169: «Лиминальные существа ни здесь ни там, ни то ни се; они – в промежутке между положениями, предписанными и рас-
пределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом».

например, в перформансе «Уста Святого Фомы» зрители не знали, рассматривать ли им действия художницы и агрессивные действия отдельных зрителей по отношению к ней с эстетической или с этической точки зрения. Аналогичная реакция зрителей наблюдалась в перформансе «Ритм 0», состоявшемся в Неаполе в галерее «Студио Мора» (1974). В рамках этого перформанса Абрамович позволяла группе лиц, произвольно отобранных на улице для участия в нем, на протяжении нескольких часов издеваться над собой. Сохраняя позицию наблюдателя, зрители тем самым расценивали происходящее как художественную акцию. Хотя в данной ситуации такое поведение носило черты вуайеризма и даже садизма. Прикасаясь к художнице, они вели себя нравственно или безнравственно: они причиняли ей боль и наносили ей физические повреждения, или же, как это было в перформансе «Уста Святого Фомы» и в «Ритме 0», принимали решение прекратить ее мучения. И в том, и в другом случае этика и эстетика переставали быть противоположностями.

В перформансе «Imponderabilia»⁵¹, состоявшемся в 1977 году в Муниципальной Галерее Современного Искусства в Болонье (в рамках мероприятия «Перформанс сегодня: европейская неделя перформанса»), Абрамович и ее коллега Улай создали ситуацию, провоцировавшую зрителей вступить в физический контакт с ними. Именно представление о дихотомическом соотношении между публичной и частной сферой, между визуальным восприятием и физическим контактом вызвало у зрителей этого перформанса лиминальное состояние. Абрамович и Улай, абсолютно обнаженные, стояли лицом друг к другу по обе стороны двери, ведущей в галерею. Пространство, остававшееся для прохода, было таким узким, что каждый, кто хотел войти в галерею, вынужден был коснуться обнаженного тела Абрамович или же обнаженного тела Улая. Женщины, протискиваясь в дверь, как правило, предпочитали прикоснуться к Абрамович, мужчины – к Улаю. Входящие всячески избегали зрительного контакта с перформерами. Более того, они становились объектом внимания остальных посетителей галереи – как тех, кто уже переступил ее порог, так и тех, кто еще не решался это сделать. Прикосновения превращались в публичный акт, который одновременно носил оттенок интимности, поскольку речь шла о прикосновении к обнаженному

⁵¹ Это название можно перевести как «случайный и не поддающийся определению фактор». – *Прим. перев.*

телу. Пересекая порог галереи, участники перформанса поистине переживали пограничное состояние, в буквальном смысле попадая в «промежуточную» ситуацию, в которой традиционные бинарные оппозиции теряли свою силу.

Если в конце 1960-х и в 1970-е годы театр, перформанс-арт и акционизм использовали ситуацию физического контакта между актерами и зрителями для того, чтобы дестабилизировать и в конечном итоге ликвидировать дихотомическое соотношение между публичной и частной сферами, возникшее в XVIII веке в ходе формирования буржуазного общества, то с конца 1990-х можно говорить о том, что граница между этими двумя сферами практически исчезает. В метро, в поездах дальнего следования, в аэропорту и в других общественных местах нам то и дело приходится быть невольным свидетелем того, как наши сограждане, разговаривая по мобильному телефону, без всякого стеснения, громко обсуждают самые интимные дела. Предметом внимания общественности стали даже такие интимные детали, как подробности сексуальных отношений между Биллом Клинтоном и Моникой Левински. Судебные заседания по этому делу транслировались по телевидению и были опубликованы в Интернете. Каждый имел возможность в подробностях ознакомиться с историей их отношений. Что характерно – предметом обсуждения была не только этическая сторона супружеской неверности или лжесвидетельство президента Соединенных Штатов, но и такие подробности этой истории, как обстоятельства орального секса. Еще в 60-е годы публичная и частная сфера строго разграничивались – так, ни одному сенатору или журналисту не пришло бы в голову, что любовные аферы Джона Ф. Кеннеди заслуживают внимания общественности. В 90-е годы граница между этими двумя сферами исчезает.

Подобное развитие означает, что условия, определяющие создание спектаклей, также меняются. В силу отсутствия четкого разграничения между публичной и частной сферой, подход, направленный на подрыв дихотомического соотношения между этими сферами, оказывается устаревшим. В любом случае такой подход не открывает новых перспектив и не позволяет приобрести новый опыт. Сегодня, если актеры и зрители вступают в физический контакт друг с другом, то и те и другие вполне сознают, что публичное и частное больше не являются противоположностями. Что же способны повлечь за собой подобные действия сегодня?

Берлинский хореограф Феликс Рукерт, танцевавший в 1980-е годы в спектаклях таких хореографов, как Жан-Франсуа Дюрур, Матильда Мунье, Ванда Голанка и входивший в период с 1992 по 1994 год в труппу театра Пины Бауш в Вуппертале, в своем спектакле «Тайные услуги»⁵² (2002) создал небывалый по своему масштабу и смелости эксперимент. Этот эксперимент был направлен на то, чтобы исследовать потенциал ситуации, в которой актеры и зрители обмениваются взаимными прикосновениями. Насколько мне известно, это был первый случай в истории западного театра, в котором зрители были лишены возможности видеть происходящее – на протяжении всего спектакля у них были завязаны глаза. Видеть происходящее могли только актеры.

Спектакль состоял из двух частей. Перед началом каждой части одна из танцовщиц знакомила участников с правилами. Последние в любой момент спектакля могли дать танцорам знак, что хотят выйти из игры. Желаящий принять участие в спектакле должен был снять обувь и носки, после чего танцовщица завязывала ему глаза и вела его за руку в помещение, где происходил спектакль.

Спустя некоторое время моего торса касается рука, она вталкивает меня в комнату, поднимает мою руку вверх и снова отпускает ее. <...> Повинуясь кому-то, кто ведет меня за руку, я бегу вместе с ним по кругу. Вдруг меня хватают за плечи, и я лечу куда-то кубарем. И вот я уже лежу на полу, чьи-то ноги касаются моего тела, надавливая на него. В следующий момент кто-то ложится на меня и начинает медленно перекатываться через мое тело, хватая меня за пальцы ног и щекочет мне подошвы. Так, зритель становился участником четкой хореографии, которую, однако, кроме актеров никто не мог видеть. <...> Кто здесь является субъектом, а кто объектом? Проведение различия бессмысленно, так как я тоже прикасаюсь к другому телу, дергаюсь в такт техно-музыки, борюсь, совершаю действия. И вообще, является ли мой партнер одним из задействованных в спектакле танцоров? Или же это другой зритель? И вообще, не является ли эта фигура плодом моей фантазии? Пожалуй, только на последний вопрос можно было ответить с определенной степенью уверенности⁵³.

⁵² Двусмысленное название спектакля, с одной стороны, служит намеком на определенные услуги, негласным образом оказываемые в сфере проституции. С другой стороны, он вызывает ассоциации с различными спецслужбами, ведущими слежку даже за самыми интимными моментами личной жизни, а также использующие пытки в качестве методов работы.

⁵³ Boenisch P. *ElectrONic Bodies. Corpo-Realities in Contemporary Dance* // unveröffentl. Manuskript von 2002, hier zit. nach dem Manuskript der deutschen Fassung. – S. 10f.

В данном случае не может быть и речи о противопоставлении публичной и частной сферы. Частное стало публичным.

После первой части наступил антракт. Тем, кто изъявил желание принять участие во второй части спектакля, в фойе опять завязывали глаза. Кроме того, их просили снять с себя столько одежды, сколько они считают возможным. После этого их опять вели в зал. В этот раз пространство для передвижения было ограничено:

<...> я стою с закрытыми глазами и в одних трусах. Наручниками меня приковывают к решетке. Если центральное значение в предыдущей части отводилось движению в пространстве, то на сей раз речь идет о телесных ощущениях сексуального характера, включающих в себя как моменты удовольствия, сексуального возбуждения, так и боли. Чьи-то ладони гладят мое тело, мои руки, мое лицо. Кто-то дует мне сначала в затылок, а потом в ухо. Кто-то проводит пером по моим подмышкам. Чья-то рука шлепает мне по рукам, по груди, по ногам, по ягодицам. Потом в ход пускается плетка. И, наконец, когда с меня уже давно стянуты трусы, ко мне вплотную прижимаются два тела⁵⁴.

В этом спектакле, как и в других приведенных примерах, зрители поменялись с актерами ролями – однако условия обмена ролями в данном случае были совершенно другими: зрители добровольно отказались от возможности наблюдать за происходящим. Они не только были вынуждены положиться на другие органы чувств – на слух, обоняние и прежде всего осязание, но и были вынуждены довериться актерам, имеющим возможность видеть и благодаря этому контролировать происходящее. Таким образом, зрители оказались в экстремально сложной для них ситуации лиминальности. С одной стороны, они должны были довериться абсолютно незнакомым актерам, фактически отдаться им на произвол, не зная, что будет происходить. Позиция, которая навязывалась зрителям, была настолько пассивной, что значительно превосходила в этом отношении пассивность зрителей в театре со сценой-коробкой, которую неоднократно критиковали участники исторического движения авангарда. С другой стороны, они имели возможность влиять на ход спектакля, вступая в физический контакт с актерами, к чему их всячески побуждали. Прикасаясь к актерам, толкая, ощупывая или поглаживая их, зрители вносили

⁵⁴ Ibid. – S. 11. Действия, совершаемые в этом эпизоде, явным образом напоминают садомазохистские практики. См. прим. 52.

изменения в развитие спектакля. Хотя актеры имели возможность видеть происходящее и отчасти контролировать ход спектакля, они не могли предвидеть реакцию зрителей и тем более спланировать ее. В этом спектакле как, пожалуй, ни в каком другом у зрителей было ощущение, что с помощью своего тела они могут влиять на ход спектакля, не имея возможности полностью его контролировать. В итоге «автопоэтическая петля ответной реакции», определяющая развитие спектакля, вызвала у зрителей лиминальное состояние радикального свойства – состояние, которое, по собственному признанию зрителей, доставляло им удовольствие⁵⁵.

Физический контакт между актерами и зрителями в спектакле «Тайные услуги» позволяет обнаружить тайную взаимосвязь между действием «петли ответной реакции» и ситуацией лиминальности, способной вызвать процесс трансформации. Лиминальное состояние возникает как следствие мнимого противоречия между возможностью активного участия в спектакле – речь при этом может идти как об энергетическом обмене между актерами и зрителями, так и об активном участии зрителей в происходящем – и ощущением невозможности определять развитие спектакля. Подобное противоречие вызывает у зрителей своего рода пограничное состояние, ибо на протяжении спектакля они балансируют на грани между различными сферами. Их позиция не поддается четкому определению и позволяет им испытать различные возможности. Предпосылкой для подобного лиминального состояния является ситуация физического соприсутствия актеров и зрителей.

⁵⁵ См. письма зрителей, опубликованные в Интернете: <http://www.dock11-berlin.de/pressecreto2.html>. – Вышеприведенные примеры наводят на мысль о том, что, начиная с 1960-х годов, представление о теле человека меняется. В 60-е годы не только «появление в голом виде» (Шехнер), но любая публичная демонстрация собственного тела воспринимались как революционный акт в сфере культуры (см. концепцию Герберта Маркузе), а также как «освобождение тела» (выражение Герберта Блау). В современной культуре тело становится объектом нарциссизма. Вдохновившись идеей фитнеса, многие люди прилагают активные усилия, чтобы достичь «идеальной фигуры». Подобное отношение к своему телу ведет к тому, что у обладателей «идеальной фигуры» возникает потребность публично продемонстрировать результат своих усилий. Спектакль «Тайные услуги» обыгрывает эту ситуацию несколько специфическим образом, поскольку зрители не видят, какое впечатление производит их тело на других.

4. «Живой формат»

В 1990-е годы на фоне прогрессирующей медиализации нашей культуры вновь разгорелась дискуссия об особой медиальности театральных спектаклей, связанной с ситуацией физического соприсутствия актеров и зрителей – иными словами, о так называемом «живом формате» спектаклей⁵⁶. По сравнению с подобными дебатами, состоявшимися ранее, участники данной дискуссии более радикальным образом, чем это делали их предшественники, ставили под вопрос способность спектаклей воздействовать на публику, или же, наоборот, утверждали, что спектакли обладают «спасительной силой» воздействия. То, что эта дискуссия впервые состоялась в начале XX века, то есть в то время, когда на Западе начинается свое победоносное шествие новый медиум кино, неслучайно. Лишь в тот момент, когда с появлением кино возникла возможность записи и воспроизведения игры актеров, «реальное тело» и «реальное пространство» стали важными критериями отличия – в этом можно убедиться на примере работ Макса Германна. И как верно замечает Филипп Ауслэндер⁵⁷, только тогда, когда появляется возможность записывать спектакли в электронном виде, имеет смысл говорить о «живом формате» спектаклей. До изобретения соответствующих технологий речь шла не о «живых» спектаклях, а лишь о спектаклях вообще. Введение этого нового понятия имеет смысл лишь тогда, когда кроме спектаклей в «живом формате» существуют также медиализованные спектакли. Поскольку медиа являются одним из ключевых элементов нашей культуры, проведение подобного различия стало необходимым. Сегодня о каких бы спектаклях ни шла речь – будь то театральные спектакли, перформансы, концерты рок- и поп-музыки, политические мероприятия (такие как партийные съезды или инаугурация президента Соединенных Штатов), ритуальные церемонии – среди прочего похороны (например принцессы Дианы) или благословение *urbi et orbi* Папы Римского, спортивные мероприятия (такие как Олимпийские Игры) – все они транслируются по телевидению и в медиальном виде становятся доступными многомиллионной аудитории. Соответственно, можно говорить о воз-

⁵⁶ В оригинале эта глава носит английское название «Liveness». – *Прим. перев.*

⁵⁷ См.: *Auslander Ph. Liveness – Performance in a mediatized culture.* – London/New York, 1999. – S. 51f.

никновении новой бинарной оппозиции: спектакли в «живом формате», создание которых определяется ситуацией физического соприсутствия актеров и зрителей, а также «автопоэтической петлей ответной реакции», противостоят медиализованным спектаклям, в которых процесс создания и процесс восприятия спектакля осуществляются раздельно. В медиализованных спектаклях «автопоэтическая петля ответной реакции» оказывается невозможной.

Приведенные примеры театральных спектаклей, перформансов и выступлений акционистов свидетельствуют о том, их создатели не игнорируют это различие, а наоборот, привлекают к нему внимание, указывая на его фундаментальный характер. Обмен ролями между актерами и зрителями, превращение актеров и зрителей в сообщество, физический контакт между ними – все эти действия возможны лишь в условиях «живого формата», то есть в ситуации физического соприсутствия актеров и зрителей. На мой взгляд, можно с уверенностью утверждать, что как раз спектакли 1960-х и 1970-х годов, как например, спектакли шехнеровской «Перформанс Групп» или акции таких европейских художников, как Нитч или Бойс, а также перформансы Абрамович являлись непосредственной и острой реакцией на усиливающуюся медиализацию западной культуры. Такие принципы их работы, как «непосредственность» и «аутентичность» применялись ими как оружие в борьбе против медиализации. В своих спектаклях художники подрывали традиционные бинарные оппозиции. Ведя борьбу против индустрии культуры, они, однако, способствовали возникновению новой оппозиции.

Еще в 1990-е годы сформулированная художниками позиция поддерживалась и защищалась теоретиками перформанса. Согласно Пегги Фелан, событийный характер спектакля делает невозможным его медиальное воспроизведение.

Спектакль невозможно сохранить, записать или задокументировать, более того, он не способен в какой-либо иной форме участвовать в процессе тиражирования изображений: попытка сделать это ведет к тому, что спектакль перестает быть таковым. В тот момент, когда спектакль пытается освоить экономию воспроизводства, он предает и подрывает принципы собственного существования⁵⁸.

⁵⁸ *Phelan P. Unmarked: The Politics of Performance.* – London/New York, 1993. – S. 146. Относительно аргумента Фелан, касающегося мимолетности спектакля, а также относительно проблемы документации спектаклей см. введение к главе четвертой.

Согласно Фелан, аутентичность и субверсивность являются отличительными чертами спектаклей в «живом формате». В коммерциализованной и медиализованной культуре «живые» спектакли являются последним местом средоточия тех сил, которые способны оказать сопротивление рыночной экономике и массмедиа, а значит, и доминирующей культуре. Лишь в «живом» спектакле сохранились еще остатки «аутентичной» культуры. В этом заключается его непреодолимое противоречие с медиализованным спектаклем, являющимся продуктом коммерциализации и отвечающим интересам рыночной экономики.

Возражая Фелан, Ауслэндер указывает на то, что различие, на котором она акцентирует внимание, тем временем перестало быть актуальным, что сегодня «живые» спектакли уже давно перестали существовать, растворившись в медиализованных спектаклях:

В чем бы мы ни видели различие <...> между событиями в «живом формате» и их медиализацией, оно разрушается, потому что «живые» события становятся все более похожими на медиализованные. <...> Как это ни парадоксально, такие характерные для телевидения качества, как близость и непосредственность позволили ему вытеснить спектакли в «живом формате». В случае таких крупномасштабных мероприятий <...> (как например, спортивные мероприятия, шоу на Бродвее и рок-концерты) «живые» спектакли выживают в телевизионной форме⁵⁹.

Причину подобного развития Ауслэндер видит главным образом в глубоких историко-культурных изменениях, возникших как следствие медиализации и повлекших за собой переоценку ценностей:

Воспроизведение спектаклей различных типов, характерное для всех сфер нашей культуры, привело к тому, что живое присутствие обесценилось. Такое развитие можно компенсировать, лишь делая чувственное восприятие жизни как можно более похожим на медиализованное, даже в тех случаях, когда «живое» событие предусматривает свой собственный формат вовлеченности⁶⁰.

Приведенные цитаты свидетельствуют о том, что как Фелан, так и Ауслэндер, развивая свою теорию, придают большое значение идеологическому аспекту. Настаивающая на прин-

⁵⁹ *Auslander. Liveness.* – S. 32.

⁶⁰ *Ebd.* – S. 36.

ципиальном различии между «живым» и медиализованным спектаклем Фелан или отрицающий его Ауслэндер стремятся доказать культурное превосходство одной формы спектакля над другой. С одной стороны, вполне можно согласиться с Ауслэндером в том, что возможность воспроизведения медиализованных спектаклей ведет к их массовому распространению и обуславливает их всеобщую доступность. С другой стороны, отсюда не обязательно следует вывод о культурном превосходстве медиализованных спектаклей – к подобному выводу Ауслэндер приходит на примере Соединенных Штатов. Ведь как раз то обстоятельство, что ощущения, порождаемые спектаклями в «живом формате», не поддаются техническому воспроизведению и не могут быть превращены в продукт массового потребления, вполне можно истолковать как свидетельство культурного превосходства «живых» спектаклей над медиализованными.

Однако дискуссия о различии или сходстве между «живым» и медиализованным спектаклем на этом не заканчивается. Развивая дискуссию, имеет смысл обратить особое внимание на два аргумента, приводимые Ауслэндером. Первый из них состоит в том, что различие между «живым» и медиализованным спектаклем исчезает, уступая место всеобъемлющей медиализации. «<...> живое событие планируется таким образом, чтобы оно соответствовало требованиям медиализации <...>. До такой степени, что сегодня живые спектакли имитируют медиализованные изображения, они превратились в собственное отражение, преломленное медиализацией»⁶¹. Второй аргумент касается использования технологии воспроизведения: «Почти во всех живых спектаклях применяются технологии воспроизведения – как минимум, в виде усиленной техники; ее избыток иногда ведет к тому, что живой формат спектакля практически утрачивается»⁶². Согласно Ауслэндеру, активное применение технологии воспроизведения в «живых» спектаклях в значительной степени нивелирует их отличие от медиализованных спектаклей, если не ликвидирует его вовсе.

Рассмотренные мною примеры спектаклей явно противоречат первому аргументу Ауслэндера. Происходящие в этих спектаклях процессы возможны лишь в ситуации физи-

⁶¹ *Auslander. Liveness.* – S. 158.

⁶² *Ebd.*

ческого соприсутствия актеров и зрителей. Именно то, что является их характерной особенностью, невозможно передать с помощью технологии воспроизведения. Так же невозможно утверждать, что эти спектакли построены по образцу медиализованных спектаклей, даже если интерпретировать это понятие самым широким образом. В то же самое время это не означает, что эти спектакли обходят своим вниманием процесс медиализации нашей культуры. Как уже было отмечено, спектакли 1960-х и 1970-х годов возникли как реакция на усиливающуюся медиализацию культуры, что, однако, не исчерпывало их сути. В 1940-е и 1950-е годы различие между «живыми» и медиализованными спектаклями еще не было явным, в любом случае они не воспринимались как противоположности, более того, телевидение поначалу ориентировалось на восприятие театральных зрителей, привыкших к сцене-коробке и в рекламных целях указывало на свое сходство с театром. Хорошо известны изображения пар в вечерних нарядах, усаживающихся в кресла перед телевизором подобно зрителям, занимающим свои места в театре. Однако в ходе дальнейшего развития медиальные и связанные с ними идеологические различия становились все более очевидными. «Перформативный поворот» в искусстве, проявившийся среди прочего в том, что художники, выступив против коммерциализации искусства и воспротивившись превращению художественного произведения в товар, стали все чаще создавать неуловимые, не поддающиеся фиксации и воспроизведению спектакли, несомненно, связан с этим развитием. (Здесь я не хочу углубляться в дискуссию о том, что «живые» спектакли, конечно, тоже могут стать коммерческим продуктом.) Приведенные примеры 1960-х и 1970-х годов акцентируют внимание на различии между «живыми» и медиализованными спектаклями, являющимся для них чрезвычайно важным и находящимся в тот момент в процессе формирования. Тем не менее художники, о которых идет речь, не отказывались от использования новых медиа и технологий, а наоборот, умело применяли медиальные средства, позволяющие им документировать их мимолетные спектакли. Примером тому могут служить кинозаписи спектакля «Дионис в 69-м», а также акции «Кельтский + ---», представляющие интерес не только как материалы по истории театра, но и обладающие художественной ценностью с точки зрения кино. Художники явно сознавали медиальное различие между «живыми» спектаклями и их медиализацией и использовали в своем творчестве

художественные возможности, возникающие благодаря этой специфике.

Спектакли 1990-х годов обыгрывали это различие, отчасти подрывая его (однако иным образом, чем это описывает в своей теории Ауслэндер). Так, спектакли Шлингензифа и Рукерта представляли собой комментарий, отчасти весьма иронический, на тему предполагаемой или реальной интерактивности новых медиа. В таких телевизионных передачах, как «Big Brother» зрители могли путем голосования влиять на дальнейшее развитие проекта и большинством голосов решать, какой актер должен покинуть передачу. При этом отдельный зритель не имел возможности непосредственно принять участие в происходящем. Вмешательство публики, согласно замыслу создателей передачи, затрагивало лишь один аспект проекта. Зрителям, оказавшимся в меньшинстве, было отказано в возможности влиять на действие спектакля, более того, зрители никогда не могли быть уверены в том, что решение относительно того, кто должен покинуть проект, принимается телевизионной аудиторией путем голосования, а не создателями передачи, заставляющими зрителей поверить в то, что они действительно влияют на развитие передачи. Все же мы можем говорить о том, что медийная структура этого проекта предполагала интеракцию со зрительской аудиторией (хотя и в ограниченном объеме) и даже, вероятно, осуществила этот план.

Подобная структура была иронически обыграна Шлингензифом в его проекте «Пожалуйста, любите Австрию! Первая европейская коалиционная неделя», осуществленном им в 2000 году в рамках Венского театрального фестиваля. На площади перед Венской оперой был установлен контейнер, в котором были размещены лица, подавшие заявление на предоставление политического убежища. Время от времени их посещали разные известные деятели (например актер Зепп Бирбихлер) и брали у них интервью. Происходящее в контейнере в прямом эфире транслировалось на большом экране. Рядом с контейнером был установлен щит с надписью «Иностранцы, вон отсюда!». Каждый день зрители и случайные прохожие могли голосованием выбирать двух жителей контейнера, которые, как утверждали организаторы проекта, в принудительном порядке должны были покинуть пределы Австрии. Согласно замыслу Шлингензифа, публика пребывала в неведении относительно того, происходила ли депортация на самом деле. То есть зрителям было неясно, могут ли они своим решением действитель-

но определять судьбу других людей и таким образом влиять на развитие ситуации, выходящей за рамки спектакля. Тем не менее они, как минимум, влияли на ход спектакля. Как и в проекте «Шанс 2000» принцип интерактивности играл здесь ключевую роль. Хотя и театр, и телевидение являются интерактивными медиа, все же театр предлагает более широкий набор возможностей для интеракции, чем телевидение⁶³.

На сегодняшний день главным интерактивным медиумом считается компьютер. На примере спектакля Рукерта «Тайные услуги» становится ясно, что интеракция, возникающая в «живых» спектаклях, может осуществляться всеми органами чувств, а не только на зрительном уровне. Этот проект продемонстрировал, что возможности для интеракции в рамках «живых» спектаклей далеко не исчерпаны и что интерактивные возможности при применении компьютерной перчатки по сравнению с аналогичными возможностями театра являются скорее скромными. Однако ни Шлингензиф, ни Рукерт не ставили себе цель в рамках своих спектаклей продемонстрировать сущностные различия между «живыми» и медиализованными спектаклями и противопоставить театр электронным медиа. Наоборот, возможные различия скорее сглаживались. Как театр, так и электронные медиа изначально рассматривались как интерактивные медиа, между ними не проводилось никакого принципиального различия. При этом было очевидно, что интерактивные возможности «живых» спектаклей значительно превосходят аналогичные возможности медиализованных спектаклей. В том, что касается интерактивности, электронные медиа могут многому поучиться на примере «живых» спектаклей и наблюдаемого в них действия «автопоэтической петли ответной реакции». Пример этих спектаклей показал, что первый тезис Ауслэндера – его утверждение о том, что вследствие всеобъемлющей медиализации различие между живыми и медиализованными спектаклями исчезает, – представляется едва ли убедительным.

Его второй тезис касается чрезмерного употребления технологий воспроизведения в «живых» спектаклях, в результате

⁶³ Относительно сопоставления проекта «Big Brother» с театром, в особенности с постановками Шлингензифа, см. статью Йенса Розельта: *Roselt J. Big Brother – Zur Theatralität eines Medienereignisses // Schlingensiefs AUSLÄNDER RAUS*, hrsg. von Matthias Lilienthal und Claus Philipp. – Frankfurt a.M., 2000. – S. 70–78.

чего «живой формат» практически исчезает и уступает место медиализации. Франк Касторф относится к тем режиссерам, которые часто и в широком масштабе использует технологии воспроизведения⁶⁴. Так, например, в спектакле «Идиот» (2002) Касторф превзошел все ожидания публики, применив технологии воспроизведения в таком объеме, что затмил тем самым все предшествующие эксперименты в этой области. По этой причине этот спектакль представляется наиболее подходящим примером для того, чтобы проверить второй тезис Ауслэндера.

Берт Нойманн, сценограф многих спектаклей Касторфа, разработал для этой постановки, осуществленной в театре Фольксбюне, пространственную композицию, напоминавшую район новостроек некоего современного города. Эта композиция занимала все театральное пространство, включая зрительный зал. На вращающейся сцене была установлена трехэтажная конструкция из контейнеров, по виду напоминавших домики, используемые на строительных площадках для размещения иногородних рабочих. Эта конструкция вмещала в себя около 200 зрительских мест. Поверх партера, ряды которого резко уходили вверх, была выстроена широкая лестница. Начинаясь у сцены, она вела к платформе, сооруженной у задней стены зрительного зала, на которой были возведены бар, туристическое агентство и магазин с небогатым ассортиментом товаров. В зрительном зале справа от сцены помещалась

⁶⁴ Например, в спектакле «На игле» сцена и зрительный зал были разделены экраном, на котором демонстрировались различные видеоролики, такие как картины весенней природы, снятые на видеокамеру из проезжающего поезда, или документальный фильм о лидере группы «Велвет Андеграунд» Нико Айконе. Помимо этого в спектакле в большом количестве использовалась музыка из репертуара группы «Велвет Андеграунд», записи Игги Поппа, Лу Рида, Карела Готта, а также записи произведений Арнольда Шёнберга. В спектакле «Конечная станция Америка» (по мотивам пьесы Тенниси Уильямса «Трамвай “Желание”»), поставленном в 2000 году, отдельные сцены, игравшиеся в наглухо закрытой ванной комнате, снимались на видео и демонстрировались на экране монитора. В спектаклях «Бесы» (1999) и «Униженные и оскорбленные» (2001) действие некоторых сцен разыгрывалось внутри бунгало, напоминавшего по виду контейнер, во внутренние помещения которого практически невозможно было заглянуть снаружи. Как и в спектакле «Конечная станция Америка» эти сцены снимались на видеокамеру и вперемешку с отрывками заранее снятого фильма показывались на большом экране, установленном на крыше бунгало.

парикмахерская, рядом была расположена входная дверь, над которой виднелась надпись «Кино». Над зданиями виднелись очертания высотных домов, силуэты которых вызывали ассоциацию с современным большим городом. И невозможно было понять, о каком городе конкретно идет речь. На боковых частях сцены были выстроены разнотипные многоэтажные жилые дома; на первом этаже одного из них размещался бар «Лас-Вегас», вид которого производил убогое впечатление. В глубине сцены стоял темный многоэтажный дом – единственное здание, вызывавшее ассоциации с романом Достоевского и со старым Санкт-Петербургом. Перед началом спектакля и в антракте зрители могли свободно передвигаться в этом «районе новостроек», заходить в различные помещения и рассматривать тщательно изготовленные детали внутренней обстановки, например, такие как рисунок обоев, постельное белье или копию с картины Гольбейна, изображающей Христа. Во время спектакля зрители сидели на отведенных для них местах внутри контейнеров или под контейнерами. Одна стена у контейнеров отсутствовала, что позволяло публике видеть происходящее в зале. Благодаря вращению сцены, зрители, не покидая своих мест, передвигались по «району новостроек».

Вне зависимости от того, где сидели зрители, их поле зрения было ограничено. С одной стороны, пространство, в котором разыгрывалось действие спектакля, было таким огромным, что было невозможно, находясь на одном и том же месте, увидеть все, что происходило в различных частях этой громадной декорации. С другой стороны, если места для зрителей были расположены на одном уровне, то впереди сидящий часто загораживал вид тому, кто сидел позади него. Однако основная причина, по которой поле зрения зрителей было сужено, заключалась в том, что многие сцены спектакля разыгрывались не на открытых, хорошо обозримых площадках перед зданиями, а во внутренних помещениях. Более того, окна этих помещений были отчасти закрыты занавесками или жалюзи, что еще больше ограничивало поле зрения. В результате зрители видели лишь фрагменты тел актеров или же не видели их вовсе. Отсутствие возможности видеть актеров и ощущать их физическое присутствие компенсировалось с помощью технологий воспроизведения. Одним из действующих лиц в спектакле был оператор Ян Шпекенбах, который, передвигаясь вслед за актерами из одного помещения в другое и часто оставаясь в поле зрения зрителей, снимал каждую сцену на видео.

Все, что он снимал – «в прямом эфире» – демонстрировалось на маленьких, почти крошечных мониторах, висевших у зрителей над головами, а также на нескольких экранах различной величины. (Кроме того, видеозапись спектакля можно было посмотреть на большом экране за пять евро в самом верхнем контейнере.) Таким образом, через наполовину загороженное занавесками окно зрители видели спину князя Мышкина (эту роль исполнял Мартин Вуттке) или руки Епанчиной (которую играла Софи Руа), в то время как на мониторе они могли наблюдать за их лицами. По ходу спектакля отрезки времени, в течение которых зрители не могли видеть «реальные» тела актеров в полный рост и им приходилось довольствоваться фрагментами их изображения на мониторе, становились все более длинными. В течение последнего часа спектакля актеров можно было видеть только на экране мониторов: окна тех комнат, в которых разыгрывались последние сцены, были полностью затянуты шторами, жалюзи были опущены. Зрители могли блуждать взглядом по залу или рассматривать других зрителей, и представление о том, что происходит в спектакле, они могли получить лишь благодаря видеозаписи, демонстрируемой им на экранах мониторов. Не имея возможности заглянуть внутрь зданий, могли ли зрители быть уверены в том, что видео, которое им показывали, действительно являлось прямой трансляцией, то есть что актеры продолжали играть и что происходящее в «прямом эфире» транслировалось на экранах мониторов? Или же, что казалось даже более вероятным, зрителям показывали заранее подготовленный фильм, в то время как актеры отдыхали? Шла ли речь по-прежнему о спектакле в «живом формате» или же он уже давно превратился в медиализованный спектакль, как это произошло в случае с фильмом, демонстрировавшимся в верхнем контейнере?

Завершение трансляции на экранах мониторов не совпало с концом спектакля. Спектакль завершился тогда, когда экраны погасли и актеры вышли на площадь перед зданиями, чтобы, как это принято в театре, поклониться перед публикой. Этот традиционный жест, которым актеры благодарят публику за аплодисменты, приобрел в данной ситуации абсолютно новое качество. С того момента, когда зрители последний раз живую видели актеров, прошло более часа. Когда они в конце спектакля вновь появились перед публикой, их тела в свете софитов производили магическое впечатление, даже несмотря на то, что освещение было скорее нейтральным и действовало,

выражаясь словами Брехта, отрезвляющим образом. Из-за того что публика в течение долгого времени не имела возможности видеть актеров, в тот момент, когда они вновь появились перед зрителями, их физическое присутствие приобрело абсолютно новое качество.

На протяжении последнего часа спектакля стало особенно заметно, что зрители не желали довольствоваться видеозаписью и предпочитали смотреть спектакль вживую. Их реакция становилась все более негативной и даже агрессивной; несколько преувеличивая, можно было сказать, что их поведение обнаруживало признаки абстинентного синдрома. С каждой минутой просмотра видеозаписи желание увидеть «реальные» тела актеров становилось более сильным – желание, которое снова и снова оставалось неудовлетворенным. Некоторые из зрителей окончательно отказались от надежды вновь увидеть актеров вживую и покинули «район новостроек». Хотя видеозапись была сделана на высоком профессиональном уровне и явно увлекла зрителей, смотревших «видеофильм» в верхнем контейнере, тем не менее зрителям, желавшим смотреть спектакль вживую, она показалась скучной и растянутой, в итоге они были разочарованы.

Первая часть спектакля до антракта состояла из сцен, в которых публика, как правило, видела тела актеров или по крайней мере фрагменты их тел. Сочетание подобных сцен с изображением на экранах мониторов, где можно было видеть лица актеров, рождало потрясающие театральные эффекты. Зрители, которые со своего места могли видеть актеров только под определенным углом зрения, вдруг видели их в различных ракурсах, как будто не только их взгляд передвигался в пространстве, но и они сами. Применение медиальных средств не ставило под вопрос «живой формат» спектакля. После антракта игра с различными модусами восприятия, выражавшаяся в чередовании физического присутствия актеров и их медиального изображения, «живого формата» и медиализации, приобрела безжалостный характер. Зрители все реже могли видеть актеров и ощущать их физическое присутствие. После того как актеры долгое время скрывались от зрителей, последние ненадолго вновь предстали перед ними. После следующей длительной фазы «отсутствия» актеры вновь появились на площадке перед зданиями, направились в сторону зрителей и, пройдя между ними, удалились. Мимолетное ощущение близости, возникшее в этот момент, невозможно было передать с

помощью видеозаписи, производившей впечатление стерильности и лишь усиливавшей желание увидеть актеров вживую.

В театре мы, как правило, исходим из того, что ситуация физического соприсутствия актеров и зрителей является неременным условием спектакля, в то время как отсутствие подобной ситуации в кино или перед телевизором нас не смущает. В данном спектакле физическое присутствие актеров вследствие медиализации постоянно находилось под угрозой исчезновения. Развитие «петли ответной реакции» в такие моменты прерывалось или, по крайней мере казалось, что оно прервалось, поскольку зрители не имели возможности влиять на видео, которое им показывали, – они могли это сделать лишь опосредованно, влияя тем или иным образом на актеров. При этом для них оставалось неясным, воспринимается ли их реакция актерами, даже если последние действительно находились в соответствующих помещениях на сцене, а не в столовой или в гардеробе. С точки зрения зрителей развитие «петли ответной реакции» было прервано. Желание вновь увидеть актеров вживую отражало в первую очередь их стремление восстановить непосредственную коммуникацию с актерами, которая, приводя в действие «петлю ответной реакции», играет ключевую роль при возникновении спектакля.

В «Идиоте» медиальное изображение являлось одной из составных частей спектакля, несмотря на это, вопреки утверждению Ауслэндера, медиализация не поглотила «живой формат» спектакля. Скорее наоборот, медиализация, принимавшая в ходе спектакля все более радикальный характер, разжигала у зрителей желание увидеть актеров вживую и способствовала тому, что «реальные тела» актеров приобрели особую ауру. В финале, когда актеры предстали перед зрителями в свете софитов, у публики, возможно, в первый раз за весь спектакль возникло впечатление сверхъестественности происходящего. Следует сказать, что создатели спектакля вплоть до самой последней сцены последовательно избегали подобного рода эффектов, что вызвало нарекания у многих рецензентов, яростно критиковавших такой подход при постановке романа Достоевского.

Вероятно, нарушение действия «петли ответной реакции», наблюдавшееся на протяжении последнего часа спектакля, можно интерпретировать и по-другому. Возможно, речь шла лишь о том, что взаимодействие актеров и зрителей уступило место взаимодействию зрителей между собой. Двигая стульями,

вставая, покидая помещение, зевая, общаясь друг с другом и пр., они превратились в актеров. В отличие от спектакля Шехнера «Коммуна», здесь в центре внимания зрителей оказывалось изображение на экранах мониторов. Соответственно, в данном случае все же следует говорить о нарушении действия «петли ответной реакции».

Согласно теории Ауслэндера, подобное нарушение должно было бы привести к превращению «живого» спектакля в медиализованный. На протяжении последнего часа спектакля казалось, что медиализация действительно поглотила «живой» спектакль, однако этого не произошло. Напротив, нарушение «петли ответной реакции» лишь усилило желание зрителей увидеть актеров вживую. В результате, когда актеры в конце спектакля, как это принято в театре, вышли поклониться перед публикой, зрители буквально увидели их в новом свете.

В спектакле «Идиот» широкомасштабное применение технологий воспроизведения не привело к исчезновению «живого» спектакля, что с точки зрения Ауслэндера неминуемо должно было бы произойти. Наоборот, спектакль закончился апофеозом физического соприсутствия актеров и зрителей. В тот момент, когда актеры в конце спектакля предстали перед зрителями, их физическое присутствие приобрело новое качество. Для публики оно явилось откровением. По завершении шестичасового спектакля зрители на собственном опыте ощутили, что вне зависимости от сюжета спектакля и применяемых в нем средств важнейшим его элементом является физическое присутствие актеров, которое, воздействуя на публику, обуславливает развитие «автопоэтической петли ответной реакции», определяющей возникновение спектакля.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Создание материальности перформативными средствами

В предыдущей главе, анализируя автопоэзис «петли ответной реакции», мы убедились в том, что когда речь идет о спектаклях, разграничение между эстетикой создания и эстетикой восприятия, проводимое в эвристических целях, не является целесообразным. Среди прочего речь шла о категории эстетики художественного произведения. Именно эта категория будет одним из основных предметов нашего исследования в данной главе. Принимая во внимание мимолетный характер спектаклей, мы обратимся к вопросу о том, с помощью каких перформативных средств создается материальность спектакля. Кроме того, нас будет интересовать как специфика подобной материальности, так и то, насколько эта специфика совместима с понятием артефакта.

Спектакли не являются материальными артефактами, поддающимися фиксации и воспроизведению, они мимолетны и существуют только в данный момент. Другими словами, их существование определяется непрерывным движением между возникновением и исчезновением, а также «автопоэтической петлей ответной реакции». Этому утверждению никоим образом не противоречит тот факт, что в спектаклях используются разного рода материальные объекты — такие как декорации, реквизит, костюмы, продолжающие существовать и после завершения спектакля. Нередко они хранятся и демонстрируются в качестве документальных свидетельств спектакля в театральных или в художественных музеях. Последнее чаще всего происходит в случае акционизма и перформанс-арта. В то же самое время спектакль, после того как он закончился, пропадает безвозвратно — его невозможно в точности повторить заново. Как верно заметила Пегги Фелан, спектакль после его завершения невозможно «спасти». Любая попытка аудио- и видеозаписи, имеющая своей целью превратить спектакль

в артефакт, обречена на неуспех. Подобные попытки лишь делают более явным принципиальное различие между спектаклем и артефактом, поддающимся фиксации и воспроизведению. Любая попытка воспроизведения спектакля превращается в его документацию. В этом смысле утверждение Фелан, что спектакли невозможно документировать, представляется спорным. Документация подобного рода скорее создает необходимые предпосылки, допускающие возможность анализа спектакля. При этом именно сознание противоречия между мимолетностью спектакля и непрерывными попытками его документации посредством видеозаписей, фильмов, фотографий, описаний свидетельствует об эфемерности и неповторимости спектаклей.

Разговор о перформансе выявляет пробел, потерю. Перформанс становится доступным для нас предметом, о котором можно делать доклады, который можно обсуждать и оценивать лишь ценой своего исчезновения. Сознание этого обстоятельства влечет за собой признание условия недоступности. <...> Искусство перформанса следует исследовать не на предмет эстетической программы или субъективного восприятия тела художника, а на предмет различия между презентацией и восприятием – различия, проявляющегося в документах и воспоминаниях наблюдавших перформанс¹.

После завершения спектакля мы можем обратиться к оставшимся после него документам, однако специфическая материальность спектакля нам недоступна. Для того чтобы сделать ее в той или иной форме доступной, необходимо трансформировать ее в другие медиа – в видео, фото, словесные описания и т.д. В рамках данного исследования я тоже вынуждена обращаться к документам подобного рода, таким как, например, мои собственные записи и описания спектаклей. Специфическая материальность спектакля остается недоступной для нас. В силу присущей ей мимолетности, возникая в ходе спектакля, она тут же исчезает.

После «перформативного поворота», обозначившегося в 1960-е годы, в театре, акционизме и перформанс-арте было выработано большое количество приемов, цель которых состояла в том, чтобы привлечь внимание к перформативному соз-

¹ *Bormann H.-Fr. / Brandstetter G. An der Schwelle. Performance als Forschungslabor // H.Seitz (Hrsg.). Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. – Bonn, 1999. – S. 46/50.*

данию материальности спектакля и досконально, практически как в научной лаборатории, исследовать различные факторы и специфические особенности этого процесса. В центре внимания художников оказались телесность спектакля, а также его пространственный и звуковой аспекты. Дальнейшее исследование будет посвящено описанию этих приемов, позволяющих нам, почти как под микроскопом, наблюдать за специфическим процессом создания материальности спектакля.

1. Телесность

Художник, «создающий» спектакли, не отделим от материала, с которым он работает. Для создания своего «произведения» художник применяет в высшей степени своеобразный, если не сказать своенравный материал – свое тело или, как выразился Гельмут Плеснер, «материал собственного бытия»². Теория театра и теория актерского искусства постоянно указывают на эту особенность. Особое внимание при этом уделяется напряженному соотношению между физическим существованием актера, его телесностью и вымышленным персонажем, которого он изображает. Согласно Плеснеру, в этой особенности проявляется характерная для человека дистанцированность по отношению к самому себе. По его мнению, благодаря этому обстоятельству фигура актера символизирует природу человека как таковую. Человек обладает телом, которое он может использовать для определенных целей, подобно другим предметам. В то же самое время он *и есть* это тело, иными словами, он является телом-субъектом. Когда актер занимает по отношению к себе «эксцентрическую» позицию, чтобы, используя «материал собственного существования», изобразить некоего персонажа, он делает очевидным эту двойственность и связанную с ней дистанцированность по отношению к самому себе. Напряженное соотношение между «феноменальным телом» актера и изображаемым им персонажем дает Плеснеру основания утверждать, что спектакли обладают важным значением с точки зрения антропологии и что в этом проявляется их особое достоинство.

² Plessner H. Zur Anthropologie des Schauspielers // ders. «Gesammelte Schriften», hrsg. von Günther Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker. – Frankfurt a.M., 1982. – S. 407.

Эдвард Гордон Крэг, напротив, видит в этом напряженном соотношении важную причину, по которой актер должен быть изгнан из театра и заменен сверхмарионеткой. По его мнению, актер не способен полностью контролировать материал, с которым он работает, распоряжаться им и формировать его по собственному усмотрению. Более того, этот материал зависит от весьма специфических условий, связанных с двойственной природой человека, которая выражается в диалектике соотношения «быть телом» и «иметь тело». Для того чтобы обеспечить спектаклю статус произведения искусства, необходимо, согласно Крэгу, удалить актера со сцены:

Все существо человека стремится к свободе; поэтому в нем самом уже заключено доказательство его непригодности как материала для театра. В силу того что в современных театрах пластика актеров и актрис используется именно как материал, на всем, что предлагают театры зрителю, лежит печать случайного. <...> Искусство, как мы уже говорили, не терпит случайного. Значит, то, что предлагает нам актер, не является произведением искусства...»³

В отличие от Плесснера я не собираюсь интерпретировать напряженное соотношение между телесным существованием актера и изображаемым им персонажем как некий символ и уж тем более, подобно Крэгу, настаивать на изгнании актера со сцены по причине ненадежности материала, с которым он работает. Это напряженное соотношение является отправной точкой моего исследования, посвященного процессу создания телесности в спектакле, и в то же самое время составляет один из его главных интересов. Я рассматриваю его как необходимое условие, с одной стороны, позволяющее перформативным образом создавать в спектакле телесность, а с другой стороны, позволяющее зрителям эту телесность воспринимать. Значение этого соотношения как важного фактора, влияющего на создание и восприятие телесности в спектакле, проявляется главным образом в двух феноменах: процессе воплощения и феномене присутствия. Этим двум явлениям в данном исследовании будет уделено особое внимание.

³ Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка / пер. В.В. Воронина // Э.Г. Крэг. Воспоминания, статьи, письма. – Москва, 1988. – С. 213–214.

Воплощение / embodiment

Во второй половине XVIII века сформировалась новая концепция актерского искусства, получившая некоторое время спустя (в конце XVIII века) название «воплощение». Если до тех пор об актере, как правило, говорили, что он играет роль, или иногда также говорили, что он выступает в роли, изображает некоего персонажа или даже является им (так, например, в 20-й статье своей «Гамбургской драматургии» Лессинг пишет: «Цени, это Мадам Гензель»), то теперь в отношении актера начинают говорить, что он «воплощает» некоего персонажа. Что же подразумевало это понятие?

В развитии немецкого театра второй половины XVIII века можно выделить две важные тенденции: во-первых, ведущую роль в театре начинает играть литература, во-вторых, возникает новое реалистически-психологическое актерское искусство. Обе тенденции тесно связаны друг с другом.

Попытки отдельных интеллектуалов, являвшихся выходцами из третьего сословия, покончить с господством актера в театре, были направлены на то, чтобы превратить текст пьесы в своего рода контрольную инстанцию театрального спектакля. В своей работе актеры не должны были черпать вдохновение в самом процессе игры, полагаясь на свой импровизаторский талант, остроумие, гений, тщеславие или желание нравиться. Теперь задача актера сводилась к тому, чтобы донести до публики значения, выраженные автором в тексте пьесы. Актерское искусство не должно было в силу своей перформативности порождать новые, собственные значения. Его целью должно было стать выражение тех смыслов, которые уже были найдены, придуманы и сформулированы автором в тексте его пьесы.

Однако чтобы выполнить эту задачу, было необходимо радикально изменить актерское искусство. Оно должно было стать таким, чтобы позволить актеру посредством своего тела передавать значения, сформулированные автором в тексте пьесы – среди них, прежде всего, чувства, душевные состояния, ход мыслей и черты характера действующих лиц. Оно должно было помочь актеру сделать свое физическое существование незаметным для публики, преобразовав свое «феноменальное тело» в «текст», состоящий из знаков, обозначающих чувства, душевные состояния и пр. некоего персонажа. Напряжение между «феноменальным телом» актера и изображаемым им

персонажем следовало устранить, отдав предпочтение последнему.

В соответствии с этим представлением Иоганн Якоб Энгель в своей книге «Мысли о мимике» (1785/86) критикует актеров за то, что они используют свое тело таким образом, что привлекают внимание зрителей к своему «феноменальному телу» и мешают им тем самым воспринимать его как знак, обозначающий определенного персонажа:

Я не знаю, какой злой дух овладевает нашими актерами, в особенности женского пола, что они настолько увлекаются искусством падения (или, может, стоит сказать крушения?). Мы видим, как Ариадна, узнав от Богини гор о своей печальной судьбе, падает навзничь быстрее, чем если бы ее ударила молния и так стремительно, как если бы она хотела разбить себе череп. Когда после такой неестественной и невыносимой игры раздаются аплодисменты, то, наверняка, это аплодируют невежи, не способные проникнуться подлинным содержанием пьесы и покупающие билет лишь для того, чтобы поглазеть, при этом они бы с большим удовольствием сходили бы в цирк или бы посмотрели на бой быков. Знаток, если он и аплодирует, то делает это, вероятно, исключительно из сочувствия и облегчения, испытываемых им, когда он видит, что бедняжка, которая, хоть и является плохой актрисой, но в остальном может быть замечательной девушкой, не покалечилась. Рискованные трюки <...> уместны лишь в рамках цирковых представлений, где весь интерес сосредоточивается на настоящем человеке, на его телесной подвижности, и возрастает тем больше, чем опаснее становятся его действия⁴.

В театре, напротив, зрители должны видеть только персонажа, сопереживать только ему. Если же их внимание будет направлено на «феноменальное тело» актера, на его физическое бытие, то они будут не способны воспринимать его лишь как знак, обозначающий душевное состояние некоего персонажа, и, как следствие, начнут сопереживать «ему» (актеру) или «ей» (актрисе). И это неизбежно «разрушает» «иллюзию»⁵. В результате зрители вынужденным образом покидают вымышленный мир пьесы и оказываются в мире реальной плоти.

Рассуждения Энгеля помогают получить представление о том, что подразумевалось под новым понятием «воплощение».

⁴ Engel J. J. Ideen zu einer Mimik. (1785/6) // ders. «Schriften». – Bd. 7/8. – Berlin, 1804. – Bd. 7. – S. 59f.

⁵ Ibid. – S. 58.

Актеру следовало превратить свое чувственное, «феноменальное тело» в семиотическое с той целью, чтобы последнее обрело способность служить материальным знаком, то есть носителем смыслов, заложенных в тексте пьесы. Тело актера должно было стать новым, воспринимаемым на чувственном уровне знаком, выражающим смыслы, сформулированные автором в тексте его пьесы. Все, что не способствовало передаче этих смыслов, все, что могло нарушить этот процесс или исказить, осквернить или подменить соответствующие значения, необходимо было исключить.

Ключевую роль в этой концепции играет понятие значения, берущее свое начало в теории двуемирия. Согласно этой теории, значения представляют собой умственные, «духовные» единицы, которым можно придать облик лишь посредством изобретения соответствующих знаков. В то время как язык является практически идеальной знаковой системой, которая способна в «чистом», неискаженном виде выражать духовное, то есть некие значения, то человеческое тело представляет собой гораздо менее надежный медиум и материал для формирования знаков. По этой причине Шиллер предупреждал о «весьма сомнительном преимуществе театрального воплощения»⁶. Для того чтобы тело можно было использовать в соответствующих целях, необходимо сначала в определенном смысле умертвить его: все, что указывает на его органический характер, на его физическое бытие, необходимо устранить и превратить его в «исключительно» «семиотическое тело», поскольку лишь «исключительно» «семиотическое тело» способно на чувственном уровне выразить заложенные в тексте смыслы, не исказив их, и донести их до зрителя. Таким образом, необходимым условием воплощения является «умерщвление» плоти. В то же самое время воплощение способно противодействовать мимолетности, свойственной спектаклю. Ибо хотя жесты, движения актера и звуки, издаваемые им, действительно мимолетны, тем не менее значения, которые они выражают, существуют также вне этих недолговечных знаков.

Понятие значения, играющее ключевую роль в этом представлении, уже давно устарело, и никто больше всерьез не полагает, что при внимательном чтении можно обнаружить

⁶ Цит. по: «Deutsches Wörterbuch», hrsg. von Jakob und Wilhelm Grimm. — Bd. 1–31. — München, 1984. — Bd. 25. — Sp. 683.

«правильные» значения драматического текста⁷. Несмотря на это, многие под понятием воплощения, применяемого в отношении деятельности актера, и по сей день подразумевают описанный выше процесс, включающий в себя «умерщвление» плоти. Так, еще в 1983 году литературовед Вольфганг Изер писал: «Чтобы придать вымышленному персонажу определенные черты, актеру самому нужно стать ирреальным. В ходе этого процесса его тело утрачивает свой реальный характер, превращается в аналог, благодаря которому у вымышленного персонажа появляется возможность принять некий реальный облик»⁸. В этом высказывании отражается как теория двоемрия, так и понимание воплощения как «умерщвления» плоти: актер воплощает фигуру Гамлета, созданную языковыми средствами, превращая свое реальное тело в «аналог».

Подобное представление уже в начале XX века оспаривал Георг Зиммель. В своей посмертно опубликованной, незаконченной статье «О философии актерского искусства» (1923) он объясняет, почему процесс воплощения актером некоего персонажа нельзя интерпретировать как передачу значений, заложенных в тексте пьесы, с помощью другого, наиболее подходящего для этой цели медиума, а именно с помощью лишенного своей органической сущности тела актера, превращенного в семиотическое тело. Сначала Зиммель описывает фундаментальные различия между значениями, созданными языковыми и телесными средствами:

Представленный в пьесе сценический персонаж является не цельным человеком, или другими словами человеком с его чувственной натурой, а комплексом литературно постигаемого в человеке. Ни голос, ни интонация, ни *ritardando* или *accelerando* речи, ни жесты, ни особая атмосфера живого образа не могут быть предопределены драматургом или хотя бы ясно намечены. Скорее он переносит судьбу, явление, душу этого образа в область чисто духовного. Как литературное произведение пьеса является самодостаточным целым; в отношении цельности происходящего она остается лишь символом, на основе которого ее невозможно выстроить логическим образом⁹.

⁷ На эту тему см.: Fischer-Lichte E. (Hrsg.). Das Drama und seine Inszenierung. – Tübingen, 1983.

⁸ Iser W. Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? // D. Henrich und W. Iser (Hrsg.). Funktionen des Fiktiven. – München, 1983. – S. 145f.

⁹ Simmel G. Zur Philosophie des Schauspielers // G. Simmel. Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse. – Frankfurt a. M., 1968. – S. 75f.

Дидро в своем «Письме о глухих и немых» (1751) заложил основу концепции воплощения – он стремился доказать, что все высказывания, касающиеся конкретных предметов и идей, которые можно описать метафорическим образом, могут с одинаковым успехом быть выражены как языковыми знаками, так и знаками-жестами. Соответственно, эту информацию, согласно Дидро, без труда можно перевести из вербальных знаков в телесные. Зиммель в отличие от Дидро настойчиво указывает на различия между языком и телом. По его мнению, в силу этих различий беспрепятственный перевод языковых знаков в телесные в принципе невозможен. По этой причине он решительно выступает против представления о том, что

<...> идеальная манера исполнения роли якобы является неотъемлемой составляющей этой роли; как если бы на страницах «Гамлета» для того, кто просто обладает пронизательным взглядом и способностью логически рассуждать, само по себе открывается театральное воплощение этой пьесы; как если бы каждая роль, по сути, предполагает одно-единственное «правильное» исполнение, к которому живой актер приближается в той или иной мере. Одно это опровергается тем фактом, что три больших актера играют эту роль в трех абсолютно разных прочтениях, каждое из которых в равной степени ценно и не является более «верным», чем другие; <...> таким образом, невозможно играть Гамлета, <...> просто исходя из текста пьесы, ибо она легитимирует как прочтение Моисси, так и интерпретацию Кайнца или [sic] Сальвиати¹⁰.

Зиммель размышляет о различных интерпретациях роли Гамлета, предложенных Моисси, Кайнцем и Сальвини. Если учитывать рассуждения Зиммеля о различии между языком и телом, то эту разницу можно объяснить не только различными интерпретациями, но и разными физическими данными актеров, такими как их «голоса», «интонации», «жесты», а также «особой атмосферой», излучаемой их «живым обликом». Иными словами, Гамлета, созданного Моисси, Кайнцем или Сальвини нельзя рассматривать как воплощение роли, разработанной с помощью языковых знаков в тексте пьесы: скорее в каждом из этих случаев речь идет о другом Гамлете. Гамлет, сыгранный Моисси, обретает плоть исключительно благодаря игре Моисси. Точно так же, как и Гамлет Сальвини – плод игры Сальвини. Персонаж возникает благодаря телам актеров, их

¹⁰ Ibid. – S. 78. Поскольку нет никаких сведений об известном актере по имени Сальвиати, жившем во времена Зиммеля, то мы предполагаем, что речь в данном случае идет об опечатке и что Зиммель, в действительности, имел в виду Томазо Сальвини (1829–1915).

специфике, а также благодаря перформативным актам, совершаемым ими. Поэтому Гамлет Моисси не может быть тождественным Гамлету Сальвини или Кайнца, равно как и Гамлету пьесы. Очевидным образом разработанная в XVIII веке концепция воплощения теряет свою актуальность.

Уже в начале XX века эта концепция подвергалась сильной критике со стороны деятелей и теоретиков театра. Такие тенденции развития, как отход от идеи театра, в котором главенствующую роль играет литература, провозглашение театра самостоятельным видом искусства, не ограничивающимся простой передачей значений, содержащихся в тексте пьесы, а создающем новые значения, привели к возникновению новой концепции актерского искусства, сочетающего в себе одновременно физическую и творческую деятельность. В этом контексте обращение Мейерхольда к ярмарочному театру, к балагану воспринимается как прямое возражение Энгелю. Схожим образом отголоски теории Энгеля можно обнаружить в отрицательных рецензиях на спектакли Рейнхардта «Царь Эдип» и «Орестея». Так, критики, неодобрительно отзываясь о чувственной манере владения телом, присущей актерам, в качестве критического аргумента сравнивали эти спектакли с «цирковым представлением в самом вульгарном смысле этого слова» и писали о том, что игра актеров соответствует вкусу публики, «для которой бой быков – привычное зрелище»¹¹.

При разработке новой концепции актерского искусства важную роль играют размышления о материальности человеческого тела. Если для Крэга непредсказуемость актера являлась серьезным недостатком, дававшим ему повод требовать изгнания актера со сцены, то Мейерхольд, Эйзенштейн, Таиров и многие другие рассматривали тело как невероятно гибкий и податливый материал, применяемый актером в своем творчестве. Так, Мейерхольд пишет:

В искусстве мы всегда имеем дело с организацией материала. <...> Искусство актера заключается в организации своего материала, то есть в умении правильно использовать выразительные средства своего тела. В актере совмещаются и организатор и организуемый (то есть художник и материал). Формулой актера будет такое выражение: $N=A1+A2$, где N – актер, $A1$ – конструктор, замышляющий и дающий приказание к реализации замысла, $A2$ – тело актера, исполнитель, реализующий задания конструктора (A первого).

¹¹ *Jacobsohn S. Das Jahr der Bühne. – S. 49.*

Актеру нужно так натренировать свой материал – тело, чтобы оно могло мгновенно исполнять полученные извне (от актера, режиссера) задания¹².

Хотя актер здесь и освобожден от своего зависимого положения по отношению к литературе, тем не менее представление о теле, сформулированное Мейерхольдом, обнаруживает поразительное сходство с концепцией тела, являвшейся неотъемлемой частью теории воплощения. И в том и в другом случае напряженное соотношение между представлением «быть телом» и «иметь тело» устранено: субъект, который практически не рассматривается как субъект-тело, обладает абсолютным правом распоряжаться телом-объектом. Если теоретики XVIII века полагали, что все, что является в теле чувственным, недолговечным и несовершенным, можно устранить путем семиотизации тела – хотя некоторые из них, как например, Шиллер, в этом серьезно сомневались, – то Мейерхольд и другие представители авангарда рассматривают тело человека как машину, которую можно бесконечно совершенствовать, и с помощью специальных мер, разработанных ее конструктором, привести в такое состояние, что вероятность неполадок значительно сократится и бесперебойная работа будет обеспечена. В обоих случаях мы имеем дело с навязчивой идеей абсолютного контроля над телом. Представление о теле как форме бытия полностью вытесняется идеей всемогущего субъекта, для которого его собственное тело не является неким ограничением или определяющим фактором – наоборот, он распоряжается им как любым другим пластичным материалом, легко поддающимся обработке. Здесь, однако, проявляется одно существенное различие. Если в концепции воплощения телесность воспринимается не как материал, а как система знаков, выражающих сформулированные в тексте пьесы значения, то Мейерхольд и другие представители авангарда впервые начинают рассматривать телесность как материал. Различные упражнения биомеханики были задуманы не как знаки, применяемые для передачи значений; скорее они помогают сосредоточиться и продемонстрировать определенные двигательные возможности тела, привлекая внимание к его подвижности, его «рефлекторной возбудимости», «заражающей зрителей»¹³.

¹² Мейерхольд Вс. Актер будущего и биомеханика // Вс. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х тт. – Москва: Искусство, 1968. Т. 2. – С. 487.

¹³ Там же. – С. 488–489.

Специфическая материальность пластичного и подвижного тела актера непосредственно воздействует на тело зрителя, «заражая»¹⁴ его, то есть также приводя в состояние возбудимости. Это, впрочем, никоим образом не исключает возможности смыслообразования. Напротив, привлечение внимания к материалу актерского тела позволяет зрителю на основе воспринятого создавать совершенно новые значения, другим словами, стать «творцом нового смысла»¹⁵. В этом контексте порождаемая актером телесность способна в ходе воздействия на зрителей формировать новые значения.

Разработанная Мейерхольдом новая концепция актерского искусства была явной противоположностью концепции воплощения. Если понятие воплощения подразумевало, что актер может воздействовать на зрителя лишь при том условии, что последний способен истолковать совершаемые актером движения как знаки, несущие определенные значения, то концепция Мейерхольда основана на представлении о том, что рефлекторно возбужденное, пребывающее в движении тело актера непосредственно воздействует на тело зрителя. Если в первом случае движения актера должны были выполнять функцию знака, выражающего значения, сформулированные в тексте пьесы, то во втором случае движения актера рассматривались как своего рода стимул, вызывающий в зрителе ответную реакцию и побуждающий его самостоятельно порождать смыслы. Если в первом случае перформативность была подчинена экспрессивности, то во втором случае она воспринималась как энергетический потенциал воздействия. Разработанная Мейерхольдом новая концепция актерского искусства возникла в определенной степени как инверсия концепции воплощения.

Начиная с 1960-х годов в театральных спектаклях и перформансах художники экспериментируют с различными способами использования тела. Их эксперименты, привлекавшие

¹⁴ Теоретики XVIII века также исходили из представления, что актеры «заражают» зрителей, что они порождают в нем переживания. Однако эффект «заражения» был связан с тем, что зрители были способны истолковать «мимику и жесты» актеров как выражение определенного переживания. На эту тему см.: *Fischer-Lichte E. Der Körper als Zeichen und als Erfahrung // dies. Theater im Prozeß der Zivilisation. – Tübingen/Basel, 2000. – S. 67–80.*

¹⁵ *Мейерхольд Вс. Отзыв о книге А.Я. Таирова «Записки режиссера» // Вс. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х тт. – Москва: Искусство, 1968. – Т. 2. – С. 43.*

внимание к материальности тела, продолжают и развивают идеи исторического авангарда. Отличие заключается в том, что они не рассматривают тело как материал, который можно полностью контролировать, придавая ему нужную форму, а исходят из двойственного характера тела как плоти («быть телом») и семиотического тела («иметь тело»). Ключевую роль в этих экспериментах играет телесное бытие актера-перформера. Таким образом, они позволяют вновь воспользоваться понятием воплощения, наполнив его, однако, абсолютно новым смыслом.

С этой точки зрения можно выделить четыре наиболее эффективные стратегии, применяющиеся в самых различных спектаклях: 1) обратное соотношение актера и роли; 2) привлечение внимания к индивидуальности (тела) исполнителя; 3) акцентирование ранимости, хрупкости и недостатков (тела) исполнителя; 4) кросс-кастинг. Нередко в спектакле применяются параллельно сразу несколько из названных стратегий.

1) Ежи Гротовский кардинально переосмыслил соотношение исполнителя и роли. По его мнению, задача актера не заключается в изображении некоего персонажа, то есть его воплощении. Роль, разработанную автором пьесы, он рассматривает скорее как инструмент: «...актер должен манипулировать сценическим образом, как скальпелем, для препарирования собственной индивидуальности»¹⁶. Роль больше не является главной целью актера, а лишь средством для достижения другой цели, состоящей в том, чтобы придать телу характер духовной сущности, превратить его в воплощенный дух. Теория двоemiрия, лежащая в основе старой концепции воплощения, в данном контексте больше не актуальна. Актер не одалживает свое тело некоему духу, другими словами, он не воплощает нечто духовное – а именно заранее сформулированные значения, – а пробуждает в своем теле «дух», придавая телу «способность к действию».

Метод обучения актера в театре Гротовского был направлен

<...> не на [sic] обучение чему-то, а на снятие тех препятствий, которые в духовном процессе актера может воздвигнуть перед ним его собственный организм. Организм актера должен избавиться от всего, что блокирует его внутренний процесс, причем таким образом, чтобы не возникало, собственно, никакой разницы во времени между внутренним импульсом и ответной,

¹⁶ Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику / пер. Н. Башинджагян. – Москва: Аргист. Режиссер. Театр, 2003. – С. 71.

внешней реакцией, – словом, чтобы тело актера подвергалось как бы уничтожению, сгоранию и чтобы зритель оказывался лицом к лицу только с видимым потоком духовных импульсов. В этом смысле мы идем путем, который уместно назвать *via negativa*: не накапливание приемов и умений, а снятие препятствий¹⁷.

С точки зрения Гротовского, «иметь тело» всегда означает «быть телом». Тело не является для него ни инструментом, ни выразительным средством, ни материалом для создания знаков, ни чем-то другим в этом роде. Скорее его «материя» сжигается в процессе деятельности актера, превращаясь в энергию. В отличие от Энгеля или Мейерхольда Гротовский не утверждает, что актер владеет своим телом, скорее наоборот, согласно его теории, именно тело сообщает ему способность к действию – оно выступает как воплощенный дух (*embodied mind*).

Актера, способного на это, Гротовский назвал «священным» актером: «Это серьезный и торжественный акт откровения. <...> Это подобно шагу на пути к высшему проявлению актерской натуры, в которой соединены сознание и инстинкт»¹⁸. Религиозная лексика служит косвенным указанием на связь между актером и страдающим, воскресшим Христом, тело которого вследствие его страданий приобрело одновременно двойственный характер плоти и духовного тела. Фигура воскресшего Христа символизирует здесь новое представление о человеке и прежде всего новое представление о теле, устраняющее разграничение между духом и плотью, в результате чего дух можно себе представить только как «воплощенный», а тело только как «одоухотворенное».

Приблизиться к идеалу «священного» актера, сформулированному Гротовским, пожалуй, в наибольшей степени удалось Ришарду Чешлаку в «Стойком принце» (1965). Критик Йузеф Келера в журнале ОДРА XI (1965) пишет о нем следующее:

Суть <...> на самом деле заключается не в том факте, что актер удивительным образом использует свой голос, и не в том, что с помощью своего нагого тела он мастерски создает движущиеся формы, впечатляющие своей выразительностью; и также ни в той манере, благодаря которой техника тела и голоса во время длинных, изнуряющих монологов, граничащих в звуковом и физическом плане с акробатикой, составляют единое целое.

¹⁷ Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику / пер. Н. Башинджагян. – Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – С. 56.

¹⁸ Grotowski J. Für ein armes Theater. – Zürich, 1986. – S. 24.

Речь здесь идет совсем о другом. <...> До сих пор такие понятия, как «секуляризованная святость», «акт смирения», «очищение», которые применяет Гротовский, я выслушивал с определенным недоверием. Сегодня я признаю, что они идеально воплощены в фигуре Стойкого Принца. От образа, созданного актером, исходит своего рода психическое излучение. Это трудно определить иначе. В вершинные моменты роли все, что технично, становится просветленным изнутри <...>. В любой момент актер может начать парить... Он пребывает в состоянии благодати. И этот «театр жестокости» вокруг него, с его богохульством и эксцессами, превращается в театр в состоянии благодати¹⁹.

Определенная лексика, употребляемая критиком, указывает на то, что в спектакле «Стойкий принц» теория двоемирия действительно была преодолена благодаря тому, что тело актера приобрело черты воплощенного духа. Театральная деятельность Гротовского обнаруживает поразительное сходство с поздними философскими сочинениями Мерло-Понти. Его философия плоти представляет собой масштабную попытку, избегая дуализма и трансцендентальности, обнаружить связующие элементы между плотью и душой, между чувственной сферой и областью, недоступной чувственному познанию. Соотношение между обеими сферами, согласно его концепции, является асимметричным, при этом акцент смещается в сторону телесно-чувственного. Связующим звеном между телом и миром является плоть. Любое обращение человека к миру опосредованно его плотью, оно всегда является «воплощенным». Именно поэтому плоть вытесняет на второй план любые инструментальные или семиотические функции тела²⁰.

Философия Мерло-Понти проложила дорогу новому толкованию понятия «воплощение», применяемому сегодня в антропологии культуры, когнитивистике и театроведении. То, что Мерло-Понти сделал в области философии, вполне сравнимо с заслугами Гротовского в сфере театра. В лице Ришарда Чешлака на сцене появился актер, сумевший преодолеть дуализм тела и духа – его тело предстало «просветленным», а дух воплощенным. Радикально изменив соотношение актера и роли, Гротовский создал предпосылки для нового толкования понятия воплощения. Под воплощением здесь подразумевается некое явление, возникающее благодаря телу. Другими словами,

¹⁹ Kelera J. Teatr w stanie łaski // Odra, 1965. – nr. 11. – S. 74.

²⁰ На эту тему см.: Merleau-Ponty. Das Sichtbare und das Unsichtbare. – S. 172–203.

если определенный персонаж, например, стойкий принц Фернандо, предстает перед зрителями в телесном образе Ришарда Чешлака, то этот персонаж является уникальным, поскольку он существует исключительно в этом телесном образе и благодаря ему. Следовательно, телесное бытие актера является необходимой предпосылкой для возникновения подобного персонажа. Последний существует только в телесных действиях актера. Он возникает в результате совершаемым им перформативным действиям и в силу его специфической телесности.

2) Вторая стратегия, заключающаяся в привлечении внимания к индивидуальности (тела) исполнителя, служит своего рода иллюстрацией нового понятия воплощения. Эта стратегия, предпосылкой которой является обратное соотношение актера и роли, позволяет выявить и продемонстрировать основные аспекты процесса воплощения. Наиболее последовательно эта стратегия применяется Робертом Уилсоном. Работая над спектаклем, он исходит из физических данных каждого конкретного актера: «Я наблюдаю за актером, за его телом; прислушиваюсь к его голосу и затем пытаюсь вместе с [ним] создать спектакль»²¹. Уилсон начал свою режиссерскую карьеру в конце 1960-х годов. С самого начала в своей работе он уделял большое внимание характерным особенностям каждого из участников спектакля, будь то актер-любитель, инвалид, студент театральной школы, перформер или профессиональный актер. Так, например, в связи с работой над спектаклем «Смерть, разрушение и Детройт II» (1987) он следующим образом отзывался о Кристине Остерлейн:

Посмотрите, у актрисы Кристине Остерлейн глаза выразительны даже тогда, когда она почти не двигается. Это оставляет потрясающее и пронзительное впечатление. <...> Иногда само ее присутствие, когда она просто вот так сидит, наполнено силой. Только немногие люди способны на нечто подобное на сцене <...>. Большинство актеров производили бы впечатление статуи, она же, напротив, всегда жива и опасна, таинственна. <...> В ней есть что-то совсем особенное, что могут только немногие. Я знаю, это было предназначено для нее²².

Если руководствоваться традиционными критериями, то можно сказать, что актеры, «особый гений» которых, по вы-

²¹ Цит. по: *Riewoldt O. Herrscher über Raum und Zeit // Das Theater Robert Wilsons. Feature vom Südfunk vom 3. Juni 1987.*

²² Ibid. – S. 13.

ражению Ивана Нагеля, был высвобожден Уилсоном, делают на сцене весьма немного: они появляются перед публикой, передвигаются по сцене, останавливаются, садятся, неподвижно сидят на стуле или висят на канате, свисающем с колосников; они поднимают руку, ногу или изображают на лице улыбку. То есть, с одной стороны, они выполняют движения, являющиеся в определенном смысле основными элементами сценической деятельности: они выходят на сцену, проходят по ней, садятся, сидят, ложатся, лежат, встают, уходят со сцены. С другой стороны, актеры совершают разного рода необычные действия: они висят на канате («Золотые окна», Мюнхен, 1982), балансируют на стремянке («Гражданские войны», Кельн, 1984) и проч. Все движения совершаются в соответствии с определенным ритмическим и геометрическим рисунком, в большинстве случаев в замедленном темпе и по несколько раз.

Индивидуальные физические данные актера оказываются в центре внимания зрителей, прежде всего благодаря его манере движения. Казалось бы, движения, совершаемые скорее механически в соответствии с определенным ритмическим и геометрическим образцом, должны были бы лишить тело его индивидуальности и уравнивать все тела между собой. Однако именно якобы механическое, многократное повторение определенного рисунка движений способно значительно более эффективно выявить своеобразие физических данных каждого из актеров, чем так называемая индивидуальная манера. Таким образом, индивидуальная манера движения актеров в пространстве превращается в одну из основных тем постановок Уилсона. Демонстрация на сцене их специфического бытия сопоставима с феноменом, который Артур Данто охарактеризовал как «преображение обычного»²³. Став объектом внимания публики, тела актеров предстают в новом качестве.

Эффект преобразования усиливается благодаря особой светорежиссуре. Так, например, в одной из сцен спектакля «Гамлет-машина», поставленном в 1986 году в гамбургском театре «Талия», за столом сидела женщина, которая, улыбаясь, почесывала себе голову. Одновременно с этим другая женщина произносила слова Офелии: «Своими кровотокающими руками я разрываю фотографии мужчин, которых я любила».

²³ *Danto A. Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. – Frankfurt a. M., 1989.*

При этом женщина, сидящая за столом, сверху освещалась прожектором. В спектакле «Парцифаль», поставленном в 1987 году также в гамбургском театре «Талия», актер Кристофер Ноулз, кружась на одном месте и удерживая на голове доску, тянул одну ноту. В тех местах, где он, продолжая петь, кружился, из земли исходил свет. В «Короле Лире», поставленном в 1990 году во франкфуртском Бокенхеймер Депо, в момент, когда игравшая Лира Марианна Хоппе прекращала говорить и двигаться, сцена наполнялась ярким, ослепительным светом. Уилсон часто использует в своих спектаклях контражурное освещение, которое создает впечатление, что тела перформеров и актеров, их жесты и движения пропитаны светом. Более того, кажется, что их тела излучают свет.

Подобный эффект усиливается с помощью еще одного приема. Во многих своих постановках Уилсон использует в качестве задника киноэкран, используемый для показа фильмов, создания световых эффектов или демонстрации абстрактной живописи. Перформеры-актеры движутся в сценическом пространстве, как правило, параллельно заднику. В результате возникает такое впечатление, что если бы контражурное и верхнее освещение не подчеркивали трехмерность фигур актеров, то их телесность растворилась бы в плоскости заднего плана. Так, характерной чертой спектаклей Уилсона является многократно повторяющаяся ситуация, в которой тело перформера балансирует на грани между трехмерным пространством сцены и двухмерным изображением.

Постановочные стратегии Уилсона, направленные на привлечение внимания к индивидуальности тела перформера – в особенности медленный темп движений и их многократное повторение, при котором актеры следуют определенным ритмическим и геометрическим образцам – часто интерпретируются как методы, служащие десемантизации действия и деконструкции категории персонажа. Согласно подобным интерпретациям, именно медленные движения, повторы, определенный рисунок движений, характерный для различных персонажей, мешают зрителям воспринимать жесты и движения перформера как знаки, обозначающие жесты, движения или внутреннее состояние некоего персонажа, даже если костюм перформера или соответствующая информация в программке указывают на его связь с определенным действующим лицом. В центре их внимания прежде всего оказываются темп, интенсивность, сила, энергия, направление движений, а вместе

с ними и специфическая материальность тел перформеров, их индивидуальная телесность.

С этим аргументом можно согласиться в том смысле, что тело перформера и персонаж действительно не являются единством, ибо индивидуальность тела перформера не «растворяется» в персонаже. Наоборот, различие между ними очевидно. Здесь – как и у Гротовского – не остается сомнений в том, что задачей перформера не является изображение персонажа. Его цель скорее состоит в том, чтобы выявить индивидуальность своей телесности и в буквальном смысле показать в правильном свете созданное подобным образом «эстетическое тело». Связь с тем или иным персонажем кажется при этом скорее случайной. В итоге появление перформера в спектакле не требует дополнительной информации. Он может выступать просто под своим именем.

Отсюда, однако, не следует вывод, что движения перформеров полностью десемантизированы. Просто они означают именно то, что они совершают – например, длящееся сорок пять секунд поднятие руки от уровня талии до уровня глаз. В этом смысле такие движения являются автореферентными и формируют действительность. Нередко усиление перформативного характера движений сопровождается преумножением значений, то есть эти движения обладают способностью пробуждать у зрителей самые различные ассоциации, воспоминания и фантазии²⁴.

В то же самое время это не означает, что категория персонажа устарела – эта категория лишь переосмысливается, хотя и радикальным образом. Сущность персонажа больше не определяется его внутренним состоянием, которое актер или перформер выражает с помощью своего тела. Персонаж в данном случае возникает в ходе перформативных актов, с помощью которых актер создает и демонстрирует свою телесность. Тот факт, что внимание зрителей привлекается к индивидуальным физическим данным перформеров, к их специфической материальности означает, что оно привлекается к условиям, определяющим процесс создания персонажа в спектакле. Ни один персонаж не может существовать в отрыве от индивидуальных физических данных конкретного актера или перформера. Проводя четкое различие между перформером и ролью, Уилсон обращает внимание на это обстоятельство.

²⁴ На эту тему см. главу пятую.

3) Если Уилсон часто создает такой эффект, преображая тело перформера, то группа «Сочиетас Рафаэлло Санцио» достигает подобного воздействия, прибегая к демонстрации на сцене тел с различными уродствами и дефектами, которые своим видом напоминают персонажей брейгелевских картин ада. В спектаклях этой группы были задействованы актеры, тела которых сильно отличались от представлений о «нормальном» теле: их характерными чертами были дряхлость, признаки увядания и телесные эксцессы. Реакция зрителей на их шокирующий вид нередко проявлялась в том, что у них выступал холодный пот, начинали дрожать руки, прерывалось или, наоборот, ускорялось дыхание, они испытывали чувство страха, смущение или отвращение. В спектакле «Юлий Цезарь», показанном в 1998 году в берлинском Геббель-театре, в роли Цезаря выступал дряхлый, немощный старец, который едва держался на ногах. Его дряхлость производила в равной степени пугающее и трогательное впечатление. Роль Антония исполнял актер, которому незадолго до осуществления проекта сделали операцию по удалению гортани. На месте гортани у него был прикреплен микрофон. Благодаря этому можно было услышать его мучительные, безголосые попытки что-то сказать, постоянно напоминавшие зрителям о его увечье. Роль Цицерона исполнял полутолый толстый великан, размерами своего тела напоминавший борца сумо. Казалось, что он утопает в своем огромном теле. На его лицо был натянут чулок, в результате чего он производил впечатление безликого чудовища, лишенного идентичности. В состав труппы входили еще две девушки, страдающие анорексией. У них был настолько болезненный вид, что казалось, они находятся на грани жизни и смерти (непосредственно перед берлинскими гастролями одна из них умерла; в Берлине ее заменяла очень худая, изящная танцовщица). Воздействие, оказываемое индивидуальными физическими данными актеров на зрителей, было настолько непосредственным и необычным, что последние практически были не в состоянии обнаружить связь между физическим обликом актера и персонажем, в роли которого он выступал. Тем не менее это не мешало зрителям впоследствии соотнести физический облик актера с его ролью и проинтерпретировать это сочетание. Однако во время спектакля физический облик актера воспринимался не как знак, обозначающий определенного персонажа, а как специфическая материальность тела актера.

То обстоятельство, что тела актеров было не просто или порой практически невозможно воспринимать и интерпретировать как знак, представляющий некоего персонажа, все же не означало, что восприятие спектакля не сопровождалось его интерпретацией. Характерными чертами создаваемой здесь телесности, были старость, болезнь, угасание, смерть или экссесс. Именно поэтому воздействие на зрителей было таким сильным, именно поэтому эта телесность была способна вызывать непосредственные физиологические и аффективные реакции. Попытки интерпретировать соотношение между индивидуальной телесностью актера и изображаемым им персонажем, предпринимаемые зрителями по завершении спектакля, можно рассматривать как стремление создать дистанцию по отношению к увиденному и тем самым нейтрализовать непосредственную угрозу, исходившую от этих тел. «Феноменальное тело» актера во время спектакля превращалось в семиотическое тело лишь в том смысле, что оно несло на себе печать старения, болезни, смерти, уничтожения индивидуальности и потому вызывало страх²⁵.

Тела актеров воспринимались зрителями в отрыве от исполняемой ими роли не благодаря применению особых перформативных стратегий, таких как, например, замедленный темп движений, повторы, выполнение движений в соответствии с определенными геометрическими и ритмическими образцами, а лишь как следствие телесного бытия актера, притягивавшего к себе внимание зрителей. При этом особая телесность актера в процессе «воплощения роли» проступала еще более явно. Таким образом, возникал своего рода порочный круг. Телесное бытие актера, его плоть оказывали на зрителей такое сильное воздействие, что они практически не были в состоянии интерпретировать его тело как знак, обозначающий определенного персонажа. В итоге зрители были лишены возможности сохранять некую критическую дистанцию между своим телом и телом актера. Как следствие, они были не в состоянии сопротивляться тому непосредственному воздействию, которое «феноменальные тела» актеров оказывали на них. Это воздействие возникало вне зависимости от исполняемой ими роли или применяемой ими актерской техники. Прежде всего оно было обусловлено своеобразием их «феноменального тела», непосредственное присутствие которого производило необычно сильное впечатление.

²⁵ На эту тему также см. главу пятую.

4) Прежде чем анализировать применение этих стратегий в акционизме и перформанс-арте, я хочу обратиться к еще одной постановочной стратегии, позволяющей привлечь внимание к «феноменальному телу» актера, а также к разнице между актером и изображаемым им персонажем – к кросс-кастингу.

Франк Касторф в своем спектакле по пьесе Цукмайера «Чертов генерал» (Фольксбюне ам Роза-Люксембург-Платц, Берлин, 1996) в роли генерала Гарраса задействовал двух актеров: в первой части спектакля (до антракта) эту роль играла актриса Коринна Харфух, а во второй части – актер Бернард Шютц. При своем первом появлении на сцене Коринна Харфух была одета в униформу немецкого генерала военно-воздушных сил времен Второй мировой войны. Под фуражкой у нее был парик, имитирующий лысину. Грубые мужские тиррады генерала Гарраса актриса произносила, не меняя тона своего голоса, хотя и придавая ему несколько резкое и хриловатое звучание. Ее движения и жесты были подчеркнута «мужскими». Хотя поведение актрисы было «типично» мужским, тем не менее, у публики не было никаких сомнений в том, что роль генерала Гарраса играет женщина. Таким образом, различие между актрисой и ее ролью с самого начала мешало зрителям воспринимать ее в качестве генерала Гарраса.

В ходе спектакля это несоответствие становилось еще более очевидным. Особенно явно оно проявилось в эпизоде, в котором Коринна Харфух расстегивала и снимала униформу. Под униформой на ней был надет сетчатый боди, подчеркивавший ее женские формы. В таком виде она усаживалась на колени к своему собеседнику Гартману (роль которого исполнял Курт Науманн), только что признавшемуся генералу в том, что он влюблен в Пютцхен, которая, однако, отвергает его по причине сомнительного «расового» происхождения. Руки Харфух касались талии Науманна, его бедер и медленно продвигались по направлению к его ляжкам. Одновременно Харфух произносила речь генерала Гарраса о том, что Рейнланд как место рождения является самым лучшим доказательством арийского происхождения. Ее собеседник, отзываясь на ее слова, то и дело произносил: «Да, генерал». Эта сцена производила весьма странное впечатление. Внешний вид актрисы не позволял воспринимать ее в качестве мужского персонажа. Было очевидно, что речь идет о женщине, сидящей на коленях у мужчины. В то же самое время она не стремилась соблазнить этого муж-

чину, а скорее вела себя так, как будто хотела его изнасиловать. Речь, которую Харфух произносила в этом эпизоде, не соответствовала ни одному, ни другому образу. В каком качестве она выступала в этой ситуации: в роли генерала Гарраса, как Коринна Харфух, или как актриса, исполняющая еще какую-то другую роль? Было неясно, что именно происходит: пытается ли один вымышленный мужской персонаж изнасиловать другого вымышленного мужского персонажа; пытается ли Коринна Харфух соблазнить одного из действующих лиц пьесы или своего коллегу Курта Науманна; играет ли актриса какую-то другую роль, стремясь соблазнить или изнасиловать кого-то другого?²⁶ Ни на один из этих вопросов зрители не могли ответить с уверенностью, ибо женские формы тела актрисы абсолютно не соответствовали подчеркнuto мужскому поведению изображаемого ей генерала Гарраса²⁷.

Как мы видим, в этом спектакле ключевую роль играл вопрос, какие условия влияют на создание. Женские формы Харфух очевидным образом притягивали внимание к телесному бытию актрисы. Ее «феноменальное тело» было неотделимо от созданного художественными средствами семиотического тела генерала Гарраса. В то же самое время нельзя было утверждать, что оно «растворилось» в фигуре этого персонажа. Это в свою очередь означает, что персонаж также был неотделим от «феноменального тела актрисы» – благодаря этому телу он становился зримым. Его существование на сцене было неразрывно связано с этой особой телесностью, вне ее он переставал существовать.

Особенно очевидно это стало после антракта, когда в роли генерала Гарраса на сцене появился Бернхард Шютц. Созданный им персонаж был совсем другим. Дело здесь было, однако, совсем не в том, что Шютц и Харфух по-разному интерпретировали эту роль. Различие возникало вследствие особенностей

²⁶ Кросс-кастинг в этом случае служил также намеком на латентную гомосексуальность национал-социалистов. В данном исследовании этот аспект, однако, не обладает первостепенным значением.

²⁷ Этот эффект не имеет ничего общего с брехтовским эффектом острашения, поскольку для достижения последнего актер по сути изображает двух действующих лиц: персонажа, носящего определенное имя (например Мамаша Кураж), и исполнителя, который дистанцируется от своей роли и комментирует поведение персонажа (например актриса Елена Вайгель). В случае обсуждаемого нами спектакля Касторфа об этом не было и речи.

«феноменального тела» каждого из них, при этом то обстоятельство, что речь шла о мужчине и женщине, лишь подчеркивало это различие.

Описанные выше постановочные стратегии, несмотря на значительные различия, обнаруживают одну общую черту: их целью является привлечение внимания к индивидуальности и своеобразию «феноменального тела» актера или перформера. В отдельных случаях это приводит к тому, что персонаж может временно исчезнуть – как это, например, происходило в «Юлии Цезаре». Все же эта стратегия не направлена на деконструкцию персонажа. Скорее речь здесь идет о приеме, сбивающем зрителей с толку, поскольку в фокусе внимания публики попеременно оказываются то «феноменальное тело» актера, то вымышленный персонаж. Если актерская техника и постановочные стратегии – или, как в случае с группой «Социетас Рафаэлло Санцио», очевидная «аномалия» тел исполнителей – не только постоянно притягивают внимание к «феноменальному телу» актера, но и стремятся зафиксировать этот модус восприятия, то драматургия спектакля позволяет время от времени переключить внимание с актера на персонажа – количество подобных переключений варьируется в зависимости от конкретной ситуации и спектакля. То есть привлечение внимания к индивидуальным физическим данным актера/перформера обуславливает мультиустойчивость восприятия – эффект, схожий с такими хорошо известными феноменами как мультиустойчивость перспективы, амбивалентное соотношение фигуры и фона (изображение, которое может трактоваться и как контуры лица, и как изображение вазы, или орнамента) и оптические иллюзии (например «утка-заяц» – картинка, которая может восприниматься и как изображение зайца, и как изображение утки, или изображение, в котором можно увидеть как фигуру девушки, так и лицо старухи)²⁸. При этом сложно сказать, что же на самом деле влияет на смену модуса восприятия. Что побуждает зрителя, наблюдающего за определенным движением актера, поначалу воспринимать энергию, интенсивность, форму, направление и

²⁸ Относительно этого феномена см.: *Stadler M./Kruse P. Visuelles Gedächtnis für Formen und das Problem der Bedeutungszuweisung in kognitiven Systemen* // S.J. Schmidt (Hrsg.). *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. – Frankfurt a. M., 1991. – S. 250–266.

темп этого движения, а потом вдруг истолковать его как призыв или, например, угрозу, демонстрируемые определенным персонажем? Что происходит, когда процесс интерпретации сопровождается интенсивными переживаниями, возникающими в результате особого воздействия, которое телесность актеров способна оказывать на публику? Является ли подобный процесс восприятия главным образом результатом определенных постановочных и драматургических приемов, цель которых заключается в том, чтобы направлять и в соответствующий момент переключать внимание зрителей? Играет ли здесь определенную роль индивидуальная диспозиция воспринимающего субъекта, сознательно или бессознательно «настраивающего» свое восприятие каждый раз на иной лад – и если это так, то насколько велика эта роль? Или же внимание публики переключается вне зависимости от драматургических и постановочных приемов, или вне зависимости от воли воспринимающего субъекта? Так или иначе, характерной чертой зрительского восприятия в данном случае является постоянная смена фокуса, при которой в центре внимания зрителя попеременно оказывается то «феноменальное», то семиотическое тело актера. Такая перспектива подвергает субъект восприятия в своего рода «промежуточное» состояние.

Если с начала XVIII века представители реалистическо-психологического театра то и дело настаивали на том, что зрители должны воспринимать тело актера лишь как тело персонажа – требование, которое, как показывает Зиммель, является невыполнимым и потому обречено оставаться лишь теоретическим принципом – то современный театр охотно экспериментирует с мультиустойчивостью восприятия; ключевую роль здесь играет момент, когда внимание зрителя переключается с «феноменального тела» актера на персонажа, и наоборот, то есть когда в центре внимания попеременно оказывается то реальное тело актера, то вымышленный персонаж, в результате чего восприятие постоянно балансирует на грани между этими двумя образами. Этот феномен восприятия более подробно мы обсудим несколько позднее, при этом основное внимание будет уделено его функции в рамках эстетики перформативности²⁹.

Тот факт, что персонажа, созданного автором в пьесе, возникшего в сознании читателя, сыгранного актером и вос-

²⁹ На эту тему см. главу пятую.

принятого зрителем, принято называть одним и тем же именем – например, Гамлет, Фернандо, Цицерон, генерал Гаррас – указывает на то, что теория двуемирия по-прежнему актуальна. Согласно этой теории, персонаж изначально существует лишь как действующее лицо пьесы, то есть он является литературным персонажем и воспринимается читателем как вымышленная фигура. Впоследствии эта роль воплощается различными актерами; при этом в каждом из спектаклей персонаж лишь принимает новые очертания. С этим можно согласиться в том смысле, что эти персонажи, которых мы называем одним и тем же именем, действительно, говоря словами Витгенштейна, обнаруживают определенное семейное сходство – так же как и различные виды игр, каждую из которых мы называем «игрой». Все же, несмотря на суггестивную силу нашей речи, «феноменальное тело» актера никак нельзя рассматривать лишь как медиум или знак, применяемый для изображения персонажа, созданного языковыми средствами. Ибо появляющийся на сцене персонаж немислим в отрыве от специфики телесного бытия изображающего его актера. Более того, его существование неразрывно связано с «феноменальным телом» этого конкретного актера, которое он в принципе не способен вытеснить из поля зрения публики.

Именно это представление лежит в основе новой концепции воплощения. Акцент здесь ставится на том, что в основе ситуации, в которой тело может выступать и восприниматься в качестве объекта, темы, источника символических построений, материала, применяемого для формирования знаков, продукта интерпретации культуры и пр., лежит факт телесного бытия человека. Не только театроведы и литературоведы, но и антропологи культуры в течение долгого времени не обращали внимания на это банальное обстоятельство, оставляя его за рамками разрабатываемых ими теорий. Вплоть до недавнего времени в антропологии культуры тело фигурировало в качестве темы и объекта исследований, или же рассматривалось как источник символических построений, применяемых в дискурсах, связанных с различными областями культуры, такими как, например, религия или общественные структуры. Соответственно в антропологии культуры преобладал подход, при котором культура рассматривалась как текст. Критикуя этот подход, Томас Чордас выдвигает понятие воплощения («embodiment»), которое он характеризует как «онтологи-

ческую основу культуры и личности»³⁰. Идее репрезентации он противопоставляет концепцию «эмпирического опыта», «переживания». Ссылаясь на Мерло-Понти, Чордас видит недостаток различных определений понятия культуры, предпринятых культурологами, в том, что «ни один из них серьезно не отнесся к идее о том, что культура укоренена в теле человека»³¹. Без осознания этого обстоятельства исследования, посвященные культуре и телу, не достигают своей цели.

Чордас стремится изменить представление о том, что тело является частью текстовой парадигмы и создать для тела собственную парадигматическую позицию, подобную той, которой обладает текст. Сформулированная им концепция воплощения («embodiment») служит достижению этой цели. Она открывает новую методологическую область, в которой «феноменальное тело», то есть телесное бытие человека фигурирует как необходимое условие любой созидательной деятельности в сфере культуры. С методологической точки зрения эту концепцию можно рассматривать как корректив в отношении методологии, основанной на понятии текста и репрезентации. Это касается и когнитивистики, предметом внимания которой все более часто становятся не только данные нейрофизиологии, но и все тело целиком. Так, в основе таких важнейших направлений исследования, как энактивизм³² и эмпиризм³³ лежит представление о том, что познание следует рассматривать как телесный процесс, что дух всегда сопряжен с телом.

В свете вышеизложенного очевидно, что в эстетике перформативности эта концепция воплощения («embodiment») также играет центральную роль: перформативные акты, создающие в спектакле телесность, осуществляются как процесс

³⁰ Chórdas Th.J. (Hrsg.). *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*, – Cambridge, 1994. – S. 6. Относительно ситуации в антропологии культуры см. его введение «The body as representation and being in the world». – P. 1–24.

³¹ Ibid.

³² На эту тему см.: Varela Fr.J. / Thompson E. / Rosch E. *Der mittlere Weg der Erkenntnis – Der Brückenschlag zwischen wissenschaftlicher Theorie und menschlicher Erfahrung* (engl.: *The Embodied Mind*). – München, 1996.

³³ На эту тему см.: Johnson M. / Lakoff G. *Metaphors We live by*. – Chicago/London, 1980; Johnson M. *The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. – Chicago/London, 1992; Lakoff G. *Woman, Fire and Dangerous Things – What Categories Reveal about the Mind*. – Chicago–London, 1987.

воплощения – в том понимании, как оно отражено в этой концепции. В этом случае не имеет значения, направлен ли процесс воплощения на создание вымышленного персонажа – как это было в большинстве приведенных примеров – или нет, что часто наблюдается в акционизме и перформанс-арте.

Потенциал концепции воплощения для исследований в области акционизма и перформанс-арта проявляется с наибольшей очевидностью в случае перформансов, в которых художники причиняют себе физический вред, ранят себя, принимают внутрь ядовитые вещества и даже подвергают свою жизнь смертельной опасности, как это, например, происходило в перформансах Марины Абрамович «Уста Святого Фомы» или «Ритм 0». Все, что перформеры совершают со своим телом и посредством него, оставляет на нем заметные следы, указывающие на процесс трансформации. В процессе создания собственной индивидуальной телесности они совершают действия, воплощающие ранимость их тела, его беззащитность перед лицом насилия, его живую сущность и опасность, сопряженную с этим обстоятельством. Повреждения, которые они себе наносят, маркируют непрерывный процесс изменений, свойственный любому живому организму, и позволяют рассмотреть его «крупным планом».

Американский художник-перформансист Крис Берден, подобно Марине Абрамович, организовал целую серию перформансов, в которых он наносил себе физические повреждения и подвергал свою жизнь опасности. В своем проекте «Пять дней в шкафу» (1971), осуществленном им в Ирвайнском университете, Берден, предварительно пропостившись несколько дней, дал запереть себя на пять суток в гардеробном шкафчике, высота и ширина которого составляли 60 см, а глубина 90 см. В ячейке над ним находилась 15-литровая бутылка воды, из которой была проведена гибкая трубка в отсек, где сидел художник. В ячейке, расположенной ниже, стояла пустая 15-литровая бутылка. После того как Бердена заперли в гардеробном шкафчике, все зрители должны были покинуть помещение. Дверь в это помещение заперли и открыли лишь спустя пять дней. В проекте «Выстрел», реализованном в том же году, Берден добровольно выступил в качестве мишени для своего коллеги, который с расстояния пяти шагов прострелил ему левую руку. В своем перформансе «Тихо в ночи», осуществленном в сентябре 1973 года на Мэйн Стрит в Лос-Анджелесе, Берден в обнаженном виде прополз, держа руки за спиной

и тяжело дыша, 15 метров по битому стеклу, оставлявшему на его теле многочисленные кровоточащие порезы. Зрителей практически не было. Те немногие, кто видел перформанс, были просто случайными прохожими. (Акция записывалась на видео.) Перформанс «Пригвожденный» был проведен в 1974 году в небольшой мастерской по ремонту машин на Спидвей Авеню в Венеции (штат Калифорния). Берден, поднявшись на задний бампер своего фольксвагена, с распростертыми руками лег спиной на крышу автомобиля. Ладони его рук прибили гвоздями к крыше машины. Ворота мастерской открыли и машину выкатили на улицу. В тот момент, когда «распятый» в таком виде появился перед зрителями, мотор работал на полную мощность. Спустя две минуты мотор был остановлен, машину закатили обратно в мастерскую, ворота закрыли³⁴.

Как в перформансах Бердена, так и в перформансах Абрамович явным образом прослеживаются ритуальные черты. Их можно обнаружить и у других художников, способствовавших возникновению и развитию особого «жанра» перформанса, ключевым моментом которого являлось нанесение себе физического вреда. Так, например, Мишель Журниак в своем перформансе «Нож для тела» (1969) на глазах у публики сцезивал у себя кровь, затем готовил из нее пудинг и предлагал зрителям попробовать его («Приимите, сие есть кровь моя...»). В перформансе «Ритуал для мертвеца» (1976) он наносил себе ожоги горящей сигаретой. Еще более радикальным образом со своим телом обращалась Джина Панэ. Уже в первых «Проектах молчания» (1970) и в особенности в период, последовавший за «Кровавой лестницей» (1971) (студийного проекта, в котором художница взбиралась на конструкцию, напоминавшую стремянку с острыми, режущими краями, опираясь на них голыми руками и ногами), художница многократно подвергала

³⁴ Относительно перформанса Бердена см.: *Burden Ch. / Butterfield J. Through the Night Slowly // The Art of Performance. A Critical Anthology*, hrsg. von Gregory Battcock und Robert Nickas. – New York, 1982. – S. 222–239; *Burden Ch. Chris Burden. A Twenty Years Survey / Ausstellungskatalog des Newport Harbor Museum*. – New Port Beasch, 1988; ders. *Documentation of Selected Works 1971–1974, Videoband (USA1975)*, VHS 34 Min. Hrsg. von A. Wirths in Zusammenarbeit mit F. Malsch und dem Kölner Kunstverein. – Köln, 1990; ders. *Burden Ch. Beyond the Limits/Jenseits der Grenzen*, hrsg. von P. Noever / *Ausstellungskatalog des Museums für Angewandte Kunst*. – Wien, 1996.

свою жизнь серьезной опасности – примером тому могут служить перформансы «Кровь, горячее молоко» (1972), «Трансфер» (1973), «Психея» (1974) и «Случай № 2 на арене» (1976). Так, например, смотря по телевизору новости и приняв чрезвычайно неудобную позу, она съела четверть килограмма тухлого мясного фарша; в другом перформансе она наносила себе разного рода повреждения с помощью бритвенного лезвия. Она часами полоскала себе молоком горло до тех пор, пока она не начала сплевывать кровью; она разбила стакан, держа его во рту; в другой раз – она пробила своим телом оконное стекло; она прошла босиком по решетке, под которой пылал огонь, при этом пламя, проникая сквозь решетку, извивалось вокруг ее босых ног – что напоминало средневековые «Божьи суды»³⁵.

Действия художников, наносивших себе физические повреждения, в некотором отношении напоминают культурные практики монахов, мучеников, святых и блаженных, посредством которых они воспроизводили ситуацию жертвоприношения Христа. В то же самое время было бы неверным приравнивать их перформансы к подобным культурным практикам или же в их оценке ориентироваться на последние. Причина заключается в том, что во время ритуалов самопожертвования испытываемый зрителями ужас или даже садистско-вуйеристская жажда зрелищ ослабевали или переходили в другое качество благодаря тому обстоятельству, что подобные действия в контексте христианской культуры воспринимались как подражание примеру Христа, что в свою очередь неким магическим образом служило гарантией невредимости и благополучия зрителей. Упомянутые перформансы, напротив, были лишены подобного контекста. Они обыгрывали подобные культурные практики, возможно, даже вызывая ассоциации с соответствующим контекстом; тем не менее, они возникали и воспринимались вне подобного контекста.

Особое воздействие перформансов было возможным именно потому, что этот контекст отсутствовал. Зрители становились свидетелями того, как актеры наносили себе физические повреждения, совершая насилие над собственным

³⁵ Относительно этих проектов см.: *Pluchart Fr. Risk as Practice of Thought // The Art of Performance. A Critical Anthology*, hrsg. Von G. Battock und R. Nicias. – New York, 1982. – S. 125–134. К сожалению, документация перформансов не содержит практически никакой информации о реакции зрителей.

телом, другими словами, как они совершали над собой то, что вызывало у зрителей страх и защитную реакцию, поскольку жестокость этих действий не смягчалась отсылкой к другой реальности, которая придала бы этим действиям высший, трансцендентальный смысл или наделила бы актеров способностью, отвратить от зрителей подобные насильственные действия. Напротив, зрители чувствовали себя беззащитными перед жестокостью этих действий, перед собственным ужасом и садистско-вуайеристской жадой зрелищ. Как следствие, восприятие перформанса сопровождалось сильными физиологическими, аффективными, энергетическими и моторными реакциями, которые в отдельные моменты полностью подчиняли себе волю зрителей³⁶.

Воздействие подобной силы возникало благодаря тому, что художники, причиняя себе физический вред, не просто выражали в соответствии с теорией двоемирия некие значения, но и в буквальном смысле воплощали насилие по отношению к себе. Таким образом, новое понятие воплощения, включающее в себя перформативные действия, с помощью которых перформер в спектакле создает свою телесность, особенно точно позволяет описать действия художников в перформансах, ключевым моментом которых является причинение себе физического вреда.

Гротовский характеризует актера, способного придать своему телу «способность к действию», то есть воплотить в нем диалектику состояний «быть телом» и «иметь тело», как «священного актера», а акт воплощения такого рода как «акт откровения». Критик Келера, ссылаясь на Ришарда Чешлака, использует такие выражения, как «просветление» и «состояние благодати». В моем разборе спектаклей Уилсона речь шла о «просветленных» телах и о процессе «преображения», при анализе спектакля «Юлий Цезарь», поставленного группой «Сочиетас Рафаелло Санцио» – о «проклятых» телах, напоминающих брейгелевские картины ада, при описании перформансов, ключевым моментом которых было причинение себе физического вреда – о «ритуальном насилии». Употребление подобных религиозных или по крайней мере религиозно окра-

³⁶ См. *Pluchart Fr. Risk as Practice of Thought // The Art of Performance. A Critical Anthology*, hrsg. Von G. Battock und R. Nicias. – New York, 1982. – S. 125–134.

шенных выражений имеет под собой серьезные основания. Целью применения подобной лексики не является сакрализация актера/перформера или намек на некий аналогичный статус. Эта лексика прежде всего служит явным указанием на то, что человеческое тело является не материалом, которому можно придать любую форму (что было подмечено еще Крэгом), а живым организмом, постоянно пребывающим в процессе развития и трансформации. Для него не существует фактического состояния, его бытие – это всегда становление, процесс и изменение. С каждым мигом, с каждым вздохом, с каждым движением человеческое тело создает себя заново, становится другим, воплощает себя в новом виде. По этой причине тело в конечном счете остается недоступным. Телесное бытие, которое не стоит на месте, а, наоборот, постоянно развивается, радикально противоречит любому представлению об артефакте. Артефактом человеческое тело может стать только в мертвом состоянии, поскольку тогда, по крайней мере на некоторое время, оно достигает фактического состояния, которое, однако, можно сохранить лишь путем быстрого бальзамирования. В этом виде оно может применяться как материал, поддающийся различного рода обработке и оформлению, причем не только в рамках ритуальных акций, но и художественных – убедительным примером тому может служить выставка «Мир тела»³⁷, организованная Гунтером фон Хагенсом. При этом живое тело упорно противостоит любым попыткам придать ему статус артефакта, уже не говоря о том, чтобы действительно превратить его в таковой. Актер-перформер не превращает свое тело в произведение искусства, а осуществляет процессы воплощения. В ходе этих процессов тело видоизменяется. Оно преобразуется, создает себя заново и свершается.

Не случайно, начиная с конца 1960-х годов, театр, акционизм и перформанс-арт настойчиво привлекают внимание к тому, что телесность, создаваемую актерами в спектакле, невозможно рассматривать как артефакт, что она выходит за рамки этого понятия. Эту тенденцию, среди прочего, можно интерпретировать как реакцию на усиление роли медиа.

³⁷ В рамках выставки «Мир тела», впервые организованной немецким ученым-анатомом Гунтером фон Хагенсом в 1996-м и с тех пор путешествующей по всему миру, демонстрировались забальзамированные трупы и части человеческого тела. Согласно утверждению устроителей, выставка носила познавательный и эстетический характер. – *Прим. перев.*

Норберт Элиас характеризует процесс цивилизации как прогрессирующий процесс абстрагирования, в ходе которого дистанция человека по отношению к собственному телу, равно как и к телу других людей, постоянно увеличивается³⁸. В XX веке с изобретением и распространением новых медийных средств этот процесс в определенном смысле достиг апогея – тело становится эфемерным и превращается в медийные изображения, которые, несмотря на кажущуюся близость, оказываются вне досягаемости, что исключает возможность прикосновения к ним. Возникшим в ходе этого процесса фантазиям о виртуальном теле, а также о технологически воспроизводимом астральном теле, театр и перформанс-арт намеренно противопоставляют телесное бытие и связанное с ним представление о воплощенном духе. Человек будет способен приблизиться к идеалу просветленного божественного тела, которое даже в этом «просветленном» качестве остается «плотью» и живым организмом, не увеличивая степень абстракции электронных изображений своего тела, а лишь постоянно создавая свое тело с его специфической диалектикой состояний «быть телом» и «обладать телом» заново – то есть как живой организм, наделенный даром сознания. Привлекая внимание зрителей к особому телесному бытию актера, к специфическим перформативным действиям, с помощью которых он создает свою телесность, театр и перформанс-арт как будто говорят: «Посмотрите на них, посмотрите на эти тела, которые вы хотите устранить во имя чего-то другого, посмотрите на их страдания и свет, излучаемый ими, и вы поймете – они ведь уже являются тем, чем вы хотите стать – они уже являются просветленными телами». Счастье, обещанное процессом цивилизации – его *promesse de bonheur*, в их случае уже давно стало реальностью.

Как и в спектакле Касторфа «Идиот», тело актера здесь вновь обретает ауру, которую в процессе цивилизации оно постепенно утратило. (Касторф, однако, достигал этой цели другими средствами, а именно скрывая от зрителей в течение большей части спектакля реальные тела актеров.) Изображениям, созданным техническими и электронными медиа и размноженным миллионными тиражами, театр и перформанс-арт противопоставляют человеческое тело – страдающее, больное,

³⁸ См.: Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. В 2-х тт. / пер. с нем. А.М. Руткевич. – Москва–Санкт-Петербург: Университетская книга, 2001.

израненное, отмеченное печатью смерти, неповторимое, постоянно пребывающее в процессе развития, пропитанное лучами света и, несмотря на все недостатки, «прекрасное как в первый день».

Присутствие

Представленная выше проблематика влечет за собой ряд вопросов. Можно ли считать «реауратизацию», в том смысле как этот феномен понимал Бенъямин, явлением, тождественным присутствию? Означает ли присутствие лишь сам факт наличия тела без учета свойственного этому телу непрерывного процесса становления и воплощения? Или же понятие присутствия подразумевает такие специфические процессы поглощения, как, например, процесс воплощения телесного бытия? И почему собственно феномен присутствия способен выполнить обещание, данное процессом цивилизации, и сделать человека счастливым?

Участники современной дискуссии, посвященной вопросам эстетики, рассматривают присутствие как особое эстетическое качество, свойственное не столько человеческому телу, сколько предметам окружающего нас мира, а также отчасти продукции технических и электронных медиа (в виде эффектов присутствия). Я собираюсь анализировать понятие присутствия, применяя его сначала исключительно в отношении тела актера, с тем чтобы потом заняться вопросом о целесообразности употребления этого понятия, разработанного в рамках эстетики перформативности, в отношении объектов окружающего нас мира, а затем и продукции технических и электронных медиа.

Если в дискуссиях, посвященных вопросам эстетики, понятия «присутствие» (*Präsenz*) и «сиюминутность»³⁹ (*Gegenwärtigkeit*) приобрели вес лишь в последние десятилетия, то в спорах теоретиков театра эти понятия или же их исторические аналоги играли с самого начала ведущую роль, прежде всего это касается размышлений отцов церкви и так называемой «дискуссии о нравственности театра» (*Querelle de la moralité du théâtre*), развернувшейся в XVII веке. Во

³⁹ Понятие «сиюминутность» в данном случае употребляется в качестве синонима выражения «здесь и сейчас». – *Прим. перев.*

вступлении к своему трактату «Комедиант», изданному в 1747 году, Ремон де Сент Альбин, сравнивая живопись и театр, подводит итоги тогдашней дискуссии: «Художник лишь изображает ситуацию. Актер в определенном смысле воссоздает эту ситуацию заново»⁴⁰. 250 лет спустя режиссер Петер Штайн, в свою очередь сравнивая живопись и театр, приходит к схожему выводу – он прославляет «волшебство» театра, «благодаря которому актер и по сей день может сказать: "Я Прометей" <...> Если сегодня кто-то, нарисовав картину в стиле Пьеро дельла Франческа, скажет: "Я пользуюсь красками, изготовленными на основе яичной скорлупы", – то это в лучшем случае подражание. Актер, однако, ничему не подражает. Он сам воплощает роль, подобно тому как это происходило 250 лет назад»⁴¹.

И Сент Альбин, и Штайн, настаивают на том, что события в театре всегда происходят здесь и сейчас, то есть непосредственно на глазах у зрителей, которые, воспринимая происходящее, становятся свидетелями этих событий. Таким образом, они отстаивают правомочность топоса «сиюминутности», являющегося отличительной чертой театра.

Этот топос в первую очередь подразумевает, что театр в отличие от эпоса, романа или цикла картин, не рассказывает некую историю, произошедшую в другом месте и в другое время, а демонстрирует события, происходящие непосредственно здесь и сейчас и воспринимаемые зрителями также здесь и сейчас. В этом смысле то, что зрители видят и слышат в спектакле, всегда происходит в настоящем времени. Спектакль воспринимается как процесс, как изображение и в то же самое время как течение настоящего времени.

Понятие «сиюминутности», которое можно рассматривать как описательное понятие, применяется в театральных дискуссиях в качестве оценочной категории, позволяющей обосновать положительные или отрицательные стороны театра, его превосходство по отношению к другим видам искусства или же его неполноценность в сравнении с ними. Так, например,

⁴⁰ Auszug aus dem Schauspieler des Herrn Remond von Sainte Albine // Lessings Werke, hrsg. von Robert Boxberger. – Berlin–Stuttgart, 1883–1890. V. Teil: Theatralische Bibliothek, I. Teil, I. – Stück, 1754. – S. 129.

⁴¹ Цит. по: *Becker von P.* Die Sehnsucht nach dem Vollkommenen. Über Peter Stein, den Regisseur und sein Stück Theatergeschichte – zum sechzigsten Geburtstag // *Der Tagesspiegel*. – 1.10.1997.

и отцы церкви, и участники «дискуссии о нравственности театра»⁴² приписывают этому виду искусства в силу «сиюминутности» происходящего на сцене способность оказывать на зрителей непосредственное чувственное воздействие и вызывать в них сильные, порой даже неконтролируемые аффекты. Атмосфера в театре описывается и воспринимается ими как опасная в своей заразительности⁴³. Актеры, совершая на сцене аффективные действия, заражают наблюдающих за ними зрителей и тем самым также вызывают в них аффекты. Другими словами, «заражение» происходит в процессе восприятия, при этом «инфекция» передается на телесном уровне от актера к зрителю. Следовательно, заразительное воздействие возможно лишь в ситуации непосредственного присутствия участников и при условии «сиюминутности» происходящего, то есть лишь в ситуации физического сопresутствия актеров и зрителей. Этого мнения придерживаются как сторонники, так и противники театра, вне зависимости от того, интерпретируют ли они пробуждение страстей как целительный катарсис или как в высшей степени вредный процесс, порождающий отчуждение по отношению к себе и к Богу – подобную точку зрения, например, еще во второй половине XVIII века отстаивал Руссо⁴⁴. И те, и другие обращают внимание на то, что «сиюминутность» театра обуславливает трансформацию зрителей: она или «излечивает» их от «вредного воздействия» аффектов, или ведет к потере контроля над собой, или к изменению личности. Отсюда следует, что «сиюминутность» театра скрывает в себе

⁴² На эту тему см. изданный Лораном Тируаном сборник текстов, написанных участниками этой дискуссии: *Nicole P. Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*. – Paris, 1998.

⁴³ Метафора заразительности, отражающая понимание эстетического опыта в театре как соматического процесса, применяется участниками этой дискуссии поразительно часто. Эта метафора вновь входит в употребление в рамках современной дискуссии, посвященной вопросам эстетики. На эту тему см.: *Fischer-Lichte E. Zuschauen als Ansteckung* // N. Suthor, M. Schaub (Hrsg.). *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. – München, 2004.

⁴⁴ Руссо проклинает театр, потому что «потокая всем нашим склонностям, он придает новую силу тем из них, которые над нами господствуют; испытываемые при этом беспрестанные волнения утомляют, ослабляют нас, делая еще более беззащитными перед лицом страстей», что в итоге грозит потерей контроля над собой. См.: *Руссо Ж.-Ж. Письмо к Д'Аламберу о зрелищах* / пер. Д.А. Горбова // Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения. В 3-х тт. – Москва: Гос. Издательство художественной литературы, 1961. – Т. 1. С. 110–111.

колоссальный потенциал, способный вызвать трансформацию зрителей.

Участники «дискуссии о нравственности театра», выступавшие как противники этого вида искусства, выделяют наряду с «сиюминутностью» демонстрируемых событий еще один элемент, обуславливающий воздействие спектакля на публику. Этим элементом является тело актера, причем вне зависимости от исполняемой им роли и совершаемых им действий. По их мнению, физическая привлекательность актрисы или актера оказывают на зрителя противоположного пола эротическое притяжение, пробуждая в нем недостойные, порой несовместимые с супружеской верностью желания и тем самым соблазняя его.

В этом смысле противники театра разделили категорию «настоящего времени» в театре на два типа: «сиюминутное бытие», создаваемое семиотическим телом актера, изображающего аффективное поведение персонажа, и «сиюминутное бытие», возникающее благодаря «феноменальному телу» актера, обусловленное самим фактом его присутствия. Если воздействие семиотического тела связано с эффектом заразительности⁴⁵, то воздействие «феноменального тела» обусловлено эротическим притяжением, порожденным физической привлекательностью актеров. «Сиюминутное бытие», возникающее благодаря самому факту присутствия «феноменального тела» актера, я предлагаю охарактеризовать как «облегченная концепция присутствия».

Введя это разграничение, противники театра оказались более проникательными, чем его сторонники. Их аргументы оказали определенное влияние на теоретиков XVIII века, утверждавших, что «феноменальное тело» актера должно скрыться за семиотическим телом. «Заразительное воздействие» семиотического тела, то есть изображаемого им персонажа, следовало сохранить, хотя и в измененном виде. Особая энергия, излучаемая актером, однако, не должна была больше воздействовать на зрителей на телесном уровне, оказывая на них эротическое притяжение. Она должна была восприниматься как энергия, излучаемая персонажем, как оказываемое им притяжение, в том числе эротического свойства. В результате все внимание

⁴⁵ На эту тему см.: *Fischer-Lichte E. Der Körper als Zeichen und als Erfahrung // dies. Theater im Prozeß der Zivilisation. – Tübingen/Basel, 2000. – S. 67–80.*

зрителя и все его побуждения были направлены на персонажа, а не на актера.

Как уже не раз было сказано, усилия, направленные на то, чтобы полностью скрыть «феноменальное тело актера» за семиотическим телом, по понятным причинам не увенчались успехом. В ходе дальнейшего развития концепции воплощения в XIX и частично в XX веке (эта концепция до сих пор насчитывает ряд приверженцев) это несоответствие привело к тому, что различие между «сиюминутным бытием» персонажа и «сиюминутным бытием» актера постепенно стало истолковываться как разница между определенными художественными приемами, используемыми актером: приемами, служащими для изображения бытия персонажа, и теми приемами, целью которых является презентация актером собственной индивидуальности, то есть его особое «излучение», распространяющееся в том числе на сыгранного им персонажа.

Читая написанные в период между 1922-м и 1962-м годами рецензии на актерские работы Густафа Грюндгенса⁴⁶ можно найти целый ряд моментов, указывающих на то, что в центре внимания критиков и зрителей оказывался не только изображаемый персонаж, но и прежде всего «сиюминутное бытие» актера. Густаф Грюндгенс – актер, полностью разделявший представление о том, что в театре ведущую роль играет литература, а также бывший верным приверженцем концепции воплощения, как она понималась в XVIII веке – достигал подобного эффекта, главным образом с помощью двух стратегий. Первая из них заключалась в освоении и подчинении себе пространства. Так, например, автор одной из первых рецензий на исполнение Грюндгенсом роли Маринелли в «Эмилии Галотти» Лессинга (Штадттеатр, Киль, 1922) отмечает: «Как мгновенно он завладел пространством – прямо-таки со свободой движений танцора! Да, это было то, что в первую очередь произвело впечатление. Это настолько сбilo с толку, что поначалу полностью вытеснило из сознания вопрос о том, какого

⁴⁶ Густаф Грюндгенс (1899–1963) – один из наиболее крупных актеров немецкоязычного театра 1-й половины XX века, занимался режиссурой, работал в кино. Жизнь и творчество Грюндгенса послужили темой для романа «Мефистофель. История одной карьеры» (1936) К. Манна (экранизирован Иштваном Сабо в 1981 году). В 1959 году с труппой гамбургского театра Дойчес Шауспильхаус был на гастролях в СССР. – *Прим. перев.*

персонажа он изображает»⁴⁷. Об исполнении Грюндгенсом роли Эдипа в его собственной постановке трагедии Софокла «Царь Эдип» (Дюссельдорфер Шаушпильхаус, 1947) критик Герт Фильхабер пишет следующее: «Как можно объяснить магический поток, распространяющийся в зрительном зале при появлении Грюндгенса? Двигаясь в пространстве, он формирует его <...>»⁴⁸. Обе рецензии, несмотря на то что они были написаны с промежутком в 25 лет, подчеркивают, что Грюндгенс в момент своего появления на сцене овладевает пространством и оказывает тем самым невероятно сильное воздействие на публику. При этом зрители испытывают на себе это воздействие, еще не успев понять, какую роль в спектакле он исполняет. Таким образом, присутствие актера на сцене обладает особой интенсивностью. Воздействие Грюндгенса на публику обусловлено его способностью осваивать и подчинять себе пространство еще до того момента, когда у него появляется возможность применить свой актерский талант для воплощения какого-то определенного персонажа. Эту способность он обнаруживает в любой роли, вне зависимости от того, кого он в данный момент играет.

Очевидно, что Грюндгенсу удается завладеть не только сценическим, но и всем театральным пространством. Он подчиняет его себе, оказывая некое «магическое» воздействие на зрителей и побуждая их сконцентрировать на нем все свое внимание. Это «магическое» воздействие является второй отличительной чертой актерской игры Грюндгенса, благодаря которой его присутствие производит на зрителей впечатление «сиюминутности». Так, например, критик Герберт Иеринг в своей рецензии на исполнение Грюндгенсом роли Мефисто в «Фаусте», поставленном Лотаром Мютелем (Штаатстheater, Шаушпильхаус ам Жандарменmarkt, Берлин, 1932), пишет: «Превозмочь сдержанность партера в Штаатстheater непросто. Эта публика привела в изнеможение уже не одного актера. Грюндгенс ошеломляет. Он преодолагает это сдержанное отношение. Он провоцирует. Он заставляет людей слушать <...> Преодоление скуки для Штаатстheater является событием»⁴⁹.

⁴⁷ Kienzl F. Gustaf mit, f'. Wie Gustaf Gründgens entdeckt wurde. Цит. по: Walach D. Aber ich habe nicht mein Gesicht. Gustaf Gründgens – eine deutsche Karriere. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 9. Dezember 1999 – 12. Februar 2000. – Berlin, 1999. – S. 29.

⁴⁸ Vielhaber G. Oedipus Komplex auf der Bühne // Die Zeit. – 2.10.1947.

⁴⁹ Ihering H. // Berliner Börsen-Courier. – 3.12.1932.

Способность Грюндгенса придавать собственному присутствию характер интенсивности не противоречила идее репрезентации, то есть идее изображения некоего персонажа. В то же самое время, эта способность не являлась атрибутом данного персонажа. Скорее она возникала благодаря процессу воплощения, с помощью которого актер особым образом создавал не семиотическое тело, а свое «феноменальное тело».

Учитывая вышеизложенное, я предлагаю ввести еще одно определение понятия «присутствие». Оно относится к «феноменальному телу» актера, оставляя за рамками его семиотическое тело. Присутствие является не экспрессивным, а в чистом виде перформативным качеством. Оно возникает благодаря специфическим процессам воплощения, с помощью которых актер создает свое «феноменальное тело», придавая ему способность владеть пространством и притягивать к себе внимание публики. Мы исходим из представления о том, что актер способен «создавать присутствие» с помощью применения особой техники и специальных приемов. Зрители оказываются восприимчивыми к его действиям – неважно, создает ли он присутствие на протяжении всего спектакля с момента своего появления на сцене или лишь в особые моменты спектакля. Это присутствие, воспринимаемое зрителем, или, точнее, поражающее его как молния – «как магический поток» – возникает непредвиденно, этот феномен оказывается неподвластным воле зрителя, непостижимым образом захватывая его полностью. Зритель ощущает силу, исходящую от актера и заставляющую его сконцентрировать на нем все свое внимание. Эта сила не подавляет его, а скорее воспринимается им как источник энергии. У него возникает ощущение особой интенсивности присутствия актера, что в свою очередь дает ему возможность почувствовать особую интенсивность собственного присутствия. В результате, присутствие влечет за собой радикальный опыт «сиюминутности». Феномен, связанный со способностью актера владеть пространством и притягивать к себе внимание зрителей я предлагаю назвать «сильной концепцией присутствия».

Подобное определение присутствия, которое все еще не является окончательным, в значительной степени основывается на высказываниях об актерской игре Густава Грюндгенса и, следовательно, не учитывает «перформативный поворот», произошедший в 1960-е годы. По этой причине это определение лишь отчасти помогает найти ответы на поставленные нами в

начале вопросы. Оно интерпретирует присутствие как результат особого процесса воплощения. При этом, однако, остается неясным, какое отношение феномен присутствия имеет к процессу «реауратизации», упомянутому в предыдущей части. Как известно, Вальтер Беньямин описывает ауру как «уникальное ощущение дали, как бы близок рассматриваемый предмет не был»⁵⁰. То есть ауратизация создает определенную дистанцию: даже если ауратический феномен находится в пределах досягаемости, к нему невозможно приблизиться, ибо он ускользает вследствие кажущейся удаленности. Присутствие же, напротив, можно рассматривать как особый, интенсивный модус «сиюминутности». С другой стороны, продолжая свое эссе, Беньямин пишет: «Скользнуть взглядом во время летнего после-полуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, под сенью которой проходит отдых, – это значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви»⁵¹. Ауру можно вдыхать, то есть воспринимать телесно – то же самое можно сказать и про феномен присутствия, поскольку зрители ощущают на телесном уровне исходящую от актера силу. Очевидно, что соотношение ауры и присутствия требует дальнейших разъяснений.

По-прежнему остается неясным, почему феномен присутствия, в том виде, как мы охарактеризовали его выше, способен реализовать *promesse de bonheur* процесса цивилизации. С одной стороны, можно полностью согласиться с Мартином Зелем, когда он утверждает, что «у нас есть потребность в ощущении «сиюминутности» нашей жизни», что «настоящее, в котором мы пребываем, мы хотим пережить как ощутимое настоящее»⁵². Из этого, впрочем, следует лишь то, что мы обладаем потребностью в ощущении присутствия, однако не то, что удовлетворение этой потребности делает человека счастливым.

Сформулированное нами предварительное определение присутствия не только не дает исчерпывающие ответы на поставленные в начале вопросы, но и вызывает новые вопросы. Что представляет собой «магический поток», временно оха-

⁵⁰ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. С.А. Ромашко. – Москва: Медиум, 1996. – С. 24.

⁵¹ Там же.

⁵² Seel M. Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs // J. Früchtl und J. Zimmermann (Hrsg.). Ästhetik der Inszenierung. – Frankfurt a. M., 2001. – S. 53.

рактизованный мной как энергия? И что еще более важно: в чем выражается присутствие актера? Идет ли речь о «сиюминутном бытии» его «феноменального тела» или о каком-то специфическом свойстве этого «феноменального тела»?

Начиная с 1960-х годов театр, акционизм и перформанс-арт снова и снова пытались найти ответы на эти вопросы. Вначале они исходили из радикального противопоставления присутствия и репрезентации/изображения, позволявшего им изолировать феномен присутствия и рассмотреть его, так сказать, «под микроскопом».

Формирующийся акционизм и перформанс-арт выступали не только, как это часто подчеркивается, против коммерциализации культуры и отношения к произведениям искусства как к товару, но и самым решительным образом против принятого в театре подхода изображать вымышленный мир пьесы и действующих в нем вымышленных лиц как современную реальность. Театр, основанный на этом подходе, считался воплощением идеи репрезентации, его «сиюминутность» воспринималась как условность. Выступая против такого театра, художники, занимающиеся акционизмом и перформанс-артом, выдвинули требование «подлинной сиюминутности»: все, что происходило в рамках перформансов или выступлений акционистов, каждый раз происходило здесь и сейчас, в абсолютном настоящем.

Театр противопоставил репрезентации концепцию присутствия, отвергнув утвердившийся к тому времени принцип единства актера и роли, соблюдавшийся в большинстве постановок (исключение здесь составлял лишь исторический авангард), и разными способами демонстрируя различие между актером и персонажем, что в отдельных случаях приводило к исчезновению персонажа. Таким образом, театр не только пересмотрел концепцию воплощения и, как было нами показано в предыдущей части, наполнил это понятие новым содержанием, но и подверг тщательному исследованию феномен присутствия. В этом смысле театр, равно как акционизм и перформанс-арт в значительной степени способствовали разъяснению сформулированных нами выше вопросов.

Первый из этих двух вопросов живо интересовал Эудженио Барбу. Он стал для него своего рода навязчивой идеей, к которой Барба многократно обращался не только в своих спектаклях, таких как, например, «Орнитофелене» (1965/66), «Каспаряна» (1967/68), «Миллион» (1978; четвертая версия

1982 – 1984), «Пепел Брехта» (1982 – 1984), «Евангелист Оксирхинкус» (1985), разработанных им с труппой его «Один-Театра» в Хольстебро (Скандинавская театральная лаборатория актерского искусства) и показанных различной публике в разных частях мира, но и в рамках организованных им международных курсов театральной антропологии, проводившихся им начиная с 1980 года с регулярными промежутками в различных городах Европы. Барба различает пре-экспрессивный и экспрессивный уровень актерского искусства. Если на экспрессивном уровне актер играет некую роль, то пре-экспрессивный уровень служит лишь демонстрации его «сиюминутного бытия». Именно на этом уровне Барба локализует присутствие. Основываясь на собственном наблюдении, что «магический поток», упомянутый Гертом Фильхабером в связи с актерской игрой Грюндгенса, с наибольшей очевидностью проявляется в театральном искусстве Индии и Дальнего Востока, Барба занялся изучением техник и приемов, применяемых выдающимися представителями театральной культуры этого региона с целью «создания присутствия». В разговорах с ними он пришел к выводу, что подобные техники и приемы направлены на то, чтобы пробудить в актере энергию, способную передаваться зрителям⁵³.

Если следовать в этом отношении Барбе, то становится очевидным, что процессы воплощения, применяемые актером для создания присутствия, не исчерпываются формированием телесности, овладевающей пространством и притягивающей к себе внимание. Скорее в этих процессах воплощения речь идет прежде всего о том, чтобы породить энергию, то есть о том, чтобы придать своему телу особую энергетику. Так, актер применяет определенные техники и приемы воплощения, позволяющие ему порождать энергию, циркулирующую между ним и зрителями и непосредственно воздействующую на последних.

«Магия» присутствия заключается в особой способности актера порождать энергию, циркулирующую в пространстве,

⁵³ На эту тему см.: *Barba E. Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin Theatret. Theorie und Praxis des Freien Theaters. Mit einem Postskript von Ferdinando Taviani.* – Reinbek bei Hamburg, 1985. – S. 51–174; см. раздел «Пре-экспрессивность» в: *Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя* / пер. И.Н. Васюченко, М.Б. Даксбури-Александровской, Г.Р. Зингера, Е.Е. Кузиной. – Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2010. – С. 117–135; также см. раздел «Энергия» / Там же. – С. 280–289.

воспринимаемую зрителями, воздействующую на них и даже придающую им определенные качества. Эта энергия и есть та сила, которая исходит от актера⁵⁴. Поскольку она побуждает зрителей в свою очередь порождать энергию, то они воспринимают актера как источник силы. Эта энергия возникает неожиданно, распространяется между актерами и зрителями и обладает способностью преобразовать их.

Техники и приемы, с помощью которых выдающиеся деятели театрального искусства Индии и Дальнего Востока порождают особый вид энергии, придающей их присутствию особую интенсивность и непосредственность, Барба описывает как игру противоположностей. Так, например, основные позы восточных актеров и танцоров возникают благодаря смещению равновесия, соблюдение которого характерно для повседневной телесной техники. Актер пытается найти новое равновесие, требующее большего напряжения, и использует возникшее сопротивление для того, чтобы удерживать тело в вертикальном положении. Кроме того, восточные актеры часто начинают выполнять движения, совершая их сначала в направлении, противоположном основному движению: например, если актер собирается идти влево, то сначала он делает шаг вправо, чтобы потом, неожиданно развернувшись, направиться влево⁵⁵. Таким образом, речь идет об особой технике владения телом, которая не только, как подчеркивает Барба, является противоположностью повседневных телесных практик, но и одновременно с этим всегда дестабилизирует восприятие зрителей и создает дополнительное напряжение.

Техника, с помощью которой хор в спектаклях Эйнара Шлеефа придавал своему «феноменальному телу» особую энергетику, заключалась в ритмизации речи и движений тела. Благодаря этой технике они порождали колоссальную энергию, воспринимаемую зрителями и побуждавшую их в свою очередь превратиться в единое энергетическое тело. Ритм

⁵⁴ Специальные программы тренинга нередко помогают актеру развить способность порождать энергию своими действиями. На эту тему см.: *Weiler Ch. Haschen nach dem Vogelschwanz. Überlegungen zu den Grundlagen schauspielerischer Praxis // Ch. Weiler und H.-Th. Lehmann (Hrsg.). Szenarien von Theater (und) Wissenschaft, (=Theater der Zeit, Recherchen 15). – Berlin, 2003. – S. 204–214.*

⁵⁵ Если Барба исходит из представления, что в основе этих приемов лежат универсальные законы, то я считаю, что возникновение этих приемов зависит от культурного контекста.

здесь дестабилизировал восприятие зрителей и повергал их в «пороговое» состояние, в котором напряжение постоянно принимало новые формы.

В спектаклях Гротовского одновременность импульса и реакции вызывала у зрителей впечатление особой «сиюминутности» и порождала в них энергию. Уилсон достигал подобного эффекта с помощью техники замедленного движения, ритмизации и повторов. Это означает, что техники и приемы, направленные на разграничение между актером и ролью и акцентирование индивидуальной телесности актера, можно одновременно охарактеризовать как техники и практики, направленные на «создание присутствия», поскольку именно они позволяют актеру придать своему «феноменальному телу» особую энергетику и тем самым вызвать у публики ощущение, что она также является энергетическим телом.

Дискуссия о понятии «присутствие», возникшая после «перформативного поворота» в театре, акционизме, перформанс-арте и в теории эстетики, напрямую связана с дихотомическим соотношением тела и духа, занимающим центральное место в рамках западной культуры. Судя по всему, феномен присутствия обладает особой притягательностью благодаря своей специфической способности соединять и приводить во взаимодействие телесный и духовный аспекты. В соответствии с этим акцент снова и снова ставится на том, что присутствие, даже если его действие связано с телом актера и даже если оно воспринимается зрителем на телесном уровне, следует рассматривать «в первую очередь не как реально-телесный, а как мыслительный феномен». Согласно Хансу-Тису Леманну, «присутствие является вневременным процессом сознания, расположенным одновременно внутри и за пределами хода времени»⁵⁶. С Леманном вполне можно согласиться в том отношении, что присутствие можно интерпретировать как процесс сознания – однако такой процесс, который проявляется телесно и воспринимается зрителями также на телесном уровне. Это дает мне основания утверждать, что феномен присутствия невозможно адекватно описать, используя дихотомическую пару понятий тело/дух (или, соответственно, тело/сознание). Этот феномен дестабилизирует эту дихотомию и даже разрушает ее. Придавая своему

⁵⁶ *Lehmann H.-Th. Die Gegenwart des Theaters // Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (Hrsg.). TRANSFORMATIONEN. Theater der neunziger Jahre. – Berlin, 1999. – S. 13.*

феноменальному телу особую энергетику и создавая таким образом присутствие, актер превращается в воплощенный дух (*embodied mind*), то есть в существо, чье тело и дух (или, соответственно, сознание) в принципе неотделимы друг от друга. Наличие одного всегда подразумевает наличие другого.

Сказанное выше относится не только к восточным актерам и танцорам, способным, по мнению Эудженио Барбы, придавать собственному присутствию особую интенсивность, или к «священному» актеру Ришарду Чешлаку. Хотя в их случае благодаря особой интенсивности их присутствия, устранение противоречия между телом и духом/сознанием, другими словами, превращение «феноменального тела» актера в воплощенный дух, проявляется более заметно, тем не менее вышесказанное в той же степени относится ко всем актерам, которым мы приписываем способность создавать присутствие. Присутствие актера позволяет зрителю ощутить актера, а также себя самого в качестве воплощенного духа, постоянно пребывающего в развитии. Циркулирующая между актерами и зрителями энергия воспринимается последними как сила, способная вызвать преобразования, и являющаяся в этом смысле житнетворной. Подобный феномен я предлагаю назвать «радикальной концепцией присутствия».

Эта концепция проясняет, почему присутствие актера способно реализовать *promesse de bonheur* процесса цивилизации. В основе западной цивилизации лежит представление о дихотомическом соотношении тела и духа. В соответствии с этим представлением успешность развития цивилизационного процесса зависит от способности человека контролировать свое тело, подчинив его своей воле так же, как и от его способности абстрагироваться от собственного тела и освободиться от ограничений, налагаемых телесным существованием. При выполнении этого условия цивилизационный процесс в своей конечной стадии приведет к устранению дихотомического соотношения тела и духа, когда последний полностью поглотит тело. Эта цель – устранение дихотомического соотношения между телом и духом – в случае феномена присутствия действительно оказывается достигнутой, хотя и другим способом, отличным от того, который описывает Норберт Элиас. Присутствие ликвидирует эту дихотомию, превращая актера в воплощенный дух и предоставляя тем самым зрителю возможность ощутить как актера, так и себя самого в качестве воплощенного духа.

Таким образом, феномен присутствия позволяет уже сегодня, не дожидаясь конечной стадии цивилизационного процесса, реализовать его *promesse de bonheur*. Более того, этот феномен указывает на то, что это обещание в принципе выполнимо в любой момент, поскольку человек по своей сути является воплощенным духом. Его нельзя рассматривать только как тело или только как дух, или же как поле битвы, на котором тело и дух сражаются друг с другом за власть. Причина заключается в том, что дух неотделим от тела, что он проявляется благодаря телу.

В силу культурной традиции западный зритель привычным образом интерпретирует собственное существование в соответствии с утвердившимся представлением о дихотомическом соотношении тела и духа, полагая, что устранение этой дихотомии будет возможным лишь в далеком будущем. Преодоление этой дихотомии в настоящем он рассматривает как редкое счастье, выпадающее немногим избранным вследствие особых, чаще всего религиозно обусловленных перемен, произошедших в их жизни. Если присутствие актера сообщает зрителю ощущение того, что они оба являются воплощенным духом и что зритель способен создать себя в этом качестве, то эта ситуация переживается зрителем как некий момент счастья, который невозможно воссоздать в повседневной жизни. Для того чтобы вызвать это ощущение заново, необходимо снова пережить момент присутствия. В итоге те редкие моменты счастья, которые может подарить лишь присутствие актера, могут стать для зрителей своего рода наркотиком.

Таким образом, феномен присутствия не демонстрирует нечто экстраординарное. Напротив, он привлекает внимание к весьма обычным вещам, превращая их в событие – а именно к тому обстоятельству, что человек по своей сути является воплощенным духом. Ощутить присутствие другого человека, равно как и свое собственное присутствие означает почувствовать как другого человека, так и самого себя воплощенным духом. В результате собственное существование переживается как нечто весьма необычное, как некая новая, преображенная действительность.

Понятие «аура» в подобном процессе преображения подчеркивает момент отдаления (здесь можно вспомнить евангельский сюжет «Не прикасайся ко Мне»). При этом ауратический феномен все же можно воспринимать телесным образом, «вдыхая» его. Ключевым моментом в концепции присутствия

является привлечение внимания к обычному, которое в новом качестве становится доступным телесному восприятию и превращается таким образом в событие. Сравнение понятия ауры и присутствия показывает, что реауратизация и присутствие не являются тождественными феноменами, в то же самое время они не представляют собой взаимоисключающие явления. Скорее они акцентируют различные аспекты одного и того же процесса, одним из следствий которого является преображение зрителя.

Если понятие ауры вполне может применяться в отношении предметов, то понятие присутствия применимо к предметам лишь в случае «облегченной» и «сильной концепции присутствия». Предметы вполне могут подчинять себе пространство и притягивать к себе внимание, что само по себе соответствует критериям «сильной концепции присутствия» (хотя в случае предметов и невозможно говорить о процессах воплощения, связанных с вышеназванными свойствами). «Радикальная концепция присутствия» неприменима по отношению к предметам. Несмотря на то что предметы, в особенности в театральных спектаклях и перформансах, могут производить впечатление особого, интенсивного присутствия, все же вполне очевидно, что присутствие такого рода не может быть охарактеризовано как проявление воплощенного духа. Отсюда следует, что «радикальная концепция присутствия», в основе которой лежит представление о воплощенном духе, применима лишь по отношению к человеку. Особое, интенсивное присутствие предметов более адекватно можно описать с помощью понятия «экстаз вещей», введенного Гернотом Бёме. Подобно тому как феномен присутствия позволяет человеку проявить себя в качестве воплощенного духа, которым он собственно всегда и является, то «экстаз вещей» позволяет воспринять их в том качестве, в котором они всегда существуют, которое, однако, человек, применяющий их в быту, перестает замечать⁵⁷. К соотношению понятия присутствия (актера) и экстаза (вещей) мы еще вернемся позднее.

Ни одно из этих понятий, тем не менее, невозможно применить в отношении продукции, созданной с помощью технических и электронных медиа. Они способны создавать эффект присутствия, но не присутствие само по себе. Понятие

⁵⁷ На эту тему см.: *Böhme G. Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik.* – Frankfurt a. M., 1995. – S. 31–34, а также подраздел «Атмосфера» во второй части последующей главы «Театральное пространство».

присутствия, ключевым элементом которого является момент выявления, подрывает дихотомическое соотношение бытия и видимости, игравшее на протяжении последних десятилетий важнейшую роль в дискуссиях, посвященных вопросам эстетики. Для технических и электронных медиа эта дихотомия, напротив, является необходимым условием. Они создают видимость непосредственного присутствия, в то время как тело и предметы в действительности оказываются явлениями другой реальности. С помощью особых приемов они заставляют поверить в возможность непосредственного присутствия. Человеческие тела, отдельные части тел, вещи, ландшафты производят впечатление «сиюминутности», хотя на самом деле речь идет о световой проекции, демонстрируемой на экране, или же об особой концентрации пикселей. Как на киноэкране, так и на экране телевизора или на компьютерном мониторе человеческие тела, вещи или ландшафты остаются лишь изображением. Эффект присутствия возникает лишь благодаря умело созданной иллюзии. Настоящие тела, вещи и ландшафты превратились в пиксели. С помощью пикселей, однако, можно создать лишь иллюзию материального мира, но никак не сам материальный мир.

Технические и электронные медиа также стремятся выполнить *promesse de bonheur* процесса цивилизации, пытаясь устранить дихотомическое соотношение тела и сознания, материи и духа. При этом выбранный ими путь диаметрально противоположен пути, который открывает феномен присутствия. В то время как ситуация присутствия раскрывает потенциал человеческого тела как материальной сущности, как живого организма, обладающего особой энергетикой, то электронные и технические медиа создают видимость присутствия человеческого тела, дематериализуя его и лишая его телесности. Чем более совершенна техника, позволяющая дематериализовать человеческие тела, вещи и ландшафты и придать им ирреальный характер, тем сильнее иллюзия их непосредственного присутствия. Благодаря этой иллюзии продукция технических и электронных медиа способна – подобно театру XVIII века – растрогать зрителя до слез или испугать его до такой степени, что у него перехватит дыхание, выступит пот или начнет учащенно биться сердце⁵⁸. Стоит

⁵⁸ На эту тему см.: Kappelhoff H. Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. – Habil.-Schrift, FU Berlin, 2002.

сказать, что по сравнению с иллюзионистским театром, иллюзия, создаваемая с помощью технических и электронных медиа, оказывается еще более действенным средством, для того чтобы вызвать у зрителей сильные физиологические, аффективные, энергетические и моторные реакции. Тем не менее с помощью этой иллюзии невозможно создать ситуацию присутствия, в которой актер раскрывает потенциал своего «феноменального тела» и проявляет себя как воплощенный дух. Эффект присутствия и иллюзия «сиюминутности» выполняют *promesse de bonheur* процесса цивилизации, скорее в силу того, что, следуя логике этого процесса, они дематериализуют актеров, лишают их телесности и позволяют почувствовать их присутствие исключительно лишь как иллюзию, как эстетический феномен, в отрыве от их реальной, материальной телесности.

Оба феномена – как присутствие, так и эффект присутствия – вполне можно рассматривать как попытку выполнить *promesse de bonheur* процесса цивилизации. Однако если эффект присутствия следует при этом логике цивилизационного процесса, то феномен присутствия, возникающий в рамках спектакля, достигает этой цели именно потому, что он не признает эту логику, подрывает ее, разрушает и демонстрирует ее ошибочность.

Эстетика перформативности в этом смысле является эстетикой присутствия⁵⁹, а не эффектов присутствия, то есть эстетикой явления⁶⁰, а не эстетикой иллюзии.

Тела животных

Если, рассматривая феномен телесности, обратиться к театру и перформанс-арту 1960-х годов и последующих десятилетий, то становится очевидным, что этот феномен не исчерпывается телесностью, создаваемой актерами и перформерами. Дело в том, что в спектаклях этого периода поразительно часто принимают участие животные. В качестве особенно примечательного примера можно привести спектакль «Вакханки»

⁵⁹ См.: *Lehmann*. Die Gegenwart des Theaters. – S. 22.

⁶⁰ *Seel M.* Ästhetik des Erscheinens. – München, 2000.

в постановке Грюбера (Шаубюне ам Халлешен Уфер, Берлин, 1974). Здесь на протяжении всего спектакля на сцене находились лошади (хотя большую часть времени они и стояли за стеклянной загородкой). Другим ярким примером может служить акция Бойса «Я люблю Америку и Америка любит меня» (Галерея Рене Блока, Нью-Йорк, 1974), в которой участвовал койот. В 1990-е годы участие в спектакле животных становится все более распространенным феноменом. Марина Абрамович, которая впервые задействовала змею в одном из своих перформансов 1978 года (осуществленном совместно с Улайем), в период между 1990-м и 1994-м годами в различных местах показала перформанс «Головы дракона», в котором она работала с питонами, обвивавшимися вокруг ее тела. В проекте Яна Фабра «Власть театральных безумств» (Биеннале в Венеции, 1984) были задействованы лягушки и два попугая, в его спектакле «Стекло в голове будет из стекла» (Де Влаамсе Опера, Антверпен, 1990) на сцене появлялся «мальчик с луной и звездами на голове», на плече которого сидела сова. В «Сладких соблазнах» (Венский театральный фестиваль «Фествохен», 1991) на сцене вновь присутствовала африканская сова – на этот раз она сидела на ветке. В спектакле «Она была и она есть, даже» (Феликс Меритис, Амстердам, 1991) по сцене ползали три паука-птицееда, которых Эльс Десейкелиер, проходя мимо, то и дело задевала подолом своего белого платья. А в проекте «Подделка, как она есть, неподдельная» (Национальный театр, Брюссель, 1992) на сцене громко мяукала двадцать одна кошка, каждая из которых была привязана на коротком поводке (кошки были задействованы только на премьере, в последующих спектаклях они больше не появлялись). В постановках Франка Касторфа на сцене театра Фольксбюне ам Роза-Люксембург-Платц тоже нередко участвовали животные: в «Пансионе Шеллер» (1994) был задействован питон, в гауптманновских «Ткачах» (1997) – коза, в «Городе женщин» (1995) – лошадь, в спектакле «Грязные руки» (1998) – обезьяна, в «Бесах» (1999) – золотая рыбка, в «Отечестве» (1999/2000) и в «Униженных и оскорбленных» (2001) – собака.

Участие животных в театральных спектаклях вовсе не является новшеством. Сохранились достоверные свидетельства того, что животные появлялись на сцене уже в средневековых мистериях, а также в придворных спектаклях XVI и XVII веков. Так, хорошо известна история спектакля Каstellи «Собака Обри де Мон-Дидие», в котором «главную роль» исполняла

собака⁶¹. Когда в 1817 году Каролина Ягеманн настояла на том, чтобы пригласить этот спектакль на гастроли в Веймарский придворный театр, директор этого театра, Иоганн Вольфганг фон Гете, счел эту инициативу за повод, чтобы сложить с себя исполняемые им обязанности.

Если в средневековых мистериях животным приписывалось символическое значение, а в придворных спектаклях XVI и XVII века это значение носило эмблематично-символический характер, то начиная с XVIII века животные в театре выполняют драматургические функции, такие как изображение среды в натурализме или создание атмосферы, примером чему может служить «Орестея» Рейнхардта. Напомним, что появление лошадей в «Агамемноне» критик Якобсон расценил как «цирковое в самом вульгарном смысле этого слова». По его мнению, животная чувственность, проявившаяся в этом эпизоде, отвечала вкусу зрительских масс, для которых «бой быков привычное зрелище». Примечательно, что начиная с 1970-х годов в упомянутых выше спектаклях с участием животных практически невозможно обнаружить подобные значения или функции⁶². Высказывания художников на эту тему скорее позволяют сделать вывод о том, что речь здесь идет о новой форме коммуникации между человеком и животным. Так, например, Бойс охарактеризовал свою акцию с койотом как «энергетический диалог»⁶³, а Марина Абрамович описала свою интеракцию с питонами следующим образом: «Я сижу неподвижно на стуле. Пять питонов, длиной от 3-х до 4,5 метров, обвились вокруг моего тела. На протяжении двух недель перед перформансом питоны не получали никакой пищи. Вокруг меня

⁶¹ В XIX веке по всей Европе большой популярностью пользовались постановки так называемых «собачьих пьес», главную роль в которых исполняла собака. На эту тему см.: Dobson M. A Dog at all Things. The Transformation of the Onstage Canine. 1550–1850 // A. Read (Hrsg.). Performance Research. On Animals. – London, 2000. – Vol. 5. – N. 2. – S. 116–124.

⁶² Тем самым мы не хотим сказать, что сегодня участие в спектакле животных больше не связано с выполнением некоей драматургической функции. Напротив, королевский пудель в поставленном Петером Штайном «Фаусте» (Ганновер/Берлин/Вена 2000/2001) или, например, питон в постановке Томаса Остермайера «Паразиты» по пьесе Мариуса Майенбурга (Дойчес Шаушпильхаус в Гамбурге / Берлинский театр Шаубюне 2000) свидетельствуют об обратном.

⁶³ Цит. по: Tisdall C. Joseph Beuys Coyote. – München, 1988. – N 3. Aufl. – S. 13.

выложен круг из ледяных блоков. Во время перформанса змеи передвигаются по моему телу в соответствии с моими энергетическими линиями»⁶⁴.

И в том и в другом случае речь шла о диких, недрессированных животных, то есть их поведение было непредсказуемым. Поскольку животные следовали своим инстинктам, их действия было невозможно контролировать. В то же самое время оба художника полагали, что они нашли возможность коммуникации с ними, которая понималась ими как обмен энергией. Возможно, это звучит непонятно и даже таинственно. На примере акции Бойса «Я люблю Америку и Америка любит меня» мы попробуем пояснить, что под этим подразумевалось.

Акция Бойса, тщательно задокументированная по просьбе художника фотографом Каролиной Тисдал, проходила ежедневно с 23 по 25 мая 1974-го года с 10 до 18 часов в Галерее Рене Блока в Нью-Йорке⁶⁵. В аэропорту им. Кеннеди прибывшего из Европы Бойса завернули в войлок и затем на машине скорой помощи отвезли в галерею (отъезд Бойса происходил аналогичным образом). Все пять дней своего пребывания в Америке он провел в галерее. Помещение галереи, в котором проходила акция, имело вытянутую форму и освещалось дневным светом, проникавшим через три окна. Бойс и койот были отделены от зрителей решеткой, делившей помещение на две части. В самом дальнем заднем углу комнаты лежало немного соломы, привезенной в галерею вместе с койотом. В качестве других реквизитов художник использовал две длинные дорожки из войлока, прогулочную трость, перчатки, фонарь и пятьдесят экземпляров газеты «Уолл-Стрит Джорнал». Свежие экземпляры газеты поступали каждый день, и Бойс клал их к уже

⁶⁴ Цит. по: *Stooss T. (Hrsg.). Marina Abramović Artist Body, Performances 1969–1997. – Mailand, 1998. – S. 326.* Перформанс состоялся в 1992 году в выставочном павильоне Медиале Дейхторхалле в Гамбурге и продолжался 60 минут.

⁶⁵ Первоначально эта акция, задуманная как открытие Галереи Рене Блока, должна была проходить ежедневно с 21 по 25 мая с 10 до 18 часов. Однако, поскольку по прибытии Бойса еще не все было подготовлено, акция началась только 23 мая. Последующее описание составлено на основе документации, составленной Каролиной Тисдал, статьи и репортажа Уве М. Шнеде: *Joseph Beuys. Die Aktionen. – Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 1994. – S. 330–353*, а также фильма Гельмута Витца: *Joseph Beuys. I like America and America likes me. Vertrieb René Block. – Berlin, 1974.*

имевшимся. Он показывал газеты койоту, который обнюхивал их и мочился на них.

Обе дорожки из войлока художник положил в середину помещения; одну из них он сложил в кучу и положил туда карманный фонарь, направив его свет на публику. Экземпляры газеты «Уолл-Стрит Джорнал» он сложил в две стопки в передней части помещения. Повесив коричневую трость на руку, Бойс подошел ко второй дорожке из войлока, надел коричневые перчатки и полностью завернулся в войлок. Снаружи осталась лишь трость, которую Бойс вытянул вверх. Возникший в результате этих действий персонаж претерпевал ряд изменений: выпрямляясь во весь рост, он вытягивал рукоять трости вверх; согнувшись под прямым углом, он направлял рукоять трости в сторону пола; став на колени и съехившись, он держал трость, наклонив ее к полу. Совершая эти действия, персонаж постоянно двигался вокруг своей оси, подражая движениям койота и следуя направлению его движений. Затем он вдруг падал на бок, вытягивался на полу и оставался лежать в такой позе. Потом он внезапно вскакивал на ноги, освобождался из войлочной оболочки и трижды ударял в висевший у него на шее треугольник. Когда снова становилось тихо, Бойс за загородкой включал на двадцать секунд аудиозапись шума работающих турбин. Когда опять наступала тишина, он снимал перчатки и бросал их койоту, который вцеплялся в них зубами. Потом Бойс подходил к газетам, разворошенным и частично порванным койотом в клочья, и снова складывал их в две стопки. После этого он опускался на солому, чтобы выкурить сигарету. В те моменты, когда художник, сидя на соломе, курил сигарету, койот, как правило, присоединялся к нему. В остальное время животное предпочитало оставаться на сложенном в кучу войлоке. Направляя взгляд в ту сторону, в которую светил фонарь, койот никогда не поворачивался спиной к зрителям. Часто он беспокойно передвигался по комнате, подбегал к окну и смотрел на улицу. Потом он опять подходил к газетам, жевал их, тащил за собой по комнате или справлял на них нужду.

Койот держался в стороне от фигуры, завернутой в войлок; время от времени он начинал ходить вокруг нее кругами, принюхиваясь и проявляя беспокойство, иногда он бросался на трость, вцеплялся зубами в войлок и отрывал от него маленькие клочки. Когда фигура, вытянувшись, лежала на полу, он обнюхивал, трогал ее или скреб лапами; однажды он даже

улегся рядом и попытался заползти под войлок. Большую часть времени он все же держался в стороне, не упуская из виду неподвижную фигуру. Лишь когда Бойс, сидя на соломе, курил сигарету, койот регулярно приближался к нему. Докурив сигарету, Бойс вставал, приводил в порядок войлочные дорожки и снова закутывался в войлок. На протяжении трех дней контакт между человеком и животным становился все более тесным. По прошествии этого времени Бойс медленными движениями разбросал солому по всему помещению, на прощание крепко прижал к себе койота и покинул галерею таким же образом, как он в нее пришел.

Что происходило на протяжении этих трех дней между животным и человеком?

Предметы, использованные Бойсом в его акции, такие как газеты, сигареты, фонарь, перчатки, прогулочная трость, солома, аудиокассета, треугольник, в основном относились к сфере повседневности. Он совершал с ними будничные действия: так, например, он складывал в стопку газеты, курил, включал магнитофон. Тем не менее все эти предметы и действия тем или иным образом были связаны с процессами создания, сохранения, передачи или сдерживания энергии. Так, например, Бойс использовал войлок в качестве «изоляционного материала и утеплительной оболочки»: «изоляция Америки и передача тепла койоту»⁶⁶. Фонарь олицетворял для него энергию. «Сначала он хранит в себе эту энергию в аккумулятивном виде, потом в течение дня энергия постепенно убывает, пока не возникает необходимость заменить батарейку»⁶⁷. Фонарь был спрятан в войлоке, потому что он не должен был восприниматься как техническое устройство: «Он должен был стать источником света, очагом, отблеском заходящего солнца <...>, светящим из этой серой кучи»⁶⁸. Трость с загнутой рукоятью, использованная Бойсом впервые в его акции «Евразия» (1965), по его представлению, символизировала потоки энергии, курсирующие между Востоком и Западом. Оба вида звуков, использованных в акции «Я люблю Америку и Америка любит меня» – звон треугольника и шум ревущих турбин – применялись Бойсом также с учетом их энергетического потенциала. Рёв турбин он охарактеризовал как «эхо господствующей

⁶⁶ Tisdall. Joseph Beuys Coyote. – S. 14.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid. – S. 15.

технологии, то есть как неиспользованную энергию», а звон треугольника должен был напоминать о «единстве и едином» и был задуман как «направленный на койота импульс сознания»⁶⁹. Здесь было важно, что указанные предметы не только обозначали потоки энергии подобного рода, но и действительно порождали или направляли их.

Однако, согласно замыслу Бойса, энергия, скрывавшаяся в этих предметах или передаваемая с их помощью (например, когда койот, ложился на войлок, обнюхивал трость или слушал звон треугольника), должна была играть лишь вспомогательную роль по отношению к энергии, порождаемой самим художником. В своей акции Бойс не только выступал в образе шамана, на что указывал его внешний вид, явно напоминавший шаманов племени навахо: на нем была шляпа, широкая накидка, кусочек заячьей шкуры на жилетке, а вместо обычного для шаманов племени навахо барабана и барабанных палочек – треугольник, он ощущал себя шаманом, то есть личностью, одаренной особыми духовными силами и способной оказывать преобразующее воздействие на животных, людей и даже на космос.

Во время акции я действительно принял образ шамана... Но это не было указанием на то, что нам нужно вернуться назад <...>, туда где существование шамана оправдано... Напротив, я использую этот старый образ для того, чтобы выразить нечто, относящееся к будущему, говоря, что шаман поддерживал некую силу, способную объединить в единое целое как материальные, так и духовные связи⁷⁰.

Описанные выше действия должны были породить в художнике и койоте энергию, способную вызвать преобразование. Акция обладала определенным рода мифологическим контекстом. Согласно мифам и легендам индейцев, койот представляет собой одно из самых могущественных божеств⁷¹. Койот воплощает в себе силу преобразования и может превращать свое телесное состояние в духовное, и наоборот. Он понимает любой язык и даже может уговорить ограду, расступиться перед ним. Прогневавшись, он способен навлечь на человека

⁶⁹ Tisdall. Joseph Beuys Coyote. – S. 15.

⁷⁰ Цит. по: Schneede. Joseph Beuys. Die Aktionen. – S. 336.

⁷¹ Бойс следует здесь большей частью описаниям Франка Й. Добла в его книге: The Voice of the Coyote. – Boston, 1949.

беду; если его успокоить, он может помочь излечиться от болезней. Шаманы племени навахо в своих ритуалах исцеления, длившихся девять ночей, одевали маски койотов, для того чтобы тем самым вызвать целительную силу койота и применить ее в целях лечения больного⁷². Появление белого человека изменило статус койота. Его изобретательность и умение приспособляться – качества, воспринимавшиеся индейцами как субверсивная сила и вызывавшие у них восхищение и уважение, – теперь интерпретировались как коварство и хитрость. Он превратился в «подлого койота», которого теперь как своего рода козла отпущения можно было преследовать и убивать.

По высказываниям Бойса, его акция отсылала именно к этому «болезненному моменту» американской истории: «Можно было бы сказать, что мы должны покрыть наш долг перед койотом. Только тогда эту рану можно будет вылечить»⁷³. Это означает, что акция со своей стороны задумывалась как своего рода ритуал излечения, который должен был породить как в художнике, так и в койоте силы, способные привести к исцелению.

Для достижения этой цели Бойс действительно в определенном смысле вел себя как шаман. Постоянно меняя положение и условия, он стремился создать лиминальную ситуацию, в которой было бы возможно вызвать трансформацию койота и восстановить его «первоначальный» статус. Он сам опускался на солому, которая была привезена вместе с койотом, в то время как койот предпочитал отдыхать на войлочной дорожке, привезенной Бойсом, которую художник сложил особым образом и снабдил «источником энергии» в виде карманного фонаря. С одной стороны, Бойс позволял койоту рвать «Уолл-Стрит Джорнал», представлявший, по его мнению, «трупное окоченение мыслей о КАПИТАЛЕ»⁷⁴, и справлять на нем свои естественные потребности, с другой стороны, он позволял ему нюхать и брать в пасть перчатки, метонимически указывающие на руки человека, на их созидательную и преобразовательную силу. Койот был вынужден внимать как шуму ревущих турбин, «эку господствующей технологии», так и звону треугольника, направленного непосредственно на его «сознание». Подобными

⁷² См.: *Luckert K. W. Coyoteway. A Navajo Holyway Healing Ceremonial.* – Tucson–Flagstaff, 1979.

⁷³ Цит. по: *Tisdall. Joseph Beuys Coyote.* – S. 10.

⁷⁴ Цит.: *Ibid.* – S. 16.

действиями Бойс раскрывал особый потенциал, скрытый в применяемых им предметах, а также высвобождал в себе и в койоте «целительные силы», способные оказывать преобразующее воздействие на человека и животное. Таким образом, «энергетический диалог», который Бойс вел с койотом, был направлен на то, чтобы породить в них обоих духовную энергию, обладающую силой преобразования.

Можно усомниться в том, что зрители действительно воспринимали эту акцию как «энергетический диалог», как своего рода ритуал исцеления. Бойс и койот были отделены от зрителей металлической сеткой, подобной той, что используется в цирке при показе номеров с хищными животными или в зоопарке. Это пространственное разграничение теряло свою четкость каждый раз, когда Бойс подходил к металлической сетке, чтобы поприветствовать одного из своих друзей или знакомых, пришедших в галерею, при этом оно все же не исчезало. В целом это разграничение являлось одним из составных элементов акции, даже если с практической точки зрения его можно было интерпретировать как защитное ограждение для зрителей. В итоге зрителям предлагалась позиция вуайеристов, с безопасного расстояния наблюдающих за тем, как художник подвергает себя опасности. Означает ли это, что они были лишены доступа к энергии, порождаемой художником во время акции? Достигали ли их потоки энергии, циркулировавшие между Бойсом и койотом? Отчужденность между Бойсом, прилетевшим в Америку из Европы и выступавшим в образе местного индейского шамана, и американской публикой не только не исчезала, но вследствие пространственного разграничения скорее даже усиливалась.

В то же самое время есть основания полагать, что акция оказывала на зрителей необычное воздействие, обусловленное действиями художника и поведением животного. Бойс обращался с койотом как с равноправным партнером. Он стремился воздействовать на него определенным образом, не совершая в отношении койота никаких насильственных действий, если не учитывать тот факт, что животное было поймано специально для акции. Бойс предоставил койоту свободу действий в рамках тех границ, которые были в равной степени действительны для них обоих. Даже если зрители не знали и не замечали того, что Бойс относится к койоту как к животному, обладающему сознанием, они все же чувствовали, что отношения между художником и койотом выстраивались не иерархически – как

например, в цирковом номере с хищниками, а развивались по принципу взаимобмена. Подобное отношение к животному, как к равноправному партнеру, а следовательно, признание невозможности контролировать его действия или подчинять их своей воле, вероятно, многих сбивало с толку.

Акция Бойса демонстрировала зрителям невозможность контролировать действия животных. Примечательно, что начиная с 1960-х годов театральные спектакли и перформансы с участием животных снова и снова привлекают внимание к этому обстоятельству, которое влияет как на материальность спектакля, так и на динамику его развития, то есть на автопоэзис «петли ответной реакции».

В акции Бойса тело животного воспринималось как живой организм, обладающий особой энергетикой, как тело в процессе становления. Это дает нам повод утверждать, что тело человека и тело животного в плане их материальности не отличались друг от друга. И то, и другое невозможно было контролировать или же использовать как рабочий материал для создания некоего художественного произведения. Человеческое тело или тело животного могут служить материалом лишь в мертвом виде. Это становится очевидным на примере акций Германна Нитча, в которых художник в качестве «материала для работы» использовал тушу ягненка: он поливал ее кровью, начинял внутренностями и привязывал к одному из участников акции. Другим показательным примером может служить перформанс Марины Абрамович «Уборка дома», показанный в 1995 году в Галерее Син Келли в Нью-Йорке. В этом перформансе художница сидела на маленькой табуретке в окружении груды свежих говяжьих костей. Она брала каждую кость по отдельности, сдирала с нее мясо и мыла ее. Обработывая кости и удаляя с них остатки мяса, служившие последним напоминанием о живом животном, она превращала их в материал или, другими словами, в артефакт.

Живое тело животного, напротив, неподвластно контролю. Как и тело человека, оно не является артефактом. Его своеобразие, напротив, заключается в свойственном ему событийном характере. В этом отношении человек и животное не отличаются друг от друга. Это обстоятельство снова и снова оказывалось в центре внимания зрителей как в акции Бойса, так и в других упомянутых выше спектаклях и перформансах с участием животных. Остается только догадываться, способно ли было устранение различия между человеком и

животным не только привести зрителей к осознанию сходства между всеми живыми организмами, но и вызвать в них непосредственную физиологическую, аффективную и энергетическую реакцию. Соответствует ли упомянутый Делезом и Гваттари⁷⁵ процесс «превращения в животное» тому, что происходило со зрителями, наблюдавшими за живым организмом койота, судить сложно, как и о том, ощущали ли зрители в этой ситуации свою причастность к животному миру и сопровождалось ли это ощущение определенной физической реакцией. Однако можно с уверенностью предположить, что устранение различия между человеком и животным, противоречившее традиционным представлениям западного человека, доминировавшим на протяжении многих веков и лишь сравнительно недавно опровергнутым генетикой, не оставило зрителей равнодушными.

Невозможность полностью контролировать поведение животных всегда оказывала на зрителей особое притяжение. В данном случае имеется в виду следующий феномен: присутствие животных на сцене обладает невероятной энергетикой – они заполняют собой все сценическое пространство и становятся центром всеобщего внимания. Такого рода феномен соответствует «сильной концепции присутствия». В результате актеры оказываются на втором плане. Прежде всего это происходит в спектаклях, в которых участие животных служит выполнению определенной драматургической задачи. Причина заключается в том, что вместе с животным – даже если речь идет о домашнем животном, таком как, например, дрессированный пудель – на сцене появляется «первозданная», «таинственная» и «непредсказуемая» природа. Если, наблюдая за актером, зритель предполагает, что тот действует согласно определенному плану, то присутствие в спектакле животного завораживает потенциальной непредсказуемостью развития ситуации. Животное на сцене воспринимается как вторжение реальности в вымысел, случая в пский порядок, как проникновение природы в культуру. Появление животного на сцене – подобно ураганам или наводнениям – влечет за собой некую критическую ситуацию, в которой все оказывается поставленным под вопрос, в которой природа грозит разрушить созданный человеком порядок. Однако в отличие от ситуации

⁷⁵ На эту тему см.: Делез Ж. / Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. С.Н. Зенкина. – Москва: РГБ, 1999. – С. 216.

стихийного бедствия, предчувствие того, что созданный человеком порядок будет разрушен, то есть в данном случае, что животное сорвет спектакль, представляется значительно более привлекательным, чем надежда, что все будет происходить по плану. Так, можно сказать, что участие животных вносит в спектакль некий субверсивный момент, обладающий разрушительным потенциалом и в то же самое время оказывающий завораживающее воздействие на публику.

Начиная с 1960-х годов художники в театральных постановках и перформансах снова и снова привлекают внимание публики к пугающему отсутствию контроля над животными. Чаще всего участие в спектакле животных не служит выполнению некоей конкретной задачи. Их роль сводится к самому факту присутствия в сценическом пространстве, демонстрирующем невозможность контролировать поведение животных. Что бы они ни делали, это становится неотъемлемым элементом спектакля. Участие животных позволяет зрителям, а также, вероятно, и актерам осознать невозможность контролировать развитие спектакля, которая в этом случае становится еще более явной. Каким бы образом не проходила интеракция между актерами и зрителями, в любом спектакле она вносит неожиданные моменты в развитие «автопоэтической петли ответной реакции». Однако по причине участия в этом процессе актеров и зрителей подобные неожиданные моменты не воспринимаются ими как «эмердженции»⁷⁶. Животные же, поведение которых постоянно обуславливает возникновение «эмердженций», привлекают внимание обеих групп к этому феномену и делают возможным его дифференцированное восприятие. Таким образом, спектакли с участием животных можно сравнить с одной из природных систем, функционирующих не в соот-

⁷⁶ Под понятием «эмердженция» я подразумеваю явления, возникающие непредвиденно и немотивированно, которые впоследствии отчасти могут казаться вполне объяснимыми. Относительно понятия эмердженция см.: *Stephan A. Emergenz. Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation.* – Dresden/München, 1999; *Он же. Emergenz in kognitiven Systemen* // M. Pauen / G. Roth (Hrsg.). *Neurowissenschaften und Philosophie.* – München, 2001. – S. 123–154; *Wägenbaur Th. (Hrsg.). Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution.* – Heidelberg, 2000; *Поннер К.Р. Знание и психофизическая проблема: В защиту взаимодействия* / Пер. с англ. И. Журавлева. – Москва: Издательство ЛКИ, 2008; *Рассел Б. Избранные труды* / Пер. с англ. В. Целищева, В. Суровцева. – Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2009.

ветствии с неким «продуманным планом», а наоборот, подобно иммунной системе, постоянно реагирующих на появление разного рода эмерджентных феноменов.

2. Театральное пространство

Про театральное пространство можно сказать, что оно мимолетно и недолговечно. В этом отношении оно не отличается от телесности и звукового пласта – оно не существует отдельно от спектакля, до его начала или после его завершения, а возникает благодаря ему. Отсюда следует, что пространство спектакля не тождественно месту его проведения.

Помещение, в котором проходит спектакль, с одной стороны, можно рассматривать как геометрическое пространство. Как таковое оно существует как до начала спектакля, так и после его завершения. У него есть определенная высота, ширина, длина и объем, обеспечивающие его стабильность и остающиеся неизменными в течение длительного промежутка времени. Геометрическое пространство часто описывают как своего рода контейнер: его сравнивают с неким резервуаром, который, вне зависимости от того, что происходит внутри него, не теряет своих основных признаков. Даже если со временем в полу появляются щели, краски теряют свою яркость, а со стен начинает сыпаться штукатурка, геометрическое пространство по сути остается тем же.

С другой стороны, место проведения спектакля следует рассматривать как перформативное пространство. Оно открывает особые возможности для взаимоотношений между актерами и зрителями, движения и восприятия. Каким бы образом эти возможности не использовались (даже в том случае, если они остаются нереализованными), это влияет на перформативное пространство. Любое движение человека или предмета, колебание света, любой звук способны изменить его. Оно нестабильно и динамично. Перформативное пространство формирует пространство спектакля и определяет условия его восприятия⁷⁷.

⁷⁷ Относительно различных интерпретаций пространства, в том числе как архитектурно-геометрического и перформативного также см.: Roselt J. «Wo die Gefühle wohnen – zur Performativität von Räumen» // H. Kurzenberger und A. Matzke (Hrsg.). *Theorie Theater Praxis*. – Berlin, 2004.

Перформативные пространства

Следуя этой логике, можно сказать, что театральные помещения, вне зависимости от того, носят ли они постоянный или временный характер, всегда являются перформативными пространствами. История театральных зданий и техники сцены большей частью рассматривается как история геометрических пространств. В то же самое время ее с таким же правом можно интерпретировать как историю особых перформативных пространств. В любом случае она является ценным документом, позволяющим получить представление о взаимоотношениях актеров и зрителей, и об особых условиях, определявших манеру движения актеров и восприятие зрителей. Располагаются ли зрители по кругу, обрамляя площадку, отведенную для выступления актеров, стоят ли они или передвигаются с трех сторон сцены, имеющей прямоугольную или квадратную форму, сидят ли они фронтально по отношению к сцене, отделенной от зрительного зала рампой, – в каждом из этих случаев отношения актеров и зрителей моделируются по-разному. Манера движения актеров в свою очередь зависит от тех возможностей, которые им предоставляет сцена: выступают ли они на просторной, круглой и почти пустой площадке, подобной оркестре, или на узком просцениуме сцены-коробки, обрамленной кулисами, – каждый раз организация сценического пространства определенным образом влияет на манеру движения актеров: Восприятие зрителей тоже зависит от соответствующей организации пространства. В одной ситуации они находятся на открытом воздухе, имея возможность при солнечном свете, меняющемся в течение дня, скользить взглядом по всему театральному пространству и окружающему его ландшафту, периодически фокусируя свое внимание то на актерах перед сценой, то на хоревах в оркестре, то на остальных зрителях. В другой ситуации зрители сидят в освещенном свечами помещении перед сценой, построенной по принципу центральной перспективы и снабженной кулисами. Некоторые из них занимают места в середине зала, что является идеальным для восприятия центральной перспективы. Другие, напротив, сидят на местах, искажающих восприятие этой перспективы, но зато позволяющих беспрепятственно видеть, что происходит в ложе напротив. Каждая из этих ситуаций создает особые условия для зрительского восприятия.

Тот факт, что место проведения спектакля особым образом моделирует отношения актеров и зрителей, манеру движения и восприятие, не означает, однако, что оно их полностью определяет. Перформативное пространство открывает ряд возможностей, допуская различные способы их применения. Более того, это пространство может быть использовано незапланированным образом. Подобные случаи использования пространства противоречат привычному восприятию и устоявшимся мнениям и потому производят необычное впечатление. По этой причине подобные события иногда упоминаются в путевых заметках, дневниковых записях, автобиографических зарисовках, письмах или газетных очерках. Так, мы узнаем о том, что в XVII веке во Франции во время спектаклей зрители аристократического происхождения нередко рассаживались на сцене и часто, ничуть не смущаясь, громко разговаривали друг с другом. Тем самым они не только вносили изменения в отношения актеров и зрителей, предусмотренные соответствующей организацией пространства, но и ограничивали возможности передвижения актеров и влияли на зрительское восприятие. Схожие ситуации упоминаются при описании театральных скандалов XVIII и XIX веков. Так, например, во время премьеры пьесы Гауптмана «Перед восходом солнца», состоявшейся 20 октября 1889 года в берлинском театре Фрайе Бюне, один из зрителей, наблюдавший за спектаклем из затемненного зрительного зала, поднялся со своего места и, размахивая у себя над головой акушерскими щипцами, заявил о своей готовности выйти на сцену и помочь как гинеколог при, судя по всему, трудных родах, происходивших в тот момент за сценой. Тем самым он радикально пересмотрел модель отношений между актерами и зрителями. И он был не одинок. Согласно рецензиям, появившимся в газетах, публика показала «спектакль в спектакле <...>. Борьба между восхищением и неприятием, крики «браво» и свист, неодобрительный гул и аплодисменты, комментарии по ходу спектакля, выступления, беспокойство и возбуждение сопутствовали каждому акту, буквально врываясь в игру актеров и превращая Лессинг-театр в место для собраний, наполненное страстной, волнующейся толпой народа»⁷⁸. Характерной чертой перформативного

⁷⁸ Curt Baake in *Berliner Volksblatt* vom 22.10.1889, zit. nach: Norbert Jaron et al. (Hrsg.). *Berlin-Theater der Jahrhundertwende. Bühnenbeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914)*. – Tübingen, 1986. – S. 96.

пространства является то обстоятельство, что его можно использовать неожиданным образом. При этом вполне возможно, что многие участники воспримут подобное незапланированное развитие ситуации неуместным и даже возмутительным (именно такой была реакция Клауса Паймана в 1965 году, когда на втором спектакле «Оскорбления публики» зрители штурмовали сцену). В любом случае индивидуальный подход формирует перформативное пространство и создает специфическое пространство спектакля.

Исторический авангард воздал должное этому феномену, отказавшись от господствовавшей в то время модели организации театрального пространства в виде сцены-коробки с рампой и погруженным в темноту зрительным залом. Представители авангарда экспериментировали с различными моделями театрального пространства, каждая из которых по-разному формировала отношения между актерами и зрителями, движение и восприятие. С одной стороны, они обращались к различным историческим моделям, таким как, например, орхестра, средневековые площадные подмостки или «ханамичи» в театре кабуки и видоизменяли их особым образом. Так, применение Рейнхардтом оркестры при постановке «Царя Эдипа» в Берлинском Цирке Шумана не было направлено на возрождение древнегреческого театра. Скорее, экспериментируя с возможностями оркестры, он стремился создать театральное пространство, которое позволило бы превратить актеров и зрителей в сообщество, а также создать для актеров, привыкших к сцене-коробке, новое пространство для движения, а для зрителей новые возможности восприятия. Его эксперименты послужили поводом для нападок со стороны отдельных критиков – так, Альфред Клаар критиковал «распределение сценического действия в пространстве перед, между и за нами», на вечную «необходимость менять угол зрения»⁷⁹.

С другой стороны, реформаторы театра и представители исторического авангарда ставили спектакли в местах, тематически связанных с пьесой, предназначенной для постановки – так сказать, непосредственно «на месте действия описываемых событий». Так, например, Рейнхардт поставил «Сон в летнюю ночь» в сосновом лесу в районе Николасзее в Берлине (1910), «Большой Зальцбургский театр жизни» в церкви Коллегиенкирхе в Зальцбурге (1922), «Венецианского купца» на площади

⁷⁹ *Klaar A. Vossische Zeitung. 1911. 513, 14. Oktober.*

Кампо сан Тровазо в Венеции (1934). Николай Евреинов инсценировал массовое зрелище «Взятие Зимнего дворца» на Дворцовой площади в Петрограде, используя в качестве кулисы здание самого Зимнего дворца, в окнах которого были видны силуэтные сцены разыгрываемых сражений (1920); Сергей Эйзенштейн в качестве места для постановки пьесы Третьякова «Газовые маски» (1923) выбрал Московскую газовую фабрику. Каждое из этих мест обладало своей спецификой, влиявшей как на отношения между актерами и зрителями, так и на манеру движения актеров и зрительское восприятие. В то же самое время своеобразие этих игровых площадок заключалось в том, что их можно было использовать абсолютно по-новому.

Кроме того, появились проекты новых театральных зданий, архитектура которых должна была позволить по-разному моделировать пространство театрального зала. Одним из таких проектов была реконструкция цирка Шумана в Берлине, перестроенного Рейнхардтом в Гроссе Шаушпильхаус. Другим примером может служить проект Тотального театра, разработанный Эрвином Пискатором и Вальтером Гропиусом.

И реформаторы театра на рубеже XIX и XX веков, и представители исторического авангарда сознавали перформативный потенциал пространства. Исследуя различные модели пространства, они стремились выявить особые возможности, позволяющие в рамках каждой конкретной модели по-разному организовывать отношения между актерами и зрителями, движение и восприятие. Выявив специфику той или иной модели пространства, они стремились использовать ее в своих целях и определенным образом формировать зрительское восприятие. Иными словами, режиссеры авангарда, как было уже не раз отмечено, настойчиво стремились контролировать развитие «автопоэтической петли ответной реакции».

После Второй мировой войны, а отчасти уже в конце 1930-х годов, в театре снова начала доминировать модель сцены-коробки с рампой. Это развитие прослеживается на примере большинства новых театральных зданий, построенных в 1950-е годы в Германии. Проекты, позволявшие трансформировать пространство театрального зала, на протяжении долгого времени оставались невостребованными. Первым известным мне случаем, когда подобный проект был реализован, стал театр Шаубюне ам Ленинер Платц, открывшийся в 1980 году в Западном Берлине. Открытие этого театра можно рассматривать

как результат «перформативного поворота», обозначившегося в 1960-е годы.

Именно в это время художники снова начали выходить за пределы театральных зданий. На сей раз это движение приняло более массовый и радикальный характер, чем в период исторического авангарда. В качестве новых игровых пространств стали использоваться бывшие фабрики, скотобойни, бункеры, трамвайные депо, рыночные павильоны, торговые центры, выставочные комплексы, спортивные стадионы, улицы, площади, станции метро, общественные парки, пивные палатки, мусорные свалки, мастерские по ремонту машин, руины, кладбища. Предпочтение отдавалось местам, в традиционном смысле не приспособленным для театральных постановок, а используемым в совершенно других целях, то есть местам, в которых отношения между актерами и зрителями практически никак не регламентировались. В большинстве случаев пространственные условия позволяли постоянно определять эти отношения заново. Поскольку местонахождение актеров и зрителей не было четко зафиксировано, то и те, и другие располагали огромным количеством возможностей движения и восприятия. Выбирая подобные помещения, художники привлекали внимание к тому обстоятельству, что спектакль регулирует отношения актеров и зрителей, создает определенные предпосылки для движения и восприятия и, таким образом, порождает театральное пространство.

В этом контексте в первую очередь можно выделить три стратегии, усиливающие перформативность пространства: 1) применение (почти) пустого пространства или пространственные композиции вариативного типа, позволяющие актерам и зрителям произвольно передвигаться в них; 2) создание специфических пространственных композиций, открывающих неизвестные или до тех пор не востребованные возможности для организации отношений между актерами и зрителями, движения и восприятия; 3) использование пространства, обладающего некой, не связанной с театром функцией, и исследование специфики подобных пространств и их возможностей.

1) Акция Бойса «Кельтский + ~~~», проходившая в бункере, может служить примером применения первой из упомянутых выше стратегий. Оформление внутреннего пространства бункера никоим образом не регламентировало поведение участников акции (даже наличие в нем нескольких скамеек не меняло этого обстоятельства). Бойс и зрители передвигались

по всей территории бункера. Формат их отношений полностью определялся действиями Бойса и реакцией зрителей. Восприятие последних зависело от их местоположения, которое то и дело менялось: наблюдали ли они за акцией, сидя или стоя на одной из скамеек, находясь в гуще толпы, с ее краю, непосредственно рядом с художником или будучи оттесненными от него – каждая из этих позиций по-своему обуславливала зрительское восприятие. Таким образом, пространство, которое художник и зрители создавали своими действиями, постоянно менялось.

В «Дионисе в 69-м», напротив, организация пространства определенным образом регламентировала отношения актеров и зрителей. Посреди «Перформанс Гаража», бывшей мастерской по ремонту машин, были выложены черные резиновые коврики, по всей видимости, помечавшие пространство, отведенное для актеров. Вдоль стен были установлены многоярусные стеллажи, отдельные уровни которых между собой были соединены лестницей. Один из этих стеллажей, так называемая «башня», был таким высоким, что достигал потолка. Зрители могли сидеть на ковровом покрытии, окаймлявшем резиновые коврики, устроиться под любым из стеллажей или занять место на одном из его уровней. В результате они могли самостоятельно определять степень своей удаленности от центральной части помещения, и выбирать угол зрения, под которым они хотят наблюдать за происходящим. Спектр возможностей, предоставленный подобной организацией пространства, по ходу спектакля значительно расширился. Перформеры нередко покидали отведенную для них в центре площадку и передвигались по всему помещению. Так, исполнитель роли Пентея забирался на самый высокий этаж «башни» и оттуда выступал с обращением к гражданам Фив. Другим примером может служить «сцена нежности», в которой перформеры распределялись по всему залу, присоединяясь к «укрывшимся» под стеллажами зрителям. Зрители в свою очередь имели возможность во время спектакля передвигаться по залу, менять свое местоположение, а вместе с ним и угол зрения на происходящее, самостоятельно определять степень удаленности от перформеров и других зрителей, а также занимать площадку в центре, «присоединяясь к сценическому действию». По сравнению с условиями пустого (или почти пустого) помещения, вышеописанная организация пространства не только не ограничивала возможности передвижения и восприятия участни-

ков перформанса, но даже скорее преумножала их. В данном случае перформативность пространства проявлялась особенно интенсивно, поскольку решение пространства с самого начала допускало самые разнообразные возможности развития ситуации. Пример этого спектакля демонстрирует, что театральное пространство возникает как следствие движений актеров и зрителей, и их восприятия.

2) При применении второй стратегии использование пространства регламентируется тем или иным образом. Гротовский в своих постановках целенаправленно создавал ситуации, в которых актеры и зрители находились настолько близко друг к другу, что последние осязали дыхание актеров и чувствовали запах их пота. В его спектакле по пьесе Словацкого «Кордиан» (1961) в зале в трех местах были расставлены железные многоярусные кровати, на которых размещались зрители (количество мест было рассчитано не более чем на 65 человек). Одновременно эти кровати служили в качестве площадок, на которых разыгрывались самые важные события спектакля. В результате актеры и зрители непосредственно делили одно и то же пространство. Зрителям отводилась роль обитателей больницы для душевнобольных. Так, например, в одном из эпизодов врач побуждал актеров и зрителей петь определенную песню. Если зрители отказывались это делать, то он бросался в их сторону, вставал перед ними и, размахивая у них перед носом палкой, требовал повиновения. В то время как актеры передвигались по всему залу, зрители были «прикованы к своим постелям». Их восприятие зависело от того, где стояла кровать, на которой они сидели, а также от того, занимали ли они верхнюю или нижнюю койку. Создаваемое такими средствами пространство определяло их восприятие.

Похожая ситуация наблюдалась в поставленном Гротовским «Стойком принце» Кальдерона в обработке Словацкого (1965). Решение театрального пространства напоминало модель анатомического театра. Зрители, общее число которых насчитывало в среднем всего лишь 30 или 40 человек, располагались в несколько рядов вокруг арены. Ряды, уходившие ступенями вверх, были разделены высокими перегородками, поверх которых виднелись лишь головы зрителей. Публике, таким образом, отводилось определенное место. При этом зрителям навязывалась позиция вуайеристов, наблюдающих за шокирующими событиями. И в том, и в другом случае организация

пространства создавала определенные условия, влиявшие на отношения актеров и зрителей, движение и восприятие. Направляя циркулирующую в перформативном пространстве энергию, создатели спектакля стремились придать театральному пространству способность воздействовать на присутствующих определенным образом.

То же самое можно сказать о спектакле «Матери», поставленном Эйнаром Шлеефом в значительно большем по размеру театре Франкфуртер Шаушпильхаус, а также про его постановку драмы «Гец фон Берлихинген», осуществленную им в бывшем трамвайном депо, известном как «Бокенхеймер депо». В последней из названных постановок вдоль продольной оси помещения, напоминавшего своим видом большой павильон, был проложен широкий «двухуровневый» помост. Этот помост вел к одной из дверей, расположенных в дальней части помещения, которые на протяжении спектакля многократно открывались и закрывались. Актеры находились на помосте или под ним, расхаживая в сапогах, подбитых железными набойками. В одном из эпизодов спектакля они смешивались со зрителями, раздавая им вареный картофель. Последние сидели напротив друг друга по обе стороны помоста. Ряды их мест ступенями уходили вверх. Сидящие на верхних рядах недостаточно хорошо могли видеть, что происходит под помостом, зато прекрасно видели зрителей, занимающих места напротив. Для тех же, кто сидел внизу или в середине, происходящее на помосте часто загораживало вид на зрителей, сидящих напротив. Первые ряды были настолько близко расположены к помосту, что зрители чувствовали запах пота с грохотом пробегающих мимо них актеров. Передвижения актеров на помосте и под ним постоянно определяли заново их отношения со зрителями и влияли на восприятие последних. Создаваемое такими средствами пространство спектакля постоянно менялось, порой благоприятствуя возникновению сообщества актеров и зрителей, порой, напротив, разрушая его.

3) Третья стратегия основывается на применении возможностей, открывающихся при использовании мест или помещений, имеющих некую, не связанную с театром функцию. Особенно часто эту стратегию применял Клаус-Михаэль Грюбер. В 1975 году он поставил спектакль «Фауст Сольпетриер» (по мотивам «Фауста» Гете) в Капелле Святого Луи в парижской больнице Сольпетриер, в 1977 году – «Зимнее путешествие» на

берлинском стадионе «Олимпиа», в 1979 году – «Руди» в руинах отеля «Эспланада» в Берлине. Спектакль «Бледная мать, нежная сестра» (1995) был поставлен им на советском кладбище в Обервеймаре, расположенном на северном склоне замка Бельведер – летней резиденции покровителя Гете герцога Карла Августа. Нельзя сказать, что Грюбер использовал эти места, никак не меняя их. Наоборот, работавшие вместе с ним сценографы (Жиль Эло, Эдуардо Арройо или Антонио Рекалькати) в каждой из этих постановок с помощью отдельных деталей усиливали перформативность пространства, а также изменяли или расширяли круг значений, потенциально с ними связанных.

Так, для спектакля «Руди» Антонио Рекалькати установил ряд инсталляций в залах бывшего грандотеля «Эспланада» (в одном из передних холлов, в пальмовом дворике, в зале для завтрака и в так называемом «кайзерском зале»)⁸⁰, которые не пострадали или почти не пострадали от бомбежек во время Второй мировой войны. До сооружения Берлинской стены, в ходе которого площадка перед отелем, выходившая в сторону парка Тиргартен, была обнесена стеной с колючей проволокой, эти помещения регулярно использовались для проведения оперных балов, киномероприятий, балов прессы, показа мод и конкурсов красоты. Хотя после сооружения стены (1961) вплоть до 1970-х годов там время от времени еще проводились отдельные мероприятия, тем не менее руины отеля стали приобретать все более запустелый вид. Грюбер и Рекалькати пригласили зрителей прийти на спектакль «Руди» именно сюда. В зале для завтрака сидел актер Пауль Буриан и монотонным голосом читал новеллу Бернарда Брентано «Руди», написанную в 1934 году. С помощью репродукторов его чтение с небольшой задержкой по времени транслировалось в других помещениях. Кроме Буриана в спектакле были заняты еще два актера, находившихся в другом зале: длинноволосый юноша в джинсах, рубашке с непропорционально большим воротником и свитере и полная седая старуха в черном платье и черной жилетке, сидевшая в кресле-коляске. Зрители могли бродить по комнатам, задерживаться в них так долго, как им того хотелось, присаживаясь на некоторое время, внимать голосу, раз-

⁸⁰ Взглянуть на эти помещения сегодня можно в Сони-Центре на Потсдамер Платц в Берлине, куда они были перенесены с помощью сложнейшей технологии.

дававшемуся из динамиков, или же двигаться дальше, при желании возвращаясь по несколько раз в отдельные комнаты⁸¹. Если в отношении Пауля Буриана, громко читавшего вслух, у зрителей не возникало сомнений в том, что речь идет об актере, то в отношении юноши, старушки и остальных зрителей, бродивших по залам, этой уверенности не было. Каждого, кто проходил по помещению, можно было рассматривать как актера или как еще одного зрителя, с которым устанавливались некие отношения. В одном случае можно было внимательно следить за его движениями, в другом – заговорить с ним и расспросить о его впечатлениях, восприятии, или же узнать у него время. В итоге, можно сказать, что пространство в этом спектакле возникало в основном благодаря зрителям, их движениям и восприятию. Не последнюю роль в этом процессе играло то, каким образом зрители интерпретировали отдельные предметы интерьера, а также те значения, которые эти предметы принимали в контексте зачитываемых фрагментов текста. Эти значения влияли на их восприятие, побуждали их совершать движения и действия, которые порождали новое, иное пространство. Восприятие, ассоциации, воспоминания и воображение накладывались друг на друга. Как следствие этого процесса реальные помещения бывшего гранд-отеля «Эспланада» одновременно воспринимались как воображаемое или припоминаемое пространство.

Совершенно по-другому эта стратегия была использована группой «Корнерстоун театр» из Лос-Анджелеса в постановке «Ступня/рот» по текстам Беккета и Пиранделло, показанной в 2001 году в торговом центре города Санта Моника. Зрителей встречали на первом этаже, снабжали их наушниками, после чего один из членов группы вел их на галерею верхнего этажа, с которой они могли хорошо обозреть этажи, расположенные ниже. Они могли разгуливать не только по этой галерее, но и при желании по всему торговому центру. Актеры передвигались по всему центру, их выступления, однако, проходили главным образом на галерее, расположенной на противоположной стороне этажом ниже по отношению к основному местоположению зрителей. Через эту галерею также время от времени проходили случайные прохожие. Поскольку зри-

⁸¹ Относительно этого спектакля ср. записи Фридемана Крейдера в: *Kreuder F. Formen des Erinnerns im Theater* Klaus Michael Grübers. – Berlin, 2002. – S. 43–70.

тели не знали, ни как выглядят актеры, ни с какой стороны они должны появиться, то поначалу каждого прохожего они принимали за актера. Даже когда позднее стало ясно, кто непосредственно входит в труппу «Корнерстоун театра», а кто является случайным прохожим, тем не менее прохожие, время от времени оказываясь в центре внимания отдельных зрителей, продолжали выступать как особый вид актеров. Одни прохожие неспешно прогуливались, другие быстро проходили мимо, третьи останавливались у витрин магазинов, рассматривая выставленные там товары, входили в магазины и, пробыв там более или менее продолжительное время, выходили в большинстве случаев с покупками в руках. Четвертые обескураженно замирали, становясь свидетелями того, как какая-то пожилая дама (одна из актрис) так низко перегнулась через перила, что казалось, она хочет броситься вниз. Пятые замечали зрителей с наушниками и некоторое время пристально рассматривали их.

В таких условиях было практически невозможно установить, кто здесь был актерами, а кто зрителями. Любой, кто проходил через торговый центр, мог выступать и в той, и в другой роли. Отношения между актерами и зрителями в каждом отдельном случае складывались по-разному – в зависимости от того, в какой роли они видели друг друга. Каждый из них располагал разнообразными возможностями для передвижения по помещению и восприятия происходящего. В особенности это относилось к тем, кто, купив билет, приобретал тем самым статус зрителя. Куда каждый из участников шел, на чем он останавливал свой взгляд, слышал ли он голоса актеров через надетые наушники или, сняв наушники, погружался в шум торгового центра, практически теряя возможность отличить актеров «Корнерстоун театра» от случайных прохожих – все эти факторы влияли на восприятие участников. В результате в каждой отдельной ситуации возникало иное театральное пространство, в котором происходящее в торговом центре и действия актеров, накладываясь друг на друга, порождали все новые и новые комбинации.

Подобным принципом порождения пространства, хотя и сильно видоизменяя его, пользуется при проведении своих «аудиотуров» группа «Гигиена сегодня». На сегодняшний день подобные туры уже состоялись в Гисене («Указание Кирхнер» 2000), во Франкфурте-на-Майне («Система Кирхнер» 2000), в Мюнхене («Канал Кирхнер» 2001) и в Граце

(«Сестра Кирхнера» 2002). Как это обычно происходит во время аудиотуров в музеях, дворцах или каких-нибудь других исторических местах, каждому зрителю выдавали плеер, с которым он шел на экскурсию по городу, длившуюся около часа. Зрителей отправляли на экскурсию в индивидуальном порядке с интервалом в 15 минут. Аудиозапись, которую они слушали, якобы представляла собой один из немногих признаков жизни, подаваемых библиотекарем Кирхнером, таинственным образом бесследно исчезнувшим в 1998 году. (По слухам, эта аудиозапись была найдена в Мюнхене в одном из публичных туалетов, где экскурсия логичным образом и начиналась.) Голос на кассете сначала рассказывал историю исчезновения библиотекаря, в которую он постепенно вовлекал слушателя, превращая его одновременно в преследователя и в преследуемого. По всей видимости, слушатель подвергался опасности угодить в ловушку, расставленную «улиткой». Так он превращался в главного героя истории и ведущего актера спектакля. В огромной подземной парковке голос, учащенно дыша, настойчиво твердил: «Беги! Открывай дверь. Улитка очень близко. Ты чувствуешь ее запах? Беги быстрее, открой дверь в конце коридора!» На трамвайной остановке голос давал указание: «Наблюдай за людьми на трамвайной остановке. Видишь тех с чемоданами?» Поскольку практически на любой трамвайной остановке в центре города, как правило, можно увидеть людей с чемоданами, а также в любом месте города встретить мужчин в голубой рубашке (об их появлении голос предупреждал во время аудиотура во Франкфурте), и поскольку на всех общественных зданиях установлены камеры наблюдения – на наличие которых голос многократно указывал, приводя его в качестве подтверждения осуществляемой слежки – то зрителям/актерам было сложно, или даже практически невозможно определить, являлись ли соответствующие личности, встречавшиеся им в городе, действительно актерами, изображающими преследователей, или просто случайными прохожими. Судить с уверенностью об этом было еще и потому сложно, что зрители/актеры, следуя указаниям голоса, нередко вели себя так, что обращали на себя внимание прохожих, которые останавливались и провожали их взглядом. В таких условиях возникал вопрос: кто играл роль преследователей – зрители или актеры? В итоге зрители сами становились актерами, не будучи в состоянии отличить случайных прохожих от актеров, равно как и от остальных участников аудиотура.

Спустя некоторое время зрители начинали воспринимать город, который, как они думали, хорошо им знаком, совсем по-другому. Они передвигались по знакомым улицам, площадям, паркам, зданиям как по сцене, на которой разыгрывалась таинственная, фантастическая история, рассказываемая голосом на кассете. По ходу рассказа голос давал зрителям некие указания, объяснения или предупреждал их о чем-то. Очевидным образом в этой истории зрители также играли определенную роль. Каждый из них своими передвижениями в пространстве и своим восприятием, в той или иной степени находившимся под влиянием голоса, порождал пространство города, возникавшее как результат странного наложения реальных и вымышленных пространств, людей и действий.

Каждая их названных выше трех стратегий демонстрирует, что характерной чертой перформативного пространства является то, что оно постоянно меняется, а также то, что его специфика определяется движениями и восприятием актеров и зрителей. Если благодаря первой стратегии в центре внимания оказывается процесс, в рамках которого пространство возникает как результат автопоззиса «петли ответной реакции», то вторая стратегия привлекает внимание к циркулирующей в перформативном пространстве энергии, обладающей специфическим потенциалом воздействия. Наконец, благодаря применению третьей стратегии театральное пространство возникает как результат наложения реальных и вымышленных пространств, что позволяет воспринять перформативное пространство как «промежуточное».

В каждом из трех случаев становится очевидным, что пространство не является данностью, а постоянно создается заново. Таким образом, перформативное пространство в отличие от геометрического пространства не является творением одного или нескольких авторов. По своему характеру оно ближе к событию, а не к артефакту.

Атмосферы

Перформативное пространство всегда в то же самое время является атмосферным пространством. Бункер, трамвайное депо, здание бывшего грандотеля – каждое из этих помещений обладает особой атмосферой. Пространство приобретает специфический характер не только под воздействием того, каким

образом актеры и зрители его используют, но и в связи с излучаемой им особой атмосферой. В случае описанного выше спектакля группы «Корнерстоун театр» оба эти фактора сложным образом сочетались друг с другом. Особая атмосфера возникала благодаря возможности разгуливать по торговому центру, останавливаться на галерее, наблюдая за происходящим: за оживленным ритмом работы магазинов в пятницу вечером, за выступлениями актеров, использовавших тексты Беккета и Пиранделло и создававших ситуации, балансировавшие в подобном контексте на грани между действительностью и вымыслом, а также за различной реакцией прохожих. Зрители, разгуливавшие по торговому центру, погружались в атмосферу, возникавшую под воздействием этих факторов.

В случае традиционной организации пространства, при которой сцена отводится актерам и, как следствие, четко отделяется от зрительного зала, атмосфера в свою очередь способствует возникновению специфического пространства. На спектакле Кристофа Марталера «Убей европейца!» («*Murx den Europger! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*»), увиденного мной в берлинском театре Фольксбюне ам Роза-Люксембург-Платц в 1993 году, зрителей при входе в зал охватывала весьма своеобразная атмосфера, которую можно описать как неуютную и одновременно жутковатую, призрачную атмосферу зала ожидания (сценограф: Анна Фиброк). На сцене зрители видели помещение, стены которого до самого потолка были обшиты искусственной фанерой, резко контрастировавшей с теплым тоном деревянной обшивки зрительного зала. В глубине центральной части сцены находилась дверь-вертушка, за которой, по всей видимости, скрывался коридор; справа и слева от нее были расположены двери туалетов. Над дверью-вертушкой висели остановившиеся часы, своим видом напоминавшие вокзальные; рядом с часами виднелась надпись «чтобы время не останавливалось». С правой стороны стояли две огромные угольные печи, а на стене были укреплены ржавые батареи; на переднем плане слева стоял рояль. Посреди сцены двумя ровными рядами были установлены квадратные пластмассовые столы с пластмассовыми стульями, за которыми неподвижно сидели одиннадцать совершенно не похожих друг на друга персонажей. Особая атмосфера не была связана с каким-то одним из этих элементов (даже если отдельные детали интерьера, такие как, например, часы или печи, привлекали к себе особое внимание). Скорее она возникала благодаря

общему впечатлению. Атмосфера начинала воздействовать на зрителей, как только они входили в зал, и продолжала влиять на их восприятие по ходу спектакля.

Согласно Герноту Бёме, атмосферы не связаны с местом. В то же самое время про них можно сказать, что они разливаются в пространстве. Они не принадлежат ни исключительно предметам, ни людям, якобы их создающим, ни тем кто, войдя в помещение, начинает их физически ощущать. Первое, что воспринимает зритель в театре, это атмосфера. Под ее влиянием у публики возникает специфическое ощущение пространства. Возникновение этого ощущения невозможно объяснить, рассматривая различные элементы пространства по отдельности, поскольку атмосфера возникает не благодаря отдельным элементам, а их сочетанию, которое при постановке спектакля, как правило, тщательно продумывается. Особая заслуга Бёме состоит в том, что исходя из беняминовского понятия ауры и значительно видоизменив его, он разработал понятие атмосферы и ввел его в эстетику. Атмосферы он определяет как «<...> пространства, потому что они окрашены присутствием предметов, людей или окружающей обстановки, то есть их «экстазом». Они сами являются сферами присутствия чего-то, то есть сферами действительности объектов в пространстве»⁸². Отсюда следует, что явление атмосферы связано с перформативным пространством, а не с геометрическим. Атмосферы

<...> мыслятся не свободно парящими, а как раз наоборот, как нечто, что исходит от предметов, людей или их сочетаний, как нечто, что создается. Согласно этому представлению, атмосферы не являются чем-то объективным, то есть некими свойствами, присущими вещам. В то же самое время они все же являются чем-то вещественным, частью некой вещи, ибо вещи своими качествами, которые можно охарактеризовать как их «экстаз», артикулируют сферу своего присутствия. Атмосферы, однако, также не являются чем-то субъективным, как, например, некое состояние души. Хотя они и связаны с субъектом, поскольку они воспринимаются человеком в ситуации его телесного присутствия, восприятие атмосферы можно рассматривать как телесное ощущение субъектом себя в пространстве⁸³.

Подобное определение атмосферы содержит два момента, которые в контексте данного исследования представляют осо-

⁸² *Böhme. Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik.* – S. 33.

⁸³ *Ibid.* – S. 33f.

бый интерес. Во-первых, Бёме характеризует атмосферы как «сферы присутствия». Во-вторых, согласно его концепции, они не являются ни частью предметов, якобы излучающих ее, ни частью субъекта, физически воспринимающего атмосферу. По его мнению, атмосфера возникает как между ними, так и в них. Под понятием «сферы присутствия» здесь подразумевается особый модус «сиюминутного» присутствия вещей. Бёме характеризует его как «экстаз вещей», как особое впечатление интенсивного присутствия, оказываемое вещью на воспринимающего ее субъекта. При этом экстаз означает не только цвет, запах или звучание вещи, то есть так называемые «вторичные свойства предмета», но и его первичные свойства, такие как форма. «Форма предмета *воздействует* <...> на окружающую его среду. В определенном смысле она излучает энергию вокруг себя, делая пространство вокруг предмета неоднородным и наполняя его определенным напряжением и суггестивностью движений»⁸⁴, и тем самым изменяя его. То же самое относится к величине и объему вещи. Эти качества следует представлять себе не только как способность вещи занимать определенное пространство. «Величину вещи и ее объем <...> можно почувствовать также снаружи, они придают помещению, в котором они находятся, вес и задают ориентацию»⁸⁵.

«Экстаз» вещей ведет к тому, что вещи, воздействуя на окружающее их пространство, производят впечатление интенсивного присутствия и притягивают к себе внимание. Понятие экстаза, таким образом, не тождественно понятию присутствия. Оно вполне соотносимо не только со сформулированной нами «слабой концепцией присутствия», но и с «сильной концепцией присутствия». В случае понятия присутствия, однако, речь идет об энергетических процессах между людьми. О предметах же, как правило, нельзя сказать, что они содержат в себе или порождают некую энергию. В то же самое время предметы излучают нечто, что не исчерпывается тем, что воспринимающий субъект видит или слышит. Это нечто, а именно особая атмосфера, ощущается им физически в процессе зрительного и слухового восприятия и разливается в перформативном пространстве между предметом и воспринимающим его субъектом.

⁸⁴ Böhme. Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. – S. 33.

⁸⁵ Ibid.

Подобное можно сказать про пространство. Когда геометрическое пространство превращается в перформативное, его так называемые первичные свойства – размер и объем – становятся ощутимыми и воздействуют на воспринимающего субъекта.

В процессе создания пространства спектакля атмосфера играет важную роль, сравнимую с той, которую феномен присутствия играет в процессе создания телесности. Благодаря порождаемой ими атмосфере пространство и предметы производят эффект интенсивного присутствия. Они проявляют не только свои первичные и вторичные свойства, свое специфическое бытие, но и физически приближаются к воспринимающему их субъекту и даже проникают в него, поскольку он находится не вне атмосферы или рядом с ней, а он погружен в нее.

Наиболее очевидно это становится на примере запахов, способствующих возникновению той или иной атмосферы. Театральные помещения всегда наполнены запахами – неважно, возникают ли они случайно как побочный эффект, который невозможно устранить, или же являются частью постановки. Тем более удивительным кажется тот факт, как мало внимания до сих пор было уделено феномену запахов в театре. Если в театре под открытым небом запахи окружающей природы или города влияли на возникновение определенной атмосферы, то, после того как театральные спектакли стали показываться в помещении (вплоть до изобретения газового освещения в 20-х годах XIX века), их атмосфера была окрашена запахом чадающих свеч и керосиновых ламп, перемешанным с запахом грима, пудры, пота и духов, исходившего как от актеров, так и от зрителей.

В натуралистическом театре запахи стали целенаправленно применяться для создания определенной атмосферы. Характерный запах навоза или быстро вошедший в поговорку запах капусты позволяли перенести зрителей в атмосферу быта крестьян и бедняков и вызвать у них ощущение физического контакта с этой средой. Макс Рейнхардт применял запахи с целью создания различных атмосфер. Лес в его постановке «Сон в летнюю ночь» (Нойес театр, Берлин, 1904) стал сенсацией не только потому, что он вращался вокруг собственной оси (здесь впервые была применена вращающаяся сцена, спроектированная в 1898 году по образцу японского театра кабуки), но также и потому, что мох, которым по указанию Рейнхардта был

выложен пол сцены, так благоухал, что у зрителей возникало ощущение непосредственной близости настоящего леса. Символисты в свою очередь тоже использовали запахи в театре, для того чтобы вызвать у зрителей определенные синэстетические ощущения.

Предпосылкой для сознательного и целенаправленного применения запахов являлось представление о том, что запахи распространяются по всему помещению и интенсивно воздействуют на зрителей на физическом уровне. Это происходит прежде всего благодаря тому, что запах, исходящий от помещений, предметов или людей, буквально проникает в тело воспринимающего этот запах субъекта. На это особое свойство запаха указывает Георг Зиммель:

Нюхая что-то, мы так глубоко втягиваем в себя, в центр нашего существа это впечатление или, иными словами, этот излучающий некую энергию объект, мы усваиваем его благодаря жизненно важному процессу дыхания так глубоко, как это невозможно сделать ни одним другим органом чувств, за исключением того случая, когда мы этот объект едим. Восприятие с помощью обоняния чьей-то атмосферы – самое интимное восприятие, поскольку этот объект в форме воздуха проникает в наше чувственное нутро⁸⁶.

Начиная с 1960-х годов в театре и перформанс-арте художники все чаще и чаще стали в своей работе применять запахи. В «Театре оргий и мистерий» Нитча специфический запах, исходивший от туши ягненка, его крови и внутренностей, создавал особую атмосферу, вызывавшую у зрителей отвращение, а иногда даже доставлявшую им удовольствие. В спектаклях Гротовского актеры и зрители находились так близко друг к другу, что последние могли почувствовать запах пота актеров – в таких условиях телесность актеров воспринималась ими наиболее непосредственно, а вместе с ней и атмосфера, порождаемая актерами и овладевавшая пространством.

Наряду с запахом пресловутых генераторов тумана наиболее распространенными в театре являются запахи еды. В спектакле «Антонин Нальпас», поставленном Иоганном Кресником об Арто (Фольксбюне в Пратере, Берлин, премьера 16 мая 1997 года) на сцене на гриле жарились большие куски рыбы.

⁸⁶ *Simmel G. Soziologie. Untersuchungen über die Form der Vergesellschaftung. – München/Leipzig, 1922. N 2. Aufl. – S. 490.*

Поначалу запах жарившейся рыбы вызывал у зрителей, по крайней мере у тех из них, кто испытывал чувство голода, вполне приятные ощущения. Однако чем дольше длился спектакль и чем сильнее подгорала рыба, тем неприятнее были ощущения, вызываемые этим запахом. Аналогичная ситуация наблюдалась в спектакле Франка Касторфа «Конечная станция Америка», поставленном по мотивам пьесы Тенесси Уильямса «Трамвай "Желание"» (Фольксбюне ам Роза-Люксембург-Платц, Берлин, 2000). Актриса Катрин Ангерер принималась жарить яйца, которые, подгорая, начинали распространять характерный, неприятный запах подгоревшего белка. В проекте группы Голландия «Де Метсьер» (увиденном мной во время гастролей этой группы в берлинском театре Шаубюне в 2003 году) одна из актрис брала большую бутылку пива, открывала ее и обрызгивала одного из своих коллег с ног до головы пенящимся пивом. В результате на сцене оставались пивные лужи, а от актера и от пола несло пивом. Этот сильный неприятный запах быстро распространялся по всему залу. Хотя в антракте разлитое на полу пиво вытирали, тем не менее, его запах сохранялся в зале до конца спектакля и определенным образом влиял на атмосферу.

Согласно Зиммелю, лишь в процессе еды мы способны ассимилировать объекты еще более основательно, чем в процессе обоняния. Запахи пищи и напитков, проникая в нас вместе с вдыхаемым воздухом, способствуют выделению слюны в полости рта и одновременно определенным образом воздействуют на внутренние органы, вызывая сильный аппетит или чувство отвращения. Восприятие запаха позволяет зрителям осознанно следить за процессами жизнедеятельности своего тела и, как следствие, ощущать себя живым организмом.

Без сомнения, запах является одним из самых действенных компонентов атмосферы. Помимо прочего это связано с тем, что распространившиеся в пространстве запахи невозможно моментально «нейтрализовать» – более того, они, напротив, оказываются невероятно стойкими. Даже когда туман уже давно рассеялся, его запах продолжает тяготеть над зрителями. Когда подгоревшие яйца уже давно унесли со сцены, их запах все еще присутствует в зале; после того как пивные лужи вытерли с пола, зрители – в первую очередь те, кто сидит в передних рядах – до самого конца спектакля улавливают запах пива. Запах можно сравнить со знаменитым джином в бутылке – если он однажды вырвался на свободу, то его не-

возможно снова поймать и подчинить себе. Он неподвластен воле актеров и зрителей и упорно противостоит попыткам существенно поменять возникшую под его влиянием атмосферу.

Не в последнюю очередь именно по этой причине начиная с 1960-х годов художники в театральных спектаклях и перформансах так часто работают с запахами. Помимо этого, наблюдается усиление роли всех прочих элементов, влияющих на создание атмосферы. В этих условиях «экстаз» вещей проявляется особенно интенсивно – это касается как «первичных», так и «вторичных» свойств вещей. Помещения, в которых проходят спектакли, используются таким образом, что даже их размер, объем и материал, из которого они сделаны, начинают притягивать к себе внимание зрителей. Сказанное касается, в частности, бункера, в котором проходил перформанс Бойса «Кельтский ---», так и Бокенхаймеровского трамвайного депо, где Эйнар Шлееф осуществил ряд своих постановок или же бетонной апсиды в построенном Мендельсоном в берлинском театре Шаубюне, являвшейся важным элементом сценического пространства в Грюберовском «Гамлете» (1981) и в спектакле Саши Вальц «Тело» (2000). Кроме того, в отдельных случаях в спектаклях использовались предметы, которые как раз благодаря их особому размеру, объему или материалу были способны кардинально влиять на атмосферу: в качестве примера можно назвать огромную воронку, из которой сыпался песок, использованную в спектакле Гейнера Геббельса «Несчастливая посадка» (1993, ТАТ/Франкфурт-на-Майне; 1994 Геббельс-Театр/Берлин) или установленный в центре сцены металлический контейнер, использованный Петером Цадеком в его последней постановке «Гамлета». (Премьера этого спектакля состоялась в мае 1999 года в Венском Фолькстеатре; начиная с сентября 1999 года этот спектакль шел в берлинском театре Шаубюне ам Ленинер Платц.)

Основным средством создания атмосферы являются свет и звуки. Они обладают способностью менять атмосферу за доли секунды. Роберт Уилсон в своих спектаклях применяет световые компьютеры, которые позволяют ему на протяжении 120 минут создавать более трехсот различных световых комбинаций, постоянно меняя освещение и цветовую гамму, а вместе с ними и атмосферу. Нередко эти изменения совершаются ниже порога сознательного восприятия по причине высокой скорости, с которой они происходят. Однако человек воспри-

нимает свет не только глазами, но и кожей. Через кожу свет, можно сказать, проникает внутрь тела реципиента. Человеческий организм очень чувствительно реагирует на свет. В силу этого обстоятельства постоянная перемена световых условий может вызвать у зрителей резкое изменение состояния, так что последние даже не заметят этого и уж тем более не будут способны контролировать происходящее. Подобного рода эффекты в сочетании с нарочитой медлительностью движений актера создают в спектаклях Уилсона особую атмосферу, оказывающую на зрителей сильное суггестивное воздействие. Перформативное пространство выступает здесь прежде всего как атмосферное пространство.

Различные звуки, шумы и музыка также обладают большим потенциалом с точки зрения создания атмосферы. Уилсон в своих спектаклях, образность которых снова и снова с восторгом отмечается критикой, сотрудничает с такими композиторами и музыкантами, как Ганс Петер Кун, Филипп Гласс, Дэвид Бирн и Том Уэйтс. Их работа направлена на то, чтобы превратить шумы, звуки и музыку – речь может идти как о звуке падающих капель, так и о пении песен – в такое же действенное средство для создания атмосферы, каким является свет.

Звуки можно сравнить с запахами в том отношении, что они окутывают воспринимающего субъекта и проникают в его тело. При этом тело может выступать как резонатор, в котором раздающиеся звуки вызывают определенные колебания. Некоторые звуки способны даже вызывать болевые ощущения в отдельных частях тела. «Защититься» от воздействия звуков зритель или слушатель может, лишь закрыв себе уши. Как и в случае с запахами, он не может подчинить их своей воле. Более того, границы тела становятся прозрачными. Когда звуки, шумы или музыка превращают тело слушателя в резонансное пространство, резонируя в его грудной клетке, причиняя ему физическую боль, вызывая у него мурашки по коже или внутреннее возбуждение, то слушатель воспринимает их не как нечто, снаружи достигающее его слуха, а переживает как процесс, происходящий внутри его тела, что нередко способно вызывать «океаническое» чувство. Звуки, воздействуя таким образом на зрителя-слушателя, позволяют атмосфере проникнуть внутрь его тела.

Помимо спектаклей Уилсона особенно яркими примерами в данном контексте могут служить режиссерские работы

Гейнера Геббельса и Кристофа Марталера. Так, например, в спектакле «Убей европейца» описанная выше атмосфера убогости и гротескно-комической безутешности каждый раз моментально менялась, когда актеры собирались вместе и начинали петь хором. Удручающий вид помещения, напоминавшего зал ожидания, мелкие придирки и враждебность персонажей по отношению друг к другу – все это во время пения отступало на второй план. Возникало ощущение, что пение персонажей позволяло как им самим, так и зрителям приподняться над удручающей повседневностью этого мира. Оно создавало атмосферу, отмеченную созвучием и гармонией, которая пробуждала утопическую надежду на возможность избавления от тягот мелочной и убогой повседневности. Когда поющие замолкали и отзвуки их пения полностью растворялись в пространстве, в зале вновь распространялась атмосфера уныния, воздействовавшая на публику.

Начиная с 1960-х годов театр и перформанс-арт активно привлекают внимание к тому обстоятельству, что атмосфера является важнейшим элементом перформативного пространства. В контексте исследования эстетики перформативности это означает следующее: во-первых, становится абсолютно очевидным, что пространство в спектакле по своему характеру ближе к событию, а не к артефакту, то есть что оно мимолетно и изменчиво. Во-вторых, в условиях пространства, обладающего определенной атмосферой, зритель воспринимает свою телесность особым образом. Он ощущает себя живым организмом, взаимодействующим с окружающей его средой, поскольку атмосфера, преодолевая границы его тела, проникает внутрь его. В-третьих, перформативное пространство выступает как лиминальное пространство, в котором происходят превращения и трансформации.

Свою эстетику атмосферы Бёме разработал как антитезис к эстетике, возникшей на основе семиотики. Если последняя исходит из представления о том, что искусство следует рассматривать как язык, в результате чего основное внимание уделяется процессам смыслообразования, то эстетика, в основе которой лежит концепция атмосферы, акцентирует внимание на телесном опыте. Я полностью разделяю точку зрения Бёме в том, что касается смещения акцента со смысла на телесное восприятие и связанный с ним опыт. Тем не менее, я полагаю, что смысловой аспект невозможно полностью исключить при

изучении телесного опыта и процесса восприятия атмосферы. Причина заключается в том, что восприятие атмосферы невозможно объяснить как физиологический рефлекс, возникающий как реакция на определенный стимул – такого рода рефлекс, который возникал бы автоматически у воспринимающего стимул субъекта, как это, например, происходит, когда мы автоматически закрываем глаза, когда в них попадает инородное тело. Предметы – такие как, например, контейнер в «Гамлете» или печи в «Убей европейца!» – так же, как их запах или звуки, издаваемые ими, – как например, запах жареной рыбы в спектакле «Антонин Нальпас» или звук падающих капель воды в уилсоновском «Лире» (Шаушпильхаус Франкфурт в Бокенхеймер Депо 1990), – или светорежиссура – как например, использование ослепительно яркого света после ослепления Глостера в уилсоновском «Лире», – могут не только нести для зрителей определенные значения, но и вызывать ассоциации с определенными контекстами и ситуациями или пробуждать воспоминания, связанные для воспринимающего субъекта с сильными эмоциональными переживаниями. Таким образом, вряд ли можно предположить, что смысловой аспект с точки зрения воздействия атмосферы не играет никакой роли. С моей точки зрения, этот аспект скорее усиливает воздействие атмосферы. К вопросу о том, каким образом материальность вещей, проявляющаяся благодаря их «экстазу», взаимодействует со значениями, которые воспринимающий субъект может приписывать этим вещам, мы еще вернемся в следующих главах⁸⁷.

3. Звуковой аспект

Мимолетный характер спектакля наиболее очевидно проявляется в его звуковом аспекте. Что может быть более мимолетным, чем звук? Возникая из тишины, он распространяется в пространстве, наполняет его и уже в следующий момент, затихая, вновь развеивается. Несмотря на мимолетность, он обладает способностью оказывать непосредственное и нередко длительное воздействие на того, кто его слышит. Благодаря звуку у реципиента не только возникает ощущение пространства (здесь стоит упомянуть о том, что рецепторные аппараты

⁸⁷ На эту тему ср. главу пятую «Эмерджентность значения».

слуха и чувства равновесия анатомически тесно связаны друг с другом). Звук, проникая в тело воспринимающего субъекта, также способен вызывать физиологические и аффективные реакции. Как следствие, слушателя может охватить ужас, у него побегут мурашки по коже, сердце начнет учащенно биться, дыхание ускорится; он может впасть в меланхолию или, наоборот, в эйфорию, его охватит необъяснимая тоска, в нем проснутся воспоминания и т.д. То есть, как уже было отмечено, звуки способны оказывать сильное воздействие.

Театр всегда является не только визуальным (*theatron*), но и звуковым пространством (*auditorium*)⁸⁸. В нем звучат голоса, разговоры, пение, музыка, шорохи. Еще в древнегреческом театре применялись специальные звуковые эффекты: так, например, звук грома производился с помощью специальной шумовой установки, представлявшей собой натянутую шкуру или металлическую раковину, в которую насыпали гравий.

Вплоть до сегодняшнего дня не только среди театральных критиков, но и среди ученых, в частности среди литературоведов, распространено мнение, что европейский театр отличается от театра других культур главным образом тем, что его звуковой аспект можно приравнять к речи. Из этого делается вывод, что звуковой пласт спектакля важен не сам по себе, а лишь как медиум, благодаря которому язык начинает звучать. В то же самое время хорошо известно, что еще в древнегреческом театре актеры не ограничивались декламацией текста драмы. В трагедии декламация трохеических тетраметров, а в комедии ямбических и анапестных стихов сопровождалась в парабазе игрой на флейте. Все части текста, написанные в лирических стихотворных размерах, пелись, при этом актеры иногда выступали соло, а иногда их выступления чередовались с выступлениями хора (подобный принцип соблюдался и в ритуальном оплакивании умерших в трагедии – так называемом «коммосе»). Как мы видим, практически невозможно говорить о том, что речь в театре занимает господствующее положение по отношению к другим видам звуков.

Изобретение оперы продемонстрировало это с еще большей очевидностью. Опера возникла в конце XVI века благодаря усилиям Флорентийской камераты, направленным на возрож-

⁸⁸ На эту тему см.: *Fischer-Lichte E. Berliner Antikenprojekte // dies. D. Kolesch, Ch. Weiler (Hrsg.). Berliner Theater im 20. Jahrhundert. – Berlin, 1998. – S. 77–100.*

дение древнегреческой трагедии. Характерно, что различные жанры музыкального театра, возникшие с тех пор – помимо оперы к ним относятся водевиль, балет, оперетта и мюзикл, – привлекают широкие слои публики, прежде всего благодаря неречевым видам звуков, а их музыкальной составляющей. Однако и в случае драматического театра невозможно уверенно говорить о доминирующем положении речи по отношению к другим видам звуков. Уже не говоря о том, что вплоть до XVIII века спектакли состояли из последовательности отдельных номеров, как правило, включавших в себя исполнение музыкального произведения (часто оно исполнялось в качестве музыкального сопровождения для финального балета), действие самого спектакля перемежалось музыкальными вставками. В перерыве между актами, когда чистильщики ламп, приступая к работе, подрезали фитили, стремясь не допустить возникновения чада, звучали так называемые «музыкальные антракты». Почти до середины XVIII века они, большей частью, не имели ничего общего с пьесой, действие которой они перемежали. В конце 1730-х годов началось сотрудничество между театральным антрепренером Фридерикой Каролиной Нейбер и композитором Иоганном Адольфом Шейбе, которое привело к возникновению новой разновидности «музыкальных антрактов». Шейбе придерживался мнения, что музыка должна быть связана с действием спектакля, его персонажами и аффектами⁸⁹. В итоге музыка стала приобретать драматургическую

⁸⁹ В 67-м номере издаваемого им журнала «*Der Critische Musicus*» Шейбе следующим образом формулирует новые принципы: «Симфония, открывающая спектакль <...> должна быть связана со всей пьесой, одновременно с этим она должна служить вступлением к ней и, следовательно, сочетаться с первой сценой. <...> Симфонии, исполняемые между актами, должны связывать конец предыдущего и начало последующего акта. То есть они должны служить соединительным звеном между ними и незаметно переводить зрителей из одного состояния души в другое. Поэтому было бы хорошо, если бы музыкальные антракты состояли из двух частей. В первой можно скорее обозреть свершившиеся события, а во второй – грядущие. Все же это необходимо делать лишь в случае противоположных аффектов. В остальном можно ограничиться лишь одной частью, если ее продолжительность является достаточной для того, чтобы чистильщики ламп могли сделать свою работу, или, например, для того, чтобы актеры могли сменить костюмы.

Симфония, исполняемая в конце, должна максимально сочетаться с финалом пьесы, для того чтобы усилить впечатление, произведенное спектаклем на зрителей. Что может быть более смехотворным

функцию, основная задача которой заключалась в том, чтобы «незаметно переводить зрителей из одного душевного состояния в другое»⁹⁰. Руководствуясь этими критериями, Шейбе по заказу Нейбер написал музыку для спектаклей «Полиэктес» и «Митридатес», поставленных в 1738 году в Гамбурге. В конце XVIII и в XIX веке музыка в театре звучит уже не только в «музыкальных антрактах», но и сопровождает определенные фрагменты или эпизоды пьесы⁹¹.

Спектакли с участием таких комических персонажей, как Гансвурст, Арлекин или позднее Бернадон (Феликс фон Курц 1717—1784), а также постановки Венского Фолькстеатра, в том числе спектакли по пьесам Раймунда и Нестроя, включали в себя многочисленные эпизоды, в которых актеры пели под аккомпанемент музыкальных инструментов – вначале это были «арии», а потом «куплеты». Именно Нестрой ввел в Вене новый театральный жанр – оперетту, которой в определенной степени предстояло заменить собой Фолькстеатр. 16 октября 1858 года в возглавляемом Нестроем Карлтеатре состоялась премьера оперетты Жака Оффенбаха «Свадьба при фонарях». С этого спектакля началось триумфальное шествие оперетты в Вене. В 1860 году в Карлтеатре была поставлена оперетта «Орфей в подземном царстве» в обработке Нестроя, в основу которой был положен перевод Людвига Калиша, осуществленный последним для постановки этой оперетты во Вроцлаве в 1859 году. В этом спектакле Нестрой сыграл роль Пана:

чем то, когда после трагической смерти главного героя звучит веселая, оживленная симфония? И что может быть более безвкусным, чем счастливый конец комедии, после которого следует печальная или трогательная музыка?» См.: *Scheibe J.A. Der Critische Musicus.* – Leipzig, 1745. – S. 616f.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Поскольку музыка в театре имела своего рода «служебную функцию», то музыковедение долго обходило своим вниманием этот жанр. Исследования в этой области начали проводиться лишь несколько лет назад. На эту тему см.: *Altenburg D. Das Phantom des Theaters. Zur Schauspielmusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert* // H.-P. Bayerdörfer (Hrsg.). *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel (= Forum Modernes Theater 30).* – Tübingen, 2002. – S. 183–208; ders., *Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter* // H. Geyer/M.I. Berg/M. Tischer (Hrsg.). *Denn in jenen Tränen lebt es. Festschrift Wolfgang Marggraf.* – Weimar, 1999. – S. 425–499; ders. «Schauspielmusik» // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* 1998. 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil., Bd. 8. Kassel u.a. – S. 1046–1049.

«Выступив в роли Пана, Нестрой пополнил галерею своих комических образов еще одним шедевром. Его актерская игра, речь и манера пения невероятно комичны»⁹².

В начале XX века музыка по-прежнему являлась существенным элементом театрального спектакля. В отдельных постановках она играла особенно важную роль. Рейнхардт заказывал композиторам музыку не только для пантомим, среди которых, например, можно назвать «Сумурун», но и для многих других своих спектаклей. Кроме того, в своих постановках он использовал разного рода звуки и шумы – прежде всего с целью создания специфической атмосферы. Так, например, спектакль «Венецианский купец», поставленный им в 1905 году в Дойчес-театре в Берлине, открывался прологом, представлявшем собой композицию из различных звуков, сочиненную Энгельбертом Хумпердинком. Сначала были слышны звуки, издаваемые животными, потом грохот, постукивание и дребезжание, после чего раздавались крики гондольеров; постепенно количество голосов увеличивалось, перерастая под конец в шум толпы проснувшегося города. Затем вдалеке раздавалось пение и звуки скрипки, поначалу еле слышные и постепенно переходившие в марш. Об этой звуковой композиции Бруно Вальтер пишет следующее: «Четкий мотив марша <...>, воспринимаемый слушателем неосознанно, усиливает – именно неосознанно – радостное, напряженное настроение этого места»⁹³.

Как показывает этот краткий обзор, речь вовсе не является основным видом звуков в европейском театре. Звуковое пространство спектакля возникает благодаря музыке, звучащим голосам, разговорам, пению, смеху, рыданиям, крикам и различным видам шумов. В зависимости от жанра и эпохи соотношение этих элементов может меняться. Голоса актеров играют в этом процессе особую роль. Исходя из вышесказанного, два вопроса представляются нам наиболее важными при анализе звукового аспекта спектаклей начиная с 1960-х годов: 1) Какого рода звуковые пространства они создают? 2) Что в звучании голоса представляет особый интерес для создателей спектакля?

⁹² Blätter für Theater, Musik und Kunst. – Wien, 1861. 5. März. – S. 75.

⁹³ Bruno Walter im „Gespräch über Reinhardt mit Hugo von Hofmannsthal, Alfred Roller und Bruno Walter (1910)“ // M. Reinhardt. Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche und Auszüge aus den Regiebüchern. Hrsg. von Hugo Fetting. – Berlin, 1974. – S. 383.

Звуковые пространства

Исторические примеры свидетельствуют о том, что примерно в XVIII веке возникает представление о том, что звуковое пространство спектакля состоит из звуков и шумов, производимых актерами, музыкантами и техниками. Сознание того очевидного обстоятельства, что публика также производит разного рода звуки, с течением времени начинает все больше беспокоить создателей спектакля. Звуки, раздающиеся в публике, воспринимаются как шум, нарушающий ход спектакля, как помеха, которую необходимо устранить. Так, издатель Готского журнала «Театральный календарь» Рейхард, в номере, датированном 1781 годом, жалуется на шум, производимый публикой: «Невыразимые мучения доставляет внимательным слушателям и зрителям ситуация, в которой остальные зрители производят столько шума ртом, ногами и тростью, что заглушают тем самым голоса актеров <...>»⁹⁴ «Толкотня и шум» так сильно раздражали Рейхарда, что он предложил в театральных программках напечатать предупреждение, «что каждый, кто шумом и дерзкими выходками будет мешать другим зрителям, будет выдворен из театра»⁹⁵. Подобного рода жалобы раздавались вплоть до XIX века. Так, директор Гамбургского театра Фридрих Людвиг Шмидт жаловался на то, что «опоздания, громыхание креслами, шелест платьев и пр. для большей части зрителей являются обычным делом, при этом, пропустив значительную часть спектакля, они потом удивляются, что не могут вникнуть в происходящее на сцене»⁹⁶. Публику следовало приучить к дисциплине: тихо и неподвижно сидя на своих местах, зрители должны были полностью сосредоточить свое внимание на действиях актеров и воспринимать лишь звуки, раздающиеся со сцены. Подобное представление, однако, никогда не удавалось воплотить полностью. В 50-е годы XX века зрители все же настолько усвоили соответствующие правила поведения, что прилагали все усилия, чтобы не шуметь, хотя, они, конечно, не были в состоянии полностью исключить такого рода нежелательные звуки, как кашель или шарканье ногами.

⁹⁴ Reichard H.A.O. (Hrsg.). Theater-Kalender auf das Jahr 1781. – Gotha, 1781. – S. 57f.

⁹⁵ Ibid. – S. 58.

⁹⁶ Schmidt Fr.L. Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirectors Friedrich Ludwig Schmidt (1772–1841), hrsg. von Hermann Uhde. – Stuttgart, 1878. 2 Bde. – Bd. 2. – S. 175.

29 апреля 1952 года в городе Вудсток в Маверик-Холле (штат Нью-Йорк) Джон Кейдж представил публике свою первую «беззвучную пьесу», носившую название «4'33». Пьеса состояла из трех частей. Пианист Дэвид Тюдор, одетый в черный фрак, вышел на сцену, сел за рояль, открыл крышку рояля и некоторое время продолжал сидеть перед раскрытым роялем, не прикасаясь к клавишам. Потом он закрыл крышку и через 33 секунды снова открыл ее. Спустя короткое время он опять закрыл крышку и через 2 минуты и 40 секунд открыл ее вновь. Затем он закрыл крышку в третий раз и открыл ее снова спустя одну минуту и 20 секунд. На этом пьеса закончилась. Не взяв на рояле ни единой ноты, Дэвид Тюдор встал и поклонился публике.

Шаги художника и звук закрывавшейся крышки рояля были единственными звуками, произведенными музыкантом. То есть звуковое пространство пьесы возникало главным образом не вследствие усилий музыканта, а благодаря звукам, проникавшим в зал с улицы или производимым публикой. Таким образом, звуковое пространство возникало спонтанно – оно рождалось из сочетания или последовательности случайных звуков, таких как, например, звук ветра, дождя или выражение недовольства отдельными зрителями. Эти звуки, однако, не воспринимались публикой как часть спектакля. Поскольку пианист не взял на рояле ни единой ноты, они полагали, что слышали только тишину, и это вызывало у них раздражение. В любом случае в этой ситуации они не стремились настроиться на происходящее, прислушиваясь к тишине или к случайным звукам, или формировать звуковое пространство самостоятельно. Наблюдая за публикой, Кейдж пришел к выводу, что «большинство людей <...> не поняли самого важного. Тишины не существует. То, что люди восприняли как тишину, было наполнено случайными звуками. Этого слушатели не поняли, потому что они не умеют слушать тишину. [На премьере] в первой части было слышно, как на улице воет ветер. Во второй части по крыше стучал дождь, а на протяжении третьей части публика производила разного рода интересные звуки, разговаривая или выходя из зала»⁹⁷.

Звуковое пространство спектакля возникало здесь как раз благодаря тому, что до тех пор рассматривалось как помеха: то есть благодаря звукам, проникавшим в зал с улицы, или возни-

⁹⁷ Cage J. // R. Kostelanetz. Cage im Gespräch. – Köln, 1989. – S. 63.

кавшим в публике, когда слушатели кашляли, шаркали ногами, переговаривались друг с другом, покидали свои места или хлопали входными дверями. Звуковой пласт спектакля формировался спонтанно. Этот процесс, с одной стороны, определялся автопоэзисом «петли ответной реакции», то есть действиями актера и зрителей, которые в основном трудно было предвидеть или спланировать. С другой стороны, на него оказывали влияние случайные звуки, проникавшие в зал снаружи, такие как, например, порывы ветра или звук дождя. В результате было очевидно, что процесс формирования звукового пласта спектакля невозможно контролировать, поскольку, будучи открытым для разного рода влияний извне, он неподвластен воле одного единственного человека. Различные звуки возникают в пространстве, распространяются в нем на некоторое время, смешиваются с другими звуками и исчезают вновь. Другими словами, звуковой пласт постоянно трансформируется. Из этого следует вывод о том, что по своему характеру он ближе к событию, а не к артефакту⁹⁸.

Кроме того, звуковое пространство расширяет границы перформативного пространства. Оно выходит за рамки геометрического пространства, в котором проходит спектакль, и распространяется вовне. В итоге, границы перформативного пространства теряют свою четкость – оно впускает в себя пространство, лежащее за его пределами. Таким образом, границы между пространством внутри и снаружи размываются. В виде разного рода звуков внешнее пространство проникает в перформативное и расширяет его до невероятных размеров: все случайные звуки становятся частью спектакля и оказываются способными влиять на перформативное пространство.

Согласно Кейджу, подобного рода опыт является в высшей степени театральным: «Я думаю, что моя работа отличалась от других⁹⁹, <...>, тем, что она была более театральной. Мой опыт является театральным»¹⁰⁰. Театр в понимании Кейджа характе-

⁹⁸ Подобный принцип в своей работе также используют берлинский перформансист Йорг Лае и его группа «Лозе Сомбо». На эту тему см.: *Weiler Ch. Bilderloses Licht. Mythos Europa von Jörg Laue // Theater der Zeit*. 1999. Mai–Juni. – S. 48ff.

⁹⁹ Кейдж здесь имеет в виду Эрла Брауна, Мортон Фельдмана, Кристиана Вольфа и Дэвида Тюдора, с которыми он сотрудничал в 1950-е годы.

¹⁰⁰ *Кейдж Дж.* Цит. по: William Furlong. *Audio Arts*. – Leipzig, 1992. – S. 91.

ризуют спонтанность, отсутствие определенного плана, открытость по отношению к непредвиденному развитию событий, автопоэзис, случайность, нечто мимолетное, нечто, постоянно меняющееся без всякого влияния извне. Пьеса «4'33» казалась ему олицетворением театральности: «Что может быть более близким театру, чем беззвучная пьеса – кто-то появляется на сцене и не делает абсолютно ничего»¹⁰¹. Он просто присутствует при том, что происходит без его вмешательства.

Хотя «Беззвучная пьеса» в определенном смысле является экстремальным примером, все же принципы, лежащие в ее основе, продолжают быть актуальными и в дальнейшей работе Кейджа в театре. Для того чтобы гарантировать действенность этих принципов также в тех случаях, когда актеры совершают некие заранее продуманные, и в этом смысле спланированные действия, Кейдж ввел так называемые «случайные операции» и «временные рамки». Так, например, для проекта «Европера 1 & 2» (Франкфурт-на-Майне, 1987) Кейдж выбрал из списка всех опер, имеющих в наличии в Метрополитен-опера и не подлежащих закону об авторском праве, 64 оперы. При отборе он применил метод случайного выбора, разработанный им на основе китайской «Книги превращений» И-Гинг. С помощью этого метода он определил, из каких опер будет составлена партия каждого отдельного инструмента. Применяя еще более точные операции, основанные на принципе случая, он выбрал фрагменты, из которых составлялась соответствующая партия. С помощью «временных рамок» Кейдж определил момент начала и завершения фрагмента. Каждый член оркестра репетировал свою партию самостоятельно. Девятнадцать певиц и певцов, среди которых были представлены как самые разные голосовые тембры, так и характеры (драматические, лирические или буффо-персонажи) в предусмотренных для них временных рамках пели арии, выбранные ими из своего репертуара.

Сцена была поделена в согласии с принципами «И-Гинг» на 64 сектора. С помощью управляемой компьютером программы случайного выбора, разработанной композитором Эндрю Кульвером, были определены местоположение и действия на сцене певцов, их «ассистентов» – танцоров и работников сцены, а также места оркестрантов и расположение декораций. Музыканты были распределены по всему сценическому пространству, включая оркестровую яму. Четыре группы, по

¹⁰¹ J. Cage in Kostelanetz. Cage im Gespräch. – S. 95.

виду напоминавшие камерный ансамбль, располагались в четырех углах зала. Каждая из этих групп состояла из двенадцати музыкантов: четверо из них играли на деревянных духовых, четверо на медных духовых и остальные четверо на струнных инструментах. Ударники сидели или стояли в оркестровой яме. На сцене и в зрительном зале были установлены динамики, из которых в соответствии с составленным по принципу случая временным графиком раздавался предварительно смонтированный в Нью-Йорке микс из записей ста одной оперы.

Применение операций, разработанных по принципу случая, исключало возможность систематического подхода при отборе материала, используемого в спектакле. Это означало, что отобранные элементы не имели друг с другом ничего общего, то есть что создатели спектакля изначально не стремились поместить их в определенный контекст или объединить некой логикой. Более того, «ассистенты» получили задание с помощью контактных микрофонов обследовать зал на предмет потенциальных источников разного рода шумов и установить микрофоны таким образом, чтобы звуки, возникавшие в зрительном зале или проникавшие извне, становились слышны как актерам, так и публике. Так, звуки, производимые зрителями, становясь более громкими, возвращались к ним в новом качестве. Тем самым создатели спектакля стремились привести зрителей к осознанию того, что они тоже участвуют в создании звукового пространства спектакля.

«Временные рамки» определяли лишь момент начала и завершения отдельных акций. Поскольку и продолжительность звучания музыкального материала, отобранного с помощью «случайных операций», и продолжительность арий, выбранных певцами, никогда не совпадала с максимальным отрезком времени, предусмотренным «временными рамками», то в каждом спектакле происходили смещения, которые не были ни запланированы, ни предварительно оговорены. Как следствие, звуковое пространство в каждом спектакле было другим – не последнюю роль при этом играло то обстоятельство, что звуки, возникавшие в публике, а также проникавшие в зал извне от вечера к вечеру различались. В итоге случайность, мимолетность и недоступность звукового пласта спектакля, его событийный характер становились абсолютно очевидными. Перформативное пространство под воздействием его звуковой составляющей постоянно менялось, оно преодолевало границы геометрического пространства, в котором проходил спектакль, и широко распространялось за его пределами.

Голоса

Звуки в спектакле всегда создают пространство, при этом, как мы имели возможность убедиться, это пространство является не только атмосферным. Более того, голос, как один из видов звуков, обладает способностью создавать телесность. В нем и благодаря ему проявляются все три вида материальности: телесность, пространственность и звуковой пласт. Голос, вырываясь из тела, вибрирует в пространстве и становится слышным как для самого поющего (или говорящего), так и для других. Тесная взаимосвязь между телом и голосом становится заметной прежде всего в крике, во вздохах, столах, рыданиях и в смехе. Так, процесс произведения подобных звуков включает в себя разного рода телесные реакции – в одном случае тело изгибается, в другом – корчится, в третьем – сильно напрягается. В то же самое время подобные неречевые звуки способны интенсивно воздействовать на тело слышащего их субъекта. Крик человека, его вздохи, стоны, рыдания и смех воспринимаются теми, кто их слышит, как особые процессы воплощения, то есть как процессы, в ходе которых возникает специфическая телесность. Таким образом, слышащий эти звуки одновременно воспринимает телесное существование того, кто их издает. Это в свою очередь воздействует на его собственное телесное существование, поскольку звук крика, рыданий или смеха, проникая в тело воспринимающего субъекта, резонирует в нем и поглощается им¹⁰². Те моменты в спектакле, когда актеры кричат, вздыхают, стонут, рыдают или смеются, соответственно, можно рассматривать как моменты, в которых проявляется телесный и чувственный характер их голоса¹⁰³.

Звучание голоса в спектакле преимущественно ограничивается речью или пением, из-за этого создается впечатление, что голос якобы неразрывно связан с речью. В риторике, а также в теориях декламации, возникших на ее основе начиная с XVII века, речь занимает главенствующее положение по отношению к голосу. В соответствии с этим представлением актеру

¹⁰² На эту тему см.: *Plessner H. Lachen und Weinen* // *Philosophische Anthropologie*, hrsg. von Günter Dux. – Frankfurt a.M., 1970. – S. 11–171.

¹⁰³ На эту тему см.: *Risi C. Die bewegende Sängerin. Zu stimmlichen und körperlichen Austauschprozessen in Operaufführungen* // *Ch. Brüstle/A. Riethmüller (Hrsg.). Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation.* – Aachen, 2003.

следует использовать свой голос в качестве инструмента, выполняющего в рамках речевого высказывания парасинтаксическую, парасемантическую и парипрагматическую функции. То есть с помощью голоса актер, во-первых, должен делать понятной синтаксическую структуру своего высказывания, во-вторых, расставлять акценты в речи, выявляя подразумеваемый смысл, и, в-третьих, усиливать воздействие высказывания на слушателя. Гёте в своем трактате «Правила для актера» (1803) пишет следующее:

Если я уже понял смысл слов и овладел им окончательно, то я должен стараться сопровождать их надлежащим звучанием голоса и произносить их слабо или сильно, быстро или замедленно, в зависимости от смысла каждого отдельного предложения.

Сходят народы — должно произноситься полуслышно, передавая мерные уходящие шаги.

Гаснут языки. Громче и светлее.

Крылья забвения } Глухо, на басовых нотах, жутко.

Все покрывают тенью

Великой

Век за веком, за родом род.

Соответственно при следующем отрывке:

... Спешившись немедля...

Я вслед за ней... —

надо выбрать другой, более быстрый темп, чем в предыдущем, ибо этого требует уже самый смысл слов¹⁰⁴.

Согласно Гёте, голос должен занимать подчиненное положение по отношению к произносимым словам. Как он утверждает, его функция заключается в том, чтобы облегчить процесс понимания высказывания.

В натуралистическом театре происходит важное изменение. Связь между голосом и речью, до тех пор казавшаяся неразрывной, ослабевает. Голос теперь используется таким образом, что его интонации, тембр, насыщенность, расставляемые

¹⁰⁴ Гёте И.В. Правила для актеров / пер. Н. Манн // И.В. Гёте. Собр. соч. В 10-ти тт. — Москва: Художественная литература, 1980. — Т. 10. — С. 289.

им акценты далеко не всегда совпадают с вербальной частью высказывания. Так, если смысл слов мог сводиться к дружескому приветствию, то голос, выражение лица, жесты и прочие движения могли указывать на страх или, например, агрессию. В результате возникает разрыв, указывающий на противоречие между осознанным поведением и подлинным, возможно лишь подсознательным отношением к ситуации. Считается, что если слова могут лгать, то тело, напротив, правдиво и аутентично. Отсюда следует, что голос, как и другие элементы телесной выразительности, выявляет «подлинное» состояние персонажа, даже если последний сам его не осознает. Голос и речь оказываются в данном контексте самостоятельными элементами. Этот разрыв, однако, следует рассматривать как дополнительную характеристику персонажа, которую необходимо учитывать при его интерпретации.

В опере, с момента ее возникновения, отношения между голосом и речью выглядят совсем по-другому. Принцип – «в первую очередь музыка и голос, и лишь потом текст» и «в первую очередь текст, и лишь потом музыка и голос» то и дело сменяют друг друга. В начальный период существования оперы предпочтение отдавалось тексту – об этом свидетельствует тогдашний идеал пения-речи или пения-декламации. В процессе дальнейшего развития оперы, сопровождавшегося расширением вокального диапазона, это соотношение, несмотря на многократные попытки воспрепятствовать этому, обратилось в свою противоположность. Чем выше становился тембр голоса, тем менее он был похож на речь – ибо на высоких нотах практически невозможно четко артикулировать:

Публике проще понимать певца, вокальный диапазон которого большей частью совпадает с зоной, в пределах которой понимание является оптимальным – другими словами, когда он не выходит за отметку 312 Гц. Тот факт, что бас понять легче, чем сопрано, не является удивительным, учитывая, что диапазон базового голоса полностью совпадает с этой зоной, в то время как диапазон сопрано совпадает с ней лишь на одну четверть, а диапазон колоратурного сопрано (самый высокий женский голос) – лишь на одну пятую¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Carlo N.S. de. Travaux de l'Institut de phonetique d'Aix-en-Provence // La Recherche. 1978. Mai, zit. nach: M.Poizat. The Angel's Cry. Beyond the pleasure principle in Opera, transl. by Arthur Denner. – Ithaca/London, 1992. – P. 42.

При пении в верхнем регистре сложно разобрать слова, тем не менее, именно оно способно вызвать у слушателей мурашки по коже. Чем больше оно приближается к крику, тем сильнее становится этот эффект, сопровождающийся порой необъяснимым чувством страха. Подобное воздействие нельзя объяснить просто тем обстоятельством, что текст перестает быть понятным. Скорее основная причина заключается в том, что звучание голоса постепенно отделяется от смысла поющих слов. Особенно ярко это проявляется в колоратурах или при пении на определенной высоте, когда голос, освободившись от всякого смысла, вызывает к слушателю «криком ангела»¹⁰⁶. Это необъяснимое и удивительное сочетание чувственности и просветления вызывает у слушателя в свою очередь необъяснимую и удивительную реакцию – высокое наслаждение и одновременно глубокий ужас.

В своей статье «Буржуазная опера» (1955) Адорно отмечает эту особенность оперного пения:

Опера <...> имеет дело <...> с живыми людьми, а именно с такими, сущность которых сведена к их природному естеству. Это обосновывает ее своеобразный костюмированный характер: простые смертные одеты так, как будто они герои и боги, и эти костюмы схожи с их пением. Пение повышает и просветляет их. <...> В то время как пение заставляет персонажей забыть то обстоятельство, что, даже при их стилизации, у них столь же мало причин петь, как просто сама возможность это делать, в пении слышится слабая надежда на примирение с природой: пение как утопия прозаического бытия одновременно является воспоминанием о доязыковом, едином состоянии творения <...>. Оперное пение – это язык страсти, это не только возвышающая стилизация бытия, но и проявление того, что, несмотря на все условности и опосредование, природа все же берет в человеке свое, это заклинание сущей непосредственности¹⁰⁷.

В опере, прежде всего при пении в высоком регистре, певицы начинают излучать особую энергию – феномен, который можно охарактеризовать с помощью сформулированной мной

¹⁰⁶ См.: Poizat M. The Angel's Cry. Beyond the pleasure principle in Opera.

¹⁰⁷ Adorno Th.W. Bürgerliche Oper // ders. «Gesammelte Schriften», hrsg. von R. Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Bd. 16. Musikalische Schriften I-III. – Frankfurt a.M., 1978. – S. 34f.

концепции присутствия. Излучаемая энергия обладает такой силой, что вместе с голосом покоряет пространство и физически воздействует на слушателя. Вне связи с языком голос предстает противоположностью логоса. Вырвавшись из-под его власти, он приобретает особую, опасную привлекательность. Однако в отличие от сирен, заманивавших своим пением мореплавателей и губивших их, его чары не смертельны. Скорее его чарующее воздействие вызывает приятное и вместе с тем несколько жутковатое ощущение, в результате которого слушатель познает не только чувственную сторону своего тела, но одновременно переживает его в состоянии просветления.

Начиная с 1960-х годов перформанс-арт и театр снова и снова пробуют разделять голос и язык. Прежде всего в перформансах Диаманды Галас и Дэвида Мосса, а также в так называемых автобиографических перформансах Спалдинга Грея, Лори Андерсона, Рейчел Розенталь и Карен Финли многократно возникает момент, когда говорящий или поющий голос перестает отчетливо артикулировать и переходит в крик, смех, стоны, нечленораздельные звуки или срывается на высокие тона. Художники добиваются этого эффекта не только с помощью определенной голосовой техники, но и с помощью использования электронных медиа – яркими примерами тому могут служить перформансы Андерсона, Галас и Мосса. Электронные медиа позволяют им делать тембр голоса более насыщенным, репродуцировать его, распределять его звучание в помещении, дробить и искажать его, при этом не лишая голос материальности (что, напротив, происходит при воспроизведении человеческих тел с помощью электронных медиа – например, при кино- или видеозаписи). Приобретая многообразие, голос при этом теряет любые признаки, указывающие на пол, возраст, этническую или другую принадлежность. Создаваемое им звуковое пространство воспринимается как лиминальное – то есть пространство, для которого характерны постоянные пересечения границ, перемены и трансформации.

Названные выше художники способны достигать подобного эффекта даже при четкой артикуляции. Их голос, не отделяясь от слов, которые он произносит или поет, тем не менее, способен вести самостоятельное существование, притягивая к себе внимание слушателей. Это становится возможным в связи с тем, что художники не отводят голосу вспомогательную по отношению к языку роль, то есть они не относятся к нему как к медиуму, благодаря которому речь становится слыши-

мой. Скорее можно сказать, что голос звучит в первую очередь сам по себе. Самостоятельное существование голоса, однако, вовсе не обязательно ведет к десемантизации, как это часто утверждается. Полиморфность голоса придает вербальному высказыванию многозначность; другими словами, оно лишь препятствует однозначному истолкованию высказывания, но никак не исключает возможность интерпретации как таковую. Одновременно с произносимыми словами в центре внимания слушателя оказывается сам голос, его особые качества, в которых с каждым вдохом и выдохом обретает звучание телесное существование субъекта, совершающего высказывание.

Характерной чертой упомянутых перформансов является постоянное напряжение между голосом и речью. Слова здесь никогда не доминируют над голосом. Последний, напротив, проявляет независимость и индивидуальность. Подобные отношения между голосом и речью наблюдаются во многих спектаклях начиная с 1960-х годов. Так, например, в «Орестее», поставленной Петером Штайном в берлинском театре Шаубюне (1980)¹⁰⁸, в первых двух частях сцена была практически погружена в темноту. Сценическое пространство было решено прежде всего как звуковое пространство. Из темноты раздавались человеческие голоса. Они производили странные, нечленораздельные звуки: старики из хора закрытым ртом издавали неясный, тревожный звук, напоминавший бурчание, которое постепенно переходило в жалобный свист; позднее раздавались «радостные возгласы», так называемый «ололигмос», «звук, произносимый фальцетом и сопровождающийся вибрацией языка, похожий на вопль и одновременно на пение, отчасти напоминающий верещание сверчков, отчасти – птичий крик»¹⁰⁹. Голоса в основном произносили отдельные слова или фразы. Так, когда один из стариков бормотал какое-то предложение, то другие, находясь в разных концах сцены, подхватывали его и повторяли с различной громкостью, на разной высоте и в разном темпе, в результате чего явственно проступала индивидуальность чередующихся голосов. В итоге до зрителей с разных сторон доносились различные голоса, которые на разный лад произносили текст отведенной им роли. Потом вдруг раздава-

¹⁰⁸ В 1994 году Петер Штайн поставил «Орестею» в Москве в Театре Российской Армии (премьера: 29 января 1994 года).

¹⁰⁹ *Michaelis R.* Die Geburt des Rechtsstaates im Regen // DIE ZEIT. N 35 (24.10.1980).

лось какое-то греческое слово, звучание которого контрастировало со звуками немецкой речи. В процессе произнесения отдельных звуков, слов и предложений становилась слышна специфическая материальность голоса. Таким образом, голос и речь не совпадали в своем звучании, а скорее пребывали в напряженных отношениях друг с другом¹¹⁰.

Роберт Уилсон в своих спектаклях добивается подобного эффекта совсем другими методами. Например, он использует определенные выражения повседневной речи в качестве языковых «заготовок», которые разбиваются на отдельные слова или звуки и произносятся поочередно двумя или более актерами много раз подряд. Так, немецкая часть международного пятичастного проекта «Гражданские войны» (Шаушпильхаус Кельн, 1984) начиналась следующим «диалогом» между женщиной (1), стоявшей на одной стремянке, и мужчиной (2), стоявшим на другой стремянке:

1 у тебя
 2 у
 1 у тебя
 2 у тебя
 1 идут дела
 2 хорошо
 1 идут дела хорошо
 2 идут дела хорошо
 1 дела у тебя
 2 у тебя дела идут хорошо
 2 Э СЕЙЧАС
 1 да
 2 да
 1 да ничего
 2 да
 1 да
 2 да ничего вроде
 1 дела идут хорошо
 <...>¹¹¹

¹¹⁰ Наряду с «Упражнениями для актера» в «Античном проекте» берлинского театра Шаубюне «Орестея» была единственной постановкой Петера Штайна, в которой режиссер так явно акцентировал внимание на напряжении между голосом и речью.

¹¹¹ Robert Wilson: the CIVIL warS, a tree is best measured when it is down. – Frankfurt a.M., 1984. – S. 72.

Благодаря использованию специальных микрофонов звучание голосов отчасти напоминало сферическое эхо. Из-за кулис раздавались музыка и разного рода звуки, которые, сливаясь с голосами актеров, превращались в звуковой коллаж. В результате возникал удивительный эффект: казалось, что голос звучит отдельно от произносимых им слов и прочих звуков.

В спектаклях Эйнара Шлеефа сильное напряжение между голосом и речью возникало прежде всего в выступлениях хора, доминировавшего надо всем происходящим. Оно создавалось с помощью многократных повторов отдельных фраз, наложения голосов, шепота или, наоборот, почти оглушающего крика, при котором голос под конец совсем отделялся от произносимых слов – наиболее ярко это проявлялось в спектакле «Матери».

Тот момент, когда голос отделяется от речи, можно рассматривать как кульминацию напряженного соотношения между ними и, соответственно, как некий поворотный пункт, после преодоления которого напряжение исчезает, ибо голос сам превращается в речь. Он больше не выступает как медиум, благодаря которому речь становится слышна, а скорее сам становится речью, в которой проявляется и обращается к слушателям телесное существование субъекта. Голос содержит в себе все аспекты материальности спектакля: звуковой аспект отражается в его звучании, телесность проявляется в нем в силу того обстоятельства, что голос возникает на дыхании, то есть что он связан с процессами жизнедеятельности тела; пространственная составляющая голоса выражается в том, что его звучание распространяется в пространстве, достигая слуха аудитории, а также становясь слышимым для самого субъекта, производящего эти звуки. Голос в силу его материальности уже является речью. При этом неважно, выполняет ли он функцию означающего по отношению к языку или нет.

Во многих отношениях голос является необычным и даже удивительным материалом. Во-первых, он существует лишь в момент своего звучания; во-вторых, звучание голоса регулируется дыханием – оно длится ровно столько, сколько длится выдох и может быть продолжено лишь после нового вдоха. Таким образом, своеобразие этого материала заключается в том, что он существует только в виде «экстаза». В-третьих, голос сочетает в себе телесность, звуковой и пространственный аспекты. На примере голоса становится очевидным, что материальность спектакля постоянно пребывает в процессе становления. Еще одна характерная особенность голоса заключается

в том, что в его случае речь идет о материале, который, не будучи означаемым, может быть языком – что само по себе противоречит всем основным представлениям семиотики. Благодаря голосу коммуникация между субъектом высказывания и реципиентом проходит на уровне телесного существования. Распространяясь в пространстве, он выстраивает между ними определенные отношения. В результате можно сказать, что с помощью своего голоса субъект прикасается к тому, кто этот голос слышит.

4. Временной аспект

Время – в отличие от телесности, пространственного и звукового аспекта – невозможно рассматривать как одну из категорий материальности спектакля. Тем не менее оно является необходимым условием, делающим возможным появление в пространстве названных выше элементов. Как мы убедились, материальность спектакля не является некой данностью. Будучи эмерджентным феноменом, она возникает в ходе спектакля, стабилизируется на некоторое время, после чего исчезает вновь. В ее создании принимают участие отдельные субъекты. При этом, однако, они не способны контролировать этот процесс или определять его результат. Напротив, они должны быть готовы в определенной степени подчиниться воздействию, которое материальность спектакля способна оказывать на его участников.

Поскольку спектакли обладают временной продолжительностью (неважно, длятся ли они несколько минут, несколько часов или несколько дней), то возникает необходимость с помощью определенных приемов регулировать длительность и последовательность появления различных элементов, составляющих спектакль, равно как и соотношение между ними. Среди классических приемов такого рода можно назвать поднятие и опускание занавеса, а также антракты. Особенно важную роль в этом отношении играет драматургия действия спектакля и психологии персонажей. Начиная с 1960-х годов даже при использовании сцены-коробки занавес в театре практически больше не применяется (исключение здесь составляет опера). Более того, многие спектакли идут без антрактов. В 1970-е годы Уилсон, придерживаясь мнения, что антракты не нужны, поскольку каждый зритель может сам решать, когда

он хочет принимать участие в спектакле, и когда нет, поставил ряд спектаклей, длившихся от нескольких часов до нескольких дней. Одним из примеров может служить семидневный спектакль «КА Маунтейн Гвардения Террас», премьера которого состоялась в 1972 году на фестивале в иранском городе Шираз.

Отказ от занавеса и от антрактов, без сомнения, подчеркивает автопоэзис «петли ответной реакции» и эмерджентный характер материальности спектакля. Если рассматривать спектакль как непрерывное взаимодействие между актерами и зрителями, а его материальность как эмерджентный феномен, то использование занавеса и антракты представляются нецелесообразными мерами. Будучи не связанными с действием «петли ответной реакции», они прерывают процесс возникновения, стабилизации и исчезновения материальности спектакля, являющийся, по сути, непрерывным. Исключением являются те случаи, когда названные меры интегрированы в этот процесс – примером тому может служить «Саломея» в постановке Шлеефа¹¹².

Методы организации времени, направленные на то, чтобы создать такие условия, в которых каждый элемент спектакля становится звеном определенной причинно-следственной связи (такая связь, например, может быть обусловлена ходом действия или психологией персонажей), являются нецелесообразными, когда речь идет о том, чтобы привлечь внимание к феномену эмерджентности. Выше уже шла речь о таких приемах, позволяющих воспрепятствовать возникновению причинно-следственной связи между элементами спектакля, как «временные рамки»¹¹³ (см. главу четвертую, раздел «Звуковые пространства») и ритм (см. главу третью, раздел 2. «Сообщество»). В дальнейшем мы более подробно займемся вопросом, каким образом эти приемы способны привлечь внимание зрителей к эмерджентному характеру материальности.

«Временные рамки»

«Временные рамки» были впервые использованы Кейджем в «Событии без названия», показанном им в 1952 году в рамках летней школы в Блэк Маунтэйн Колледже и проходившем в столовой колледжа. У каждой из четырех сторон этого пря-

¹¹² На эту тему см. главу третью, прим. 33.

¹¹³ В оригинале – «*time brackets*». – *Прим. перев.*

моугольного помещения треугольником были расставлены стулья, предназначенные для зрителей. Треугольники не соприкасались друг с другом и были направлены одной из вершин в центр зала. В середине зала оставалось свободным большое пространство, на котором, однако, почти ничего не происходило. Это пространство скорее можно было охарактеризовать как проходное. Между треугольниками оставались широкие проходы, образовывавшие две диагонали, которые пересекались в центре зала. На каждом из стульев стояла белая чашка. Поскольку относительно предназначения этих чашек не было сделано никаких указаний, некоторые зрители начали использовать их в качестве пепельницы. На потолке были развешаны так называемые «белые картины» Роберта Раушенберга.

Кроме Кейджа и Раушенберга в спектакле участвовали Дэвид Тюдор, композитор Джей Уоттс, танцор Мерс Каннингем и поэты Чарльз Олсен и Мэри Кэролайн Ричардс. Кейдж, в черном костюме и в галстук, стоя на стремянке, читал вслух текст о соотношении музыки и Дзен Буддизма и отрывки из сочинений Мастера Экхарта. Затем он исполнил «радиокомпозицию». Одновременно с этим Раушенберг проигрывал старые пластинки на заводном граммофоне. Рядом с граммофоном сидела собака. Дэвид Тюдор сначала работал над «радиозаготовкой»; несколько позднее он начал переливать воду из одного ведра в другое, во время чего Олсен и Ричардс, то стоя среди зрителей, то забираясь на стремянку, прислоненную к одной из поперечных стен, декламировали свои стихи. Каннингем и несколько других танцоров, преследуемые совершенно обезумевшей за время этой акции собакой, танцевали в проходах и между зрителями. Раушенберг проецировал на потолок и на одну из продольных стен абстрактные диапозитивы, возникшие в результате растирания цветного желатина между двумя стеклянными пластинами, и видеозапись, демонстрировавшую в начале повара колледжа, а несколько позднее, когда видеопроекция постепенно переместилась с потолка на одну из продольных стен, заходящее солнце. В одном из углов зала композитор Джей Уоттс играл на различных музыкальных инструментах. Спектакль закончился тем, что четверо одетых в белое молодых людей налили зрителям в чашки кофе – вне зависимости от того, были ли эти чашки уже использованы в качестве пепельницы или нет.

Подготовка спектакля началась с того, что Кейдж каждому из участников вручил что-то вроде партитуры, где были указа-

ны «временные рамки», определявшие максимальное количество времени, отведенное для выступления соответствующего участника, а также сколько раз оно должно было повторяться. Каждый из художников мог самостоятельно решать, какого рода акцию в отведенный ему промежуток времени он будет совершать, когда она начнется и закончится. В свою очередь участники договорились не посвящать друг друга в свои планы. «Временные рамки» как ограничивали художников, так и предоставляли им свободу действий. Ограничение выражалось в том, что художникам для совершения их акции был отведен определенный период времени, за рамки которого они ни в коем случае не должны были выходить. Отсюда следовала необходимость, разрабатывая акцию, четко контролировать ее продолжительность по часам. Поскольку время начала и завершения каждой акции было заранее определено, то художники должны были следить по часам за тем, чтобы не начать свое выступление раньше или не закончить его позже положенного срока. Во всем остальном им была предоставлена полная свобода: они могли делать все, что хотели, не согласовывая свои действия друг с другом. Так, например, проигрывая пластинки на граммофоне, им не нужно было уменьшать громкость для того, чтобы зрители могли лучше слышать поэтов, декламировавших свои стихи; при выборе одежды или реквизитов им также не нужно было учитывать некую общую «концепцию» или «задачу» или согласовывать свой выбор с другими участниками.

Таким образом, у зрителей возникало впечатление, что все, что они слышат и видят, ничем не обосновано, что ни одно действие не следует из другого. Даже когда зрителям удавалось обнаружить связь между двумя элементами, эта связь была случайной или возникала благодаря субъективному восприятию или особенностям конкретной ситуации. Каждая акция происходила сама по себе. В какой-то момент она неожиданно начиналась, непрерывно развивалась некоторое время, после чего непредвиденно заканчивалась. Зрители самостоятельно решали, за какой акцией они хотят наблюдать. В то же самое время неожиданно раздавшиеся звуки или некие неожиданные действия могли переключить их внимание на другую акцию.

В процессе наблюдения за связным сюжетом (даже если он не развивается по «классической» схеме: пролог – завязка – кульминация – перипетия – катастрофа/развязка) и за психоло-

гическим развитием действующих лиц зрители ощущают время как некий отрезок, в основе которого лежит определенная осмысленная структура. При этом создается впечатление, что все, что происходит на протяжении этого временного отрезка, последовательно вытекает одно из другого, и что момент его начала и завершения определенным образом обоснованны. «Событие без названия», напротив, порождало совершенно другое ощущение времени. Ни начало, ни конец спектакля не были обусловлены развитием действия. Они были определены произвольно и вполне можно было себе представить, что для этой цели могли быть выбраны другие моменты. Это создавало ощущение своеобразного безвременья. Другими словами, время становилось ощутимым вследствие того, что некий элемент, появляясь в определенный момент и снова исчезая, привлекал к себе внимание. В результате не возникало ощущения непрерывного и последовательного развития, при котором время неудержимо идет вперед, даже если это происходит в ином темпе, ритме или с иной интенсивностью, чем в случае с измеряемым временем. Напротив, на фоне измеряемого времени, напомиравшего о себе «временными рамками», возникало ощущение своего рода временных островков, каждый из которых обладал собственным ритмом, темпом и интенсивностью. Эти островки, следовавшие друг за другом, не создавали впечатления связной структуры. Скорее они вызывали ощущение неоднородности, прерывистости и бессвязности.

В определенном смысле можно сказать, что временные островки располагались рядом друг с другом и что время, таким образом, обрело пространственное измерение. Временной островок возникал благодаря тому, что нечто появлялось и распространялось в пространстве; он исчезал тогда, когда это нечто вновь покидало пространство и, соответственно, оказывалось за рамками восприятия. Подобное впечатление в еще большей степени было характерно для спектаклей «Европера 1 & 2»: все элементы спектакля, такие как картины (использовавшиеся в качестве «декораций»), костюмы, выступления певцов и певиц, их «ассистентов», а также музыкальные произведения, из которых составлялась партия каждого отдельного инструмента, отбирались с помощью операций случайного выбора. Исключение составляли лишь арии, выбор которых предоставлялся певцам. Картины были отобраны из фондов городской и университетской библиотек Франкфурта-на-Майне. Они представляли собой портреты композиторов, певцов и пе-

виц, пейзажи и изображения животных, написанные в разные века. Следующий этап отбора заключался в том, что с помощью операций случайного выбора определялся фрагмент картины, который предстояло использовать в спектакле и его размер. Движение элементов в пространстве от момента их появления вплоть до их исчезновения регулировалось с помощью предварительно составленного пространственно-временного плана. Костюмы для певцов Кейдж выбрал с помощью операций случайного выбора из огромного множества эскизов редких костюмов разных стран и эпох, представленных в много-томной энциклопедии исторических костюмов, хранящейся в Институте моды в Нью-Йорке. Действия, которые предстояло совершать певицам и певцам (или, в отдельных случаях, когда требовались определенные навыки – танцорам или работникам сцены), были отобраны с помощью операций случайного выбора из «Словаря английского языка», составленного Вебстором: так, например, участники должны были танцевать чечетку, вязать, собирать и разбирать детский конструктор или «плыть» по сцене «как камбала». Отрезок времени, отведенный для совершения подобных акций, и момент их начала и завершения то же определялись с помощью операций случайного выбора – в данном случае с помощью «временных рамок».

В результате отсутствие связи между элементами становилось еще более явным: «все происходит отдельно друг от друга, вообще ничто ни с чем не связано. Сценическое действие не задумано так, что различные театральные элементы обуславливают друг друга или хотя бы просто связаны друг с другом, напротив, каждый из них обладает собственным статусом и совершенно независимыми от других состояниями активности»¹¹⁴.

Каждый элемент порождал свой собственный, не связанный с другими временной островок, обладавший своей временной системой. Подобно тому как одноклеточный организм, человек, горный массив и вселенная обладают собственным временным измерением, так и в «Европера 1 & 2» картины, костюмы, действия, арии, последовательности звуков, воспроизводимые на различных инструментах, существовали в своем собственном времени. «Временные рамки» в сочетании с операциями случайного выбора порождали временные островки, позволяя зрителям с особой интенсивностью ощутить эмерджентный характер этого феномена.

¹¹⁴ Cage J. // Die Opernzeitung Frankfurt. 1987. Oktober/November, Nr. ½, – Frankfurt a.M., 1987. – S. 11.

Ритм

В современном театре во многих постановках особую роль с точки зрения организации времени и создания определенной временной структуры играет ритм. Именно ритм связывает телесность, пространственный и звуковой аспекты между собой, а также регулирует как появление этих элементов в пространстве, так и их исчезновение. В отличие от «временных рамок» ритм не является новым изобретением. Скорее, наоборот, невозможно себе представить спектакль, в котором ритм тем или иным образом не участвовал бы в организации времени. Ход действия и развитие персонажей являются основными структурными принципами. Даже если речь не идет о музыкальном театре или театре танца, ритм играет важную роль с точки зрения организации элементов спектакля – это проявляется в речи, движении, в отдельных сценах и в их последовательности. Здесь, однако, он выполняет вспомогательную роль по отношению к основным структурным принципам. Начиная с 1960-х годов в театре и перформанс-арте ритм, напротив, является главенствующим, а порой даже единственным принципом организации времени.

В этой связи ритм я понимаю как организующий принцип, целью которого, в отличие от такта или метрического размера, является не равномерность, а регулярность. Согласно Ханно Хельблингу, речь идет о динамическом принципе, «постоянно пребывающем в движении и непрерывно занятом созданием и изображением определенных отношений, а также всегда способном выстроить эти отношения заново»¹¹⁵. Для ритма характерно взаимодействие предвиденного и непредвиденного. Он возникает благодаря повторению и вариации. Повторение само по себе не способно создать ритм. В этом смысле ритм можно охарактеризовать как организующий принцип, характерной чертой которого является постоянная трансформация, а также способность эту трансформацию вызывать¹¹⁶.

Если ритм становится важнейшим или даже единственным организующим принципом, то соотношение между телес-

¹¹⁵ Helbling H. Rhythmus. Ein Versuch. – Frankfurt a.M., 1999. – S. 18.

¹¹⁶ См. на эту тему: Risi C.: «Rhythmen der Aufführung. Kollidierende Rhythmen bei Steve Reich und Heiner Goebbels» // E. Fischer-Lichte, C. Risi, J. Roselt (Hrsg.). Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. – Berlin, 2004. – S. 165–177.

ностью, пространственным и звуковым аспектами приобретает динамический характер. При этом появление и исчезновение этих элементов регулируется с помощью механизма повтора и вариации.

Роберт Уилсон с помощью ритма (прежде всего в постановках до середины 1980-х годов) достигает эффекта, подобного тому, что возникает в работах Кейджа в результате применения «временных рамок». Каждая система театральных элементов следует своему собственному ритму: свет, меняющийся за доли секунды, движения актеров, совершаемые в замедленном темпе, голоса, шорохи, музыка, звуки, сливающиеся в звуковой коллаж, обладающий своим собственным ритмом. Ритм устраняет иерархические связи между элементами и изолирует их друг от друга. В результате возникает впечатление бессвязности, поскольку благодаря ритму у каждого элемента появляется своя собственная временная структура, заметно отличающаяся от других подобных структур. Зритель, таким образом, одновременно воспринимает различные временные системы. В силу асинхронности его восприятие становится более чувствительным в отношении отдельных элементов спектакля и связанных с ними процессов. Различие между ритмами создает такие условия, в которых для зрителя становится сложно соотнести друг с другом телесность, пространственный и звуковой аспекты и выстроить между ними иерархические отношения, обладающие смыслообразующей функцией. Различные временные системы, порождаемые ритмом, не связывают элементы спектакля между собой, а скорее позволяют им равноправно сосуществовать, вследствие чего их индивидуальная динамика проявляется с большей очевидностью. Так же как и в композициях Кейджа, связь между отдельными элементами здесь случайна и возникает благодаря субъективному восприятию зрителя.

Совсем по-другому в своих постановках использовал ритм Шлееф. Выступления хора поначалу создавали впечатление, что телесность, пространственный и звуковой аспекты объединены общим ритмом. Однако внимательным зрителям очень быстро становилось понятно, что это впечатление обманчиво. Многократные расхождения между ритмом движения и речи указывали на то, что хор является не только местом борьбы между индивидом и сообществом, но и между телом и речью. Ритм речи стремился подчинить себе тело, заставить его двигаться в том же ритме и тем самым подчинить его символи-

ческому порядку языка. Тело в свою очередь не только противостояло подобным попыткам, но и стремилось, воздействуя на голос, передать речи ритм своих движений. Этот ритм нарушал синтаксическую структуру предложений, лишая их смысла и делая их непонятными. Подчинив себе голос и отделив его от речи, ритм движений тела разрушал символический порядок языка. В одних эпизодах голос, следуя ритму, задаваемому синтаксической структурой и смыслом произносимых предложений, передавал его движениям тела, в других эпизодах тело подчиняло голос своему ритму, разрушая тем самым ритм речи, а вместе с ним и смысл произносимых предложений.

В этой борьбе не было ни победителей, ни побежденных, так же как их не было в борьбе между индивидом и сообществом. Ритм создавал условия, в которых речь и тело выступали как две противоположные силы, которые, вместо того чтобы взаимодействовать, непрестанно боролись друг с другом. Выступления хора в спектаклях Шлеефа наводили на мысли о центральной идее философии Ницше – идее рождения трагедии из духа музыки. Здесь боролись друг с другом дионисийское и аполлоническое начало: первое проявлялось в экстатических движениях тел, второе – в символическом порядке языка. Исход этой битвы предсказать было невозможно. Ритм в хорошем театре Шлеефа создавал напряжение между телесностью, пространственным и звуковым аспектом, которое практически никогда не уступало место гармонии. Он стремился выстроить иерархические отношения между ними, однако, по сути, постоянно порождал деиерархизацию. Каждый элемент обладал своей собственной временной системой. Порой он был способен интегрировать в эту систему другие элементы, но лишь на ограниченный период времени.

Постановки Уилсона и Шлеефа можно рассматривать как два полюса одной шкалы, диапазон которой простирается от полного отсутствия связи между элементами спектакля (такими как движение тела, свет, звуки) до наличия этой связи и ее активного поддержания. В каждом отдельном случае именно ритм определял наличие или отсутствие подобной связи. Несмотря на все различия, постановки Шлеефа и Уилсона были схожи в том, что ритм в них одновременно выполнял еще одну функцию: он препятствовал возникновению иерархических отношений между элементами. Все они были в равной степени важными. В итоге в центре внимания оказывалась их специ-

фическая материальность и особая манера возникновения и существования в пространстве.

Ритм также является одним из принципов, определяющих драматургию спектакля – эту функцию он выполняет не только в спектаклях Уилсона и Шлеефа, но и Яна Фабра, Яна Лаурера, «Вустер Груп», Гейнера Геббельса, Кристофа Марталера и многих других. Именно ритм в существенной степени определяет, какие элементы, когда, в какой форме и на какой отрезок времени появляются в спектакле. Соответственно одним из распространенных приемов являются повторы, при которых в повторяемый элемент каждый раз вносятся хотя бы минимальные изменения. Так, про отдельные постановки Кристофа Марталера, такие как «Убей европейца!», «Нулевой час или искусство сервировки» (Дойчес Шаушпильхаус, Гамбург, 1995) или «Прекрасная мельничиха» (Цюрихский Шаушпильхаус, 2002), несколько преувеличив, можно было бы сказать, что они состоят из одних повторов. Сначала вводится один элемент, который в течение вечера постоянно варьируется на новый лад. К нему добавляется второй, с которым происходит то же самое, потом третий и т.д. Изменения могут быть как минимальными, так и весьма существенными. При этом существенные изменения на фоне минимальных способны производить сильный эффект.

Например, в спектакле «Убей европейца!», значившемся в репертуаре берлинского театра Фольксбюне вплоть до 2006 года, с незначительными изменениями повторялись попытки Сюзанны Дюльманс пойти в мужской туалет. Каждый раз Юрген Ротерт препятствовал ее намерению, варьируя выражения, их синтаксическую структуру и интонацию. Другим примером является многократно рассказываемая Уэлли Йеггисом история о том, как он, не попав на кулинарные курсы «Выпечка без муки», в итоге оказался на курсах «Секс без женщины». Подобные повторы на протяжении вечера вызывали у зрителей лишь усталую улыбку. Совершенно по-другому публика реагировала на те небольшие изменения, с которыми действующие лица спектакля пели шестнадцать строф хора «Благодарю тебя». Актерам на рояле аккомпанировал Юрг Кинберг. Каждую из шестнадцати строф они пели на полтона выше – в результате последние строфы исполнялись ими столь высоким голосом, что казалось, они рискуют повредить себе связки. Такое завершение сцены вызывало у публики гомерический хохот.

Во время спектакля актер Рюди Хойзерманн периодически направлялся к большим печам, находившимся на сцене, открывал заслонку и шуровал в них каминными щипцами. Каждый раз он совершал приблизительно одни и те же движения. В последней трети спектакля при очередном повторе этой мизансцены происходило существенное изменение – после того как он открывал печную заслонку, изнутри неожиданно раздавался бывший гимн ГДР. Это отклонение от уже знакомого порядка действий производило на публику колоссальное впечатление.

По ходу спектакля актеры снова и снова без всякой видимой причины собирались вместе и пели. Возникновение феномена хорового пения было обусловлено ритмом, то есть временной последовательностью, определявшей его повторение. Вариации – и порой весьма существенные – были обусловлены выбором исполняемых песен. В то же самое время оставалось совершенно непонятно, чем этот выбор был мотивирован. Репертуар исполняемых песен включал в себя как балладу на стихи Эйхендорфа «В прохладной земле», так и народную песню «Уверенная Германия, ты еще спишь» (1650 года), хорал «Проснись, немецкий Рейх», «Идиллию светлячка» Пауля Линка и шлягер «Мое тело покрасят в черный цвет».

Ритм этого спектакля не определялся принципом простой очередности, при котором отдельные «номера» произвольно следуют один за другим. Скорее речь шла о том, что элементы появлялись сначала по отдельности вне всякой связи друг с другом. По ходу спектакля вследствие повторов и варьирования они переплетались между собой, образуя некую структуру, возникавшую благодаря ритму. Элементы, совокупность которых составляет материал спектакля, появлялись в первый раз без всякой причины и независимо друг от друга в определенный момент спектакля, длившегося два с половиной часа. Однажды появившись, они начинали развиваться и изменяться более или менее заметным образом. Этот процесс не был последовательным – впечатление последовательного развития возникало лишь благодаря непрерывному присутствию на сцене одиннадцати актеров. Их действия, связь между которыми отсутствовала, были настолько мимолетны, что, казалось, они исчезают бесследно. Позднее в слегка измененном виде они, однако, появлялись вновь. В итоге впечатление, возникшее в начале, обращалось в свою противоположность: теперь казалось, что ни одно действие не пропадает бесследно.

Возникнув однажды, оно непременно появлялось снова, хотя и претерпевая каждый раз некие изменения. Что вызывало эти изменения, оставалось в той же степени неясным, как и то, что обуславливало его первое появление. Создавалось впечатление, что единственным фактором, влияющим на этот процесс, является ритм. В результате именно ритм оказывался в центре внимания публики. Повторы вели к формированию «петли ответной реакции», на фоне которой вопрос о причинах и последствиях происходящего терял свою актуальность. Ритм, таким образом, выступал в качестве единственного организующего принципа, регулировавшего появление и исчезновение различных элементов спектакля. Один раз возникнув, он создавал динамику, обуславливавшую появление и исчезновение элементов. Отсюда следует, что ритм¹¹⁷ задавал временные условия появления и исчезновения материальности спектакля.

Как уже упоминалось в разделе «Сообщество», ритм является одним из принципов, регулирующих жизнедеятельность человеческого тела. Ритмическая организация характерна не только для таких процессов, как биение сердца, кровообращение и дыхание. Движения, которые мы совершаем, когда мы ходим, танцуем, плаваем или пишем, также носят ритмический характер. То же самое можно сказать про звуки, которые мы издаем, когда мы говорим, поем, смеемся или плачем. Более того, даже те движения в нашем теле, которые совершаются незаметным для нас образом, происходят ритмически¹¹⁸. Таким образом, с полным правом можно сказать, что человеческое тело организовано ритмически.

По этой причине мы обладаем особой способностью воспринимать ритмы и «подстраиваться» под них. В тех спектаклях, временная составляющая которых организована ритмически, сталкиваются различные «ритмические системы»: с одной стороны – ритмическая система спектакля, с другой стороны – ритмическая система зрителей, при этом, однако, следует учитывать, что каждый зритель обладает индивидуальной ритмической организацией. Это означает, что развитие «автопоэтической петли ответной реакции», а следовательно, и

¹¹⁷ Или, соответственно, тот, кто этот ритм создал. На эту тему см. главу седьмую, раздел «Постановка».

¹¹⁸ См. на эту тему: *Baier G. Rhythmus. Tanz im Körper und Gehirn.* – Reinbek bei Hamburg, 2001.

развитие спектакля, во многом зависят от того, каким образом различные ритмы согласуются друг с другом: от того, сможет ли спектакль втянуть зрителей в свой ритм (здесь следует учитывать, что публика, подстроившись под этот ритм, посылает актерам новые импульсы); от того, способны ли зрители со схожими ритмическими системами воздействовать на других зрителей и актеров, и если да, то в какой мере, и т.д. Как бы этот процесс не протекал в каждом отдельном случае, все же изменения ритма существенно влияют на автопоэзис «петли ответной реакции», развивающейся благодаря тому, что участники спектакля попеременно настраиваются на ритм друг друга, то есть, другими словами, благодаря телесному воздействию актеров и зрителей друг на друга. Отсюда следует, что ритмическая организация создает особенно благоприятные условия для формирования «автопоэтической петли ответной реакции», одновременно привлекая внимание зрителей к этому процессу.

Организуя и структурируя процесс перформативного создания материальности, ритм в то же самое время делает очевидным, что материальность, созданная перформативными средствами, способна оказывать воздействие на автопоэзис «петли ответной реакции». В результате ритм позволяет зрителям наблюдать за тем, как процесс перформативного создания материальности и автопоэзис «петли ответной реакции» продуктивно влияют друг на друга.

Эмерджентность значения

Макс Германн при разработке своего понятия спектакля подробно анализировал такие его аспекты, как медиальность, материальность и эстетичность, оставляя практически без внимания семиотичность спектакля. Это было обусловлено прежде всего тем, что в его время семиотичность спектакля приравнивалась к семиотичности драматического произведения. Театральные критики и литературоведы полагали, что спектакль театральными средствами выражает значения, содержащиеся в тексте пьесы, и доносит их до публики. По их мнению, перформативность спектакля занимала подчиненное положение по отношению к его экспрессивной функции. Отношения между актерами и зрителями представляли для них интерес лишь в связи с вопросом о том, способны ли были актеры «адекватно» выразить «правильные» значения и донести их до зрителей. Макс Германн, напротив, рассматривал ситуацию телесного соприсутствия актеров и зрителей как один из конститутивных элементов спектакля. При этом он не уделял внимания семиотичности спектакля, поскольку она не имела самостоятельного значения и приравнивалась к семиотичности текста пьесы.

Отказ от «литературного театра», характерный для исторического авангарда, в особенности для таких его представителей, как Крэг, футуристы, дадаисты, сюрреалисты, Мейерхольд, театр Баухауза и Арто, привел к тому, что связь между спектаклем и смыслами, содержащимися в тексте драмы, перестала быть необходимой. Более того, теперь снова и снова выдвигалось требование создания театра, целью которого была бы не передача содержания, а воздействие на зрителей. Альтернативой «литературному театру» и театру психологического реализма были объявлены варьете и цирк. Итальянские футуристы призывали в своих манифестах «Музик-холл» (1913)

и «Манифест синтетического театра» (1915) ориентироваться в театре на принципы варьете и цирка и превратить его «в театр изумления, рекорда и сумасброднофизичества»¹. В первые годы существования Советского Союза был предпринят ряд попыток создания театра, ориентирующегося на модель цирка и не направленного на передачу значений. Сергей Радлов, работавший в Студии Мейерхольда в период между 1913 и 1916 годами, в 1920 году основал Театр художественного дивертисмента, в котором наряду с драматическими актерами были задействованы клоуны, акробаты и жонглеры. Радлов видел свою задачу в создании нового Театра народной комедии (в 1922 году театр, однако, пришлось закрыть, потому что зрители, поначалу ходившие на спектакли толпами, потеряли к нему интерес и перестали его посещать). В 1922 и 1923 годах к цирку и варьете в своих экспериментах также обращалась творческая мастерская ФЭКС («Фабрика эксцентрического актера»).

Особый интерес в этом контексте представляют эксперименты Мейерхольда по «циркизации» театра. Самым успешным и известным результатом этих экспериментов стала постановка гротескной комедии Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» (1922), в которой принял участие Сергей Эйзенштейн. Поставив год спустя пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты», Эйзенштейн тоже использовал модель цирка. Как пишет он двадцать лет спустя в своей книге «Метод» (1943–1947), это было обусловлено тем, что

цирковое зрелище есть тот случай, где мы имеем дело с разновидностью искусства, в которой сохранилась в чистом виде только чувственная компонента, то есть та компонента, которая во всех иных случаях является лишь формой воплощения неких сюжетно-идейных содержаний.

Поэтому цирк неизбежно работает как своеобразная чувственно-тонизирующая ванна. <...> Наконец, поэтому же цирк совершенно безнадежен по линии «осмысления» или осмысленного использования его².

¹ *Маринетти Ф.Т.* Музик-холл / пер. В. Шершеневича // Манифесты итальянского футуризма. – Москва: Типография русского товарищества, 1914. – С. 76.

² *Эйзенштейн С.* Мистерия цирка. Структура как сюжет // Сергей Эйзенштейн. Метод. – Москва: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. – Т. 1. – С. 434–435.

И Мейерхольд, и Эйзенштейн полагали, что по причине чувственности, свойственной цирковому зрелищу, задачей цирка является не передача некоего содержания, а непосредственное воздействие на публику – именно поэтому они считали цирк наиболее подходящей моделью для создания нового типа театра. В ходе своих дальнейших размышлений Мейерхольд пришел, однако, к несколько иному выводу, чем Эйзенштейн. По его мнению, театр должен воздействовать на зрителя таким образом, чтобы он воспринимал себя «соучастником и творцом нового смысла». В то время как актеры больше не должны были доносить до зрителей определенные значения, сосредоточив свои усилия на создании материальности спектакля и чувственном воздействии на публику, каждый зритель в отдельности, используя этот материал, порождал новое содержание, становясь творцом нового смысла.

Начиная с 1960-х годов театральные деятели и художники-перформансисты, подобно названным выше представителям исторического авангарда, придерживаются мнения, что задача спектакля состоит не в том, чтобы доносить смыслы, порожденные одной группой участников, состоящей из актеров, режиссера, сценографа, композитора и автора пьесы, до другой группы – а именно зрителей. Более того, целью спектакля не является передача некоего содержания или, по выражению Эйзенштейна, передача смысла. Как выяснилось, проблемы, возникшие в результате такого подхода, были схожи с теми, с которыми в свое время столкнулся исторический авангард. Среди них, прежде всего, можно назвать вопрос о соотношении материальности и знаковости, равно как и воздействия и значения. Представители исторического авангарда, разрабатывавшие новую эстетику, основанную на принципе воздействия, ответили на этот вопрос следующим образом: сведение выразительных средств театра к их материально-чувственному проявлению препятствует процессу смыслообразования со стороны актеров, при этом позволяет зрителям самим порождать значения. В свою очередь ситуация, в которой актеры порождают значения, исключает возможность непосредственного воздействия на зрителей. Отсюда следует, что эстетика, основанная на принципе воздействия, лишает актера возможности смыслообразования.

Деятели театра и художники-перформансисты, творчество которых приходится на последние 30–40 лет, напротив, не смогли дать однозначный ответ на этот вопрос. Наши раз-

мышления в предыдущих главах показали, что они даже не стремятся это сделать. Ибо они не считают материальность и знаковость, воздействие и значение взаимоисключающими категориями, отрицая понятие дихотомии как таковое. В своих спектаклях они снова и снова ставят вопрос о соотношении этих категорий, пытаясь понять, каким образом смыслы вообще возникают в спектакле, какова их функция в нем и каким образом они воздействуют на публику. В данной главе я попытаюсь выяснить, какие ответы на эти вопросы можно обнаружить в описанных нами выше спектаклях. Основное внимание будет уделено особому типу семиотичности, свойственному спектаклям.

1. Материальность, означающее, означаемое

Начиная с 1960-х годов определенные элементы спектакля все чаще оказываются вырванными из общего контекста. Создатели спектакля не стремятся обосновать их использование ни логикой действия, ни психологией персонажей, они даже препятствуют возникновению любых причинно-следственных связей. Появление элементов в спектакле нередко определяется некой геометрической или ритмической структурой, или даже «операциями случайного выбора». Появившись, они стабилизируются на некоторое время (порой эта стабилизация носит характер постоянной трансформации), после чего исчезают вновь. Поскольку элементы появляются и исчезают без всякой видимой причины, то возникает ощущение, что речь идет если не исключительно, то преимущественно об эмерджентных феноменах.

Эмерджентный характер элементов спектакля обуславливает возникновение, на первый взгляд, противоречивого процесса, имеющего невероятно важное значение с точки зрения семиотичности спектакля. С одной стороны, возникает впечатление, что элементы, появляющиеся независимо друг от друга, лишены семантической составляющей, то есть они не воспринимаются как носители значений – наоборот, в центре внимания оказывается их особая материальность. Помимо того они лишены связей с другими элементами или с неким контекстом. В этом смысле можно сказать, что они ничего не означают.

С другой стороны, подобного рода эмерджентные феномены, появляющиеся независимо друг от друга и восприни-

мающиеся в первую очередь с точки зрения их материальности, оказываются способными вызывать в воспринимающем субъекте большое количество ассоциаций, воспоминаний, мыслей и чувств, позволяя воспринимающему субъекту соотнести отдельные элементы друг с другом. Они воспринимаются как означающие, которые могут относиться к самым разным феноменам и контекстам, а также быть связаны с самыми разными означаемыми, что в итоге ведет к умножению смыслов.

Чем объясняется это противоречие?

В предыдущей главе мы уже касались проблемы десемантизации. Так, я выдвинула тезис, что далеко не всегда можно говорить о десемантизации, даже если с точки зрения логики развития действия и психологии персонажей, предполагающей, что каждый элемент обладает одним или несколькими значениями, это утверждение может быть верным. На примере замедленных движений в постановках Роберта Уилсона я попыталась доказать, что этот прием не ведет к десемантизации жеста, а скорее привлекает внимание к свойственной ему автореферентности. Этот жест означает именно то, что он совершает – например, поднятие согнутой в локте руки от уровня талии до уровня глаз. Все примеры десемантизации вполне можно интерпретировать подобным образом. Когда Марина Абрамович в своем перформансе вырезала лезвием у себя на животе пятиконечную звезду, то это действие прежде всего воспринималось как таковое, то есть зрители не рассматривали его как изображение государственной символики на теле отдельного гражданина. При этом было бы неверно утверждать, что это действие воспринималось зрителями как лишенное значения, скорее они видели в нем именно то, что в процессе этого действия совершалось. Подобным образом в спектакле «Юлий Цезарь» группы «Сочиетас Рафаэлло Санцио» зрители воспринимали тучное, потерявшее свои очертания тело Жанкарло Палуди не как знак, который следует воспринимать как тело изображаемого им персонажа (Цицерона), а просто как огромное, бесформенное тело, заполняющее собой пространство. То есть в центре внимания зрителей оказывалось само тело как таковое, другими словами, его «феноменальное бытие».

Феномен, описанный выше на примере тел и жестов, наблюдается и в отношении пространства, вещей, красок, звуков и проч. Восприятие театральных элементов в их специфической материальности предполагает смещение фокуса внима-

ния на их автореферентный характер или, иными словами, на их «феноменальное бытие». Означает ли это в свою очередь, что элементы воспринимаются как лишенные значения? Предполагает ли восприятие объектов в их особой материальности то, что они рассматриваются как исключительно «чувственные», десемантизированные феномены?

Когда я воспринимаю тело актера как таковое, когда я замечаю специфический цвет крови, которой участники акций Нитча обрызгивали тушу ягненка, актеров и зрителей, когда я улавливаю ее сладковатый запах или когда, наступая на внутренности животного, я ощущаю у себя под ногами их специфическую, мягкую консистенцию, то я воспринимаю все эти феномены как *нечто*. То есть в данном случае я не реагирую на некий импульс, а воспринимаю некий феномен как что-то определенное. Другими словами, вещи означают то, что они собой представляют. Отсюда следует, что восприятие вещи как таковой включает в себя семантический аспект. При выполнении условия автореферентности материальная сторона, сигнификант и сигнификат совпадают. Материальность здесь не является означающим, которому соответствует то или иное означаемое, и в этом случае материальность следует рассматривать как означаемое, которое неотделимо от материальности, воспринимаемой субъектом. Выражаясь тавтологически, материальность вещи обретает значение своей материальности, то есть своего «феноменального бытия», в процессе восприятия ее субъектом. Объект, воспринимаемый как нечто определенное, тождественен в своем значении воспринимаемому нами феномену.

Это относится исключительно к осознанному восприятию. Воспринимать что-то осознанно означает воспринимать некий феномен как что-то. Конечно, необходимо учитывать, что вещи, воспринимаемые нами неосознанно, все же способны влиять на наше поведение³. Однако если мы их не осознаем, можно сказать, что с точки зрения воспринимающего субъекта они действительно лишены значения. По той причине, что о них ничего не известно, подобные феномены не могут быть исследованы. Это, впрочем, не касается действий или реакций, вызываемых ими и являющихся частью «автопоэтической петли ответной реакции».

³ См.: Roth G. Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert. – Frankfurt a.M., 2001. – S. 217ff.

В случае феномена, который отдельные исследователи описывают как десемантизация, речь, по сути, идет об автореферентности, поэтому я полагаю, что более адекватно его можно охарактеризовать как особый процесс смыслообразования. В рамках этого процесса мы воспринимаем нечто. То есть мы не воспринимаем некий объект как нечто, чему мы потом приписываем значение, поскольку оно возникает благодаря акту восприятия.

Неожиданное, ничем не обоснованное появление некоего феномена привлекает внимание зрителя к определенному жесту, какой-нибудь особенной вещи или некой последовательности звуков. При этом восприятие способно приобрести совершенно особое качество, в силу которого вопрос о других потенциальных значениях, функции, возможностях применения или сопутствующих контекстах теряет свою актуальность. Оно протекает в определенном смысле как созерцательное погружение в этот конкретный жест, эту конкретную вещь, эту конкретную последовательность звуков. В ходе подобного созерцания воспринимаемые вещи предстают перед субъектом как таковые, другими словами, они выявляют «присущее им значение». Это происходит в ситуации, когда воспринимающий субъект ощущает интенсивное присутствие актера или «экстаз» вещей. В этот момент у него возникает впечатление, что ему открывается некая тайна – что он познает скрытый в «феноменальном бытии» воспринимаемого феномена смысл, выявляемый, а точнее порождаемый актом восприятия.

Таким образом, речь идет не о десемантизации, а о феномене автореферентности. Последний устраняет различие, являвшееся основополагающим как для исторического авангарда, так и для многих эстетических концепций – а именно: различие между чувственным восприятием объекта, понимаемым как физиологический процесс, и истолкованием, рассматриваемым как духовный акт.

Попробую пояснить это еще раз на одном примере из будничной жизни. Когда я вижу, как по красному сигналу светофора струится дождь и замечаю, как этот цвет, постоянно пребывая в движении, переливается самыми разными оттенками, то мне кажется это таким удивительным, что я перестаю его воспринимать в качестве сигнала, запрещающего переходить дорогу, и начинаю в нем видеть нечто другое. В то же время в обоих случаях в процессе восприятия возникает определенное значение: в одном – речь идет о необычном чувственном

впечатлении, в другом – об указании к действию. Если сформулировать это кратко и отчасти провокационно: осознанное восприятие всегда порождает смысл – поэтому «чувственные впечатления» более точно можно охарактеризовать как вид смыслов, воспринимаемых как особые чувственные впечатления. Отсюда, однако, не следует, что их легко можно описать словами. Напротив, стремясь выразить их словесно, я вполне могу столкнуться с определенными трудностями или даже в итоге приду к выводу, что эти впечатления невозможно передать словами и что любое описание будет неполным. Это обстоятельство явно говорит о том, что подобные смыслы скорее можно сравнить с состояниями сознания, а не с языковыми значениями.

Как уже отмечалось выше, на протяжении последних тридцати лет отдельные театральные элементы все чаще используются вне всякой связи с общим контекстом постановок. Они появляются и исчезают – нередко с многократными повторами – не обнаруживая никаких причинно-следственных связей. В результате эти элементы воспринимаются как эмерджентные, автореферентные феномены, на примере которых зрители могут убедиться в том, что восприятие и смыслообразование – это один и тот же процесс.

В то же самое время неожиданное и ничем не мотивированное появление некоего феномена является предпосылкой, обуславливающей новый модус восприятия этого феномена. Сначала мы воспринимаем его «феноменальное бытие», потом, когда мы перестаем фокусировать наше внимание на объекте восприятия и начинаем отвлекаться, то мы воспринимаем этот феномен как означающее, с которым связаны самые разные ассоциации – идеи, воспоминания, ощущения, эмоции, мысли – выступающие в роли означаемого. Каким образом работает подобного рода ассоциативная связь? Каковы дальнейшие последствия этого процесса?

Если зритель страдает какой-нибудь фобией – например, если он панически боится лошадей, как Фрейдовский маленький Ганс, или, скажем, пауков или змей, то вполне вероятно, что грюберовские «Вакханки», спектакль Фабра «Она была и она даже есть» или перформанс Абрамович «Головы дракона» вызовут у него соответствующую болезненную реакцию, хотя, конечно, мы не можем быть в этом уверены. За исключением подобных случаев практически невозможно предсказать, какого рода ассоциации возникнут в ходе восприятия того или

иного объекта, даже если воспринимающий субъект постфактум способен найти определенные причинно-следственные связи в этом процессе.

Пожалуй, самым известным литературным примером в этом контексте является сцена из романа Пруста «В поисках утраченного времени», в которой главный герой, обмакнув в чай печенье «Мадлен», погружается в поток воспоминаний, вызванных в нем запахом и вкусом этого печенья. Этот пример демонстрирует, что между запахом, вкусом и вызванными ими воспоминаниями действительно можно обнаружить некоторую связь. Тем не менее никогда невозможно наверняка или даже с некоторой долей уверенности предугадать, какие воспоминания способны вызывать те или иные запахи или вкусовые ощущения. Данный процесс носит произвольный характер. Так, аромат и вкус печенья «Мадлен», размоченного в чае, не будут вызывать у Пруста каждый раз одни и те же воспоминания. Воспринимающий субъект также не в состоянии сознательно влиять на то, какие именно воспоминания возникают у него в сознании.

Освобождение феноменов от связи с их изначальным контекстом создает благоприятные условия для того, чтобы погрузить воспринимающего субъекта в состояние, сравнимое с тем, в котором находился Пруст, когда он наслаждался ароматом и вкусом размоченного в чае печенья «Мадлен». Лишенные первоначального контекста эти феномены могут быть связаны напрямую или опосредованно с любым новым контекстом. Этот процесс, однако, практически никогда не является осознанным – так, например, сложно себе представить, что зрители спектакля «Убей европейца!», стремясь вспомнить, где они уже видели подобные печи, сознательно перебирают в памяти различные эпизоды своей жизни. Скорее, наоборот, ассоциации невозможно вызвать намеренно, ибо они возникают помимо воли воспринимающего субъекта.

Ассоциации – как и воспоминания – связаны с приобретенным опытом, личными переживаниями с культурными кодами, действительными на межсубъектном уровне. В то же время ассоциации могут носить характер внезапного озарения или новых, неожиданных мыслей и идей, обладающих особой силой воздействия благодаря тому, что воспринимающий субъект оказывается не в состоянии объяснить себе, какое отношение возникшая ассоциация имеет к данному объекту.

И в том и в другом случае значения возникают помимо воли воспринимающего субъекта. Они не являются ни звеном некой причинно-следственной связи, ни продуктом осознанной деятельности этого субъекта. Таким образом, можно сказать, что значения возникают необоснованно и немотивированно. В этом отношении процесс порождения ассоциативных значений заметно отличается от сознательно совершаемого процесса толкования и интерпретации. Если последний предполагает поиск значений, по тем или иным критериям «сочетающихся» друг с другом (впрочем, интерпретатор далеко не всегда способен их обнаружить), то в рамках первого процесса значения возникают помимо воли данного субъекта, а иногда даже вопреки его воле. Порождаемые здесь значения можно охарактеризовать как эмерджентные феномены.

Ассоциации, будь то воспоминания или некие новые значения, возникают в рамках мыслительного процесса. По этой причине можно сказать, что они существуют в нашем сознании. Иногда необычность и новизна возникших идей способны произвести на нас такое сильное впечатление, что мы начинаем реагировать физически: у нас может повыситься пульс, появиться моторное беспокойство, мы можем вспотеть или у нас возникнет желание записать пришедшие нам в голову мысли, что повлечет за собой некие активные действия. Ощущения и эмоции, вызванные ассоциациями, часто сопровождаются заметной со стороны физической реакцией, такой как, например, дрожь, рыдания или моторное беспокойство. Наши переживания в тот момент, когда их замечают, чувствуют, слышат или видят другие зрители и/или актеры, становятся частью автопоззиса «петли ответной реакции». Таким образом, значения, возникающие в сознании воспринимающего субъекта как означаемое объекта, воспринимаемого в качестве означающего, вполне могут влиять на автопоззис «петли ответной реакции», вне зависимости от того, выражаются ли они в заметной со стороны физической реакции или служат импульсом для подобного рода реакции.

Использование театральных элементов вне связи с контекстом, иными словами, их изоляция, обуславливает две разные модели восприятия и смыслообразования. В каждой из них материальность, означающее и означаемое соотносятся друг с другом особым образом. В первом случае феномен воспринимается как таковой, то есть мы воспринимаем его «феноменальное бытие». В этом смысле материальность, означающее

и означаемое совпадают. Во втором случае, напротив, этого не происходит. Мы воспринимаем феномен как означающее, которое сочетается с различными означаемыми. То, какие значения оно принимает, не зависит от воли субъекта, ибо эти значения возникают в его сознании немотивированно – этого обстоятельства не меняет даже тот факт, что иногда впоследствии нам удастся найти определенную логику в этом процессе. Если значения, возникающие в первую очередь, еще тем или иным образом могут быть связаны с объектом восприятия, то в случае значений, возникающих позднее, эта связь практически отсутствует. Скорее речь здесь идет о том, что возникшие значения порождают новые значения. Сходство этих двух моделей заключается в том, что они не подчиняются правилам некоего кода, действительного на межсубъектном уровне.

Эти две модели восприятия и смыслообразования обнаруживают поразительные параллели с понятиями «символа» и «аллегории», разработанными Вальтером Бенямином в рамках его теории искусства. Наличие этих параллелей в первый момент может показаться сомнительным, поскольку искусствоведческая теория Бенямина возникла на основе его теории языка, а также в контексте особой концепции философии истории. Тем не менее сходство между ними очевидно. Бенямин формулирует свое понятие символа, исходя, с одной стороны, из теории Герреса, «подчеркивающей природное, минерально-растительное в развитии символа»⁴, а с другой стороны, опираясь на «Мифологию» Кройцера, согласно которой характерными чертами символа являются «сиюминутность, целокупность, непостижимость происхождения, необходимость»⁵. «Временной мерой постижения символа является мистическое «вот сейчас», когда символ принимает смысл в свое сокровенное и, если можно так выразиться, лесистое нутро»⁶. Эта концепция символа отрицает любое участие субъекта, порождающего значение, ибо символ содержит значение в своем «сокровенном». Он указывает на свое внутреннее значение. Даже если символ (как например, художественный символ) является творением некоего субъекта, то для него характерна

⁴ Бенямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / пер. С.А. Ромашко. – Москва: Аграф, 2002. – С. 171.

⁵ Кройцер Ф. Цит. по: Бенямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. – С. 168.

⁶ Бенямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. – С. 171.

попытка скрыть следы собственной субъективности. Последняя стремится исчезнуть, уничтожив саму себя. В итоге художественный символ противостоит любым попыткам придания ему значения – как со стороны художника, так и со стороны интерпретатора. Его можно лишь воспринимать. Символ, созданный неким субъектом, обладает значением и обнаруживает его подобно тому, как это проделывали вещи со значениями, которыми их Бог наделил еще в доисторическую эпоху, в раю. И в том и в другом случае материальность, означающее и означаемое совпадают. Поэтому значение символа представляет собой не случайно возникшим или порожденным неким субъектом параметром, а некой данностью, не существующей в отрыве от него.

Таким образом, символ стремится искоренить свойственную ему субъективность и изъять ее из своего значения. В рамках беньяминовской философии истории символ в то же самое время предвосхищает будущее. Подобно тому как он обнаруживает смысл, скрытый в его сокровенном, так и природа в день искупления в «непосредственном настоящем» обнаружит скрытый в ней смысл. Следовательно, символ предвосхищает конец истории, который он в то же самое время символизирует, потому что в нем «с просветлением гибели преображенный облик природы на мгновение приоткрывается в свете избавления»⁷.

Сходство между обеими концепциями бросается в глаза. И в том, и в другом случае материальность, означающее и означаемое совпадают; и здесь, и там в отношении символа и в отношении автореферентности с полным правом можно говорить о сокровенном смысле. При этом, однако, также нельзя упускать из виду серьезные различия между ними, обусловленные, главным образом, беньяминовской концепцией философии истории. Причина заключается в том, что феномен автореферентности никоим образом не отрицает вовлеченность воспринимающего субъекта, а, наоборот, наличие субъекта, воспринимающего феномен в его непосредственном существовании, позволяет говорить о сокровенном смысле. Отсюда следует, что смысл воспринимаемого объекта, тождественный его «феноменальному бытию», возникает благодаря акту восприятия, совершаемому субъектом.

Несмотря на эти различия, по моему мнению, можно сделать вывод, что посредством изоляции феноменов из сопутст-

⁷ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. – С. 171.

вующих им контекстов театральные деятели и художники-перформансисты создали предпосылки для того, чтобы в этих феноменах могло зародиться нечто вроде символа в беньяминовском понимании. Главным образом это становится возможным при появлении объектов в пространстве, а также в процессе их восприятия.

Сформулированному им понятию символа Беньямин противопоставляет аллегория, которую он характеризует как «первоисторию возникновения значения». В основе аллегории лежит феномен значения, в том виде как он существует в историческое время, то есть в период между грехопадением и искуплением. Основополагающим для аллегории является представление, что природа и язык отделились друг от друга, что природа онемела и вследствие этого человек вынужден снова и снова присваивать ей значения. Отсюда следует, что значение аллегории является результатом субъективного акта атрибуции смысла, который в конечном итоге носит произвольный характер.

Беньямин описывает аллереорию как процесс смыслообразования, указывающий на произвольный характер этого акта, а следовательно, и на присущий ему элемент субъективности. «Любая персона, любая вещь, любое обстоятельство может служить обозначением чего угодно»⁸. В историческое время вещи перестали обладать значением сами по себе. Поэтому любой объект совершенно независимо от его специфической материальности может быть использован в качестве обозначения другого объекта. Материальность, означающее и означаемое существуют здесь отдельно друг от друга.

Вещи, с которыми имеет дело аллегорист, больше не обладают значением, они лишены его. Любое значение, которое им может быть присвоено, возникает благодаря субъективному акту атрибуции смысла, совершаемому аллегористом. Предмет «оказывается полностью отданным на милость аллегористу. Это значит: с этого момента он совсем не в состоянии излучать какое-либо значение, какой-либо смысл; от значения ему достанется только то, чем его наделит аллегорист. Он вкладывает смысл внутрь предмета <...> В его руках вещь становится чем-то иным»⁹. Аллегорист лишает вещи значения и одновременно придает им его. Вещи лишаются значения, потому что аллего-

⁸ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. – С. 181.

⁹ Там же. – С. 192.

рист своим субъективным актом присвоения значения исключает все еще потенциально имеющуюся возможность обнаружить изначальный смысл, данный вещам Богом. В то же самое время именно благодаря этому субъективному акту вещи снова обретают значение, ибо он заново наделяет их смыслом.

Превращая вещи, изначально являвшиеся означаемым, в означающее, аллегорист в условиях исторического времени создает для них возможность снова стать означаемым, сигнификатом. Это происходит в силу того, что вещи, превратившиеся в означающее, способны теоретически бесконечно использовать друг друга в качестве означаемого.

Аллегорическое погружение в отдельный предмет характеризует этот предмет как фрагмент, иными словами, как вещь, вырванную из любого контекста и указывающую на факт своей изолированности. Аллегорист своими произвольными действиями способен придать вещи новый смысл лишь в том случае, если она является фрагментом. Подобный процесс присвоения значения отдельным вещам, то есть вещам-фрагментам Беньямин характеризует как их «спасение». В противном случае, будучи лишенными смысла и немymi, вещи постепенно превращались бы в прах. Значение, которое аллегорист присваивает вещи, разумеется, не имеет ничего общего с ее изначальным смыслом, который до грехопадения она непосредственно выражала. Однако поскольку речь в принципе идет о некоем значении, то аллегорический процесс в свою очередь аллегорическим образом указывает на состояние мира после прихода Мессии, когда вещи вновь приобретут способность выражать их сокровенный смысл¹⁰.

Как в случае аллегорического процесса атрибуции смысла, так и в случае смыслообразования, построенного на принципе ассоциации (здесь имеется ввиду вторая из двух описанных нами моделей смыслообразования путем ассоциации), необходимым условием является извлечение элементов из их изначального контекста. И в том, и в другом случае процесс смыслообразования в значительной степени зависит от

¹⁰ См. подробный анализ беняминовской теории искусства в: *Fischer-Lichte. Bedeutung – Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*. S. 180–206; dies.: «Die Allegorie als Paradigma einer Ästhetik der Avantgarde. Eine semiotische *re-lecture* von Walter Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels» // dies.: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. – Tübingen/Basel, 2001. – S. 121–137.

субъективного восприятия. Эти два аспекта свидетельствуют об очевидном сходстве между аллегорией и ассоциацией. Кардинальное различие заключается в том, что смысл аллегории главным образом зависит от воли аллегориста, сознательно придающего объекту восприятия определенный смысл. Ассоциативные значения, напротив, возникают в сознании воспринимающего субъекта произвольно, то есть он не в состоянии контролировать этот процесс.

Символ и аллегория выступают как противоположности, исключающие друг друга. Их разделяет бездна истории. Этого обстоятельства не меняет даже тот факт, что они оба в итоге предвосхищают состояние мира после прихода Мессии, когда вещи снова приобретут способность выражать свое изначальное, данное им Богом значение. На примере рассмотренных нами выше спектаклей, характерными чертами которых является освобождение театральных элементов от их изначального контекста, а также феномен эмерджентности, мы описали две модели восприятия и смыслообразования, возникшие благодаря этим характерным особенностям. Эти модели в отличие от символа и аллегории не являются взаимоисключающими. В любой момент одна из них может переходить в другую: восприятие, сосредоточенное на «феноменальном бытии» некоего явления, моментально может превратиться в восприятие этого явления в качестве означающего, которое можно связать с самыми разными означаемыми. Иными словами, восприятие чего-то в качестве символа в любой момент может превратиться в восприятие этого явления как «аллегии». Однако и для этого феномена в беняминовской концепции философии истории можно обнаружить определенный аналог: согласно Беньямину, бренность в аллегории «не столько обозначена, аллегорически изображена, сколько, будучи значимой сама, представлена как аллегория. Как аллегория воскресения. Под конец в знаках смерти барокко – теперь по обращенной назад огромной дуге и неся избавление – аллегорический взгляд совершает поворот. <...> В божьем мире пробуждается аллегорист»¹¹.

Беняминовская теория искусства и его концепция смыслообразования, представленные мной в сжатом виде, позволяют более детально исследовать семиотический аспект спектаклей, к которому их создатели начиная с 1960-х годов снова и

¹¹ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. – С. 247–248.

снова старались привлечь внимание. Речь идет о таком, на мой взгляд, чрезвычайно важном феномене, как балансирование на грани между двумя различными моделями смыслообразования – между значением как некой «объективной» данностью (эту модель можно сравнить с беньяминовской концепцией символа) и ассоциациями, возникновение которых определяется условиями, формирующимися под влиянием конкретного воспринимающего субъекта – в этом смысле ассоциации вполне сравнимы с беньяминовской концепцией аллегории. И в том, и в другом случае процесс смыслообразования не определяется кодами, действительными на межсубъектном уровне.

В этой связи мне хотелось бы еще раз сделать акцент на том, что когда мы говорим о смыслообразовании, то – в отличие от Беньямина – мы не имеем в виду языковые значения (по крайней мере в большинстве случаев). Скорее это смыслы, которые сложно или даже практически невозможно сформулировать посредством языка. Процесс «перевода» подобных смыслов в слова происходит лишь постфактум, то есть тогда, когда мы начинаем размышлять о них и/или когда стремимся донести их до других.

2. «Присутствие» и «репрезентация»

В главе, посвященной материальности спектакля, мною было введено понятие мультиустойчивого восприятия, при этом в качестве примера я привела ситуацию, в которой в центре внимания зрителей попеременно оказывается то индивидуальная телесность актера, то изображаемый им персонаж. На основе этого примера я хочу вначале пояснить, каким образом понятия «присутствие» и «репрезентация/изображение» соотносятся друг с другом, чтобы затем на основе сделанных выводов обратиться к вопросу о функции смысла в спектакле и о том, какое воздействие он оказывает на процесс восприятия.

Понятия «присутствие» и «репрезентация» в эстетических теориях долгое время воспринимались как противоположности. Под присутствием подразумевались непосредственность и аутентичность, ощущение полноты и целостности. Репрезентация, наоборот, рассматривалась как понятие, связанное с так называемыми «большими нарративами», считавшимися инстанциями власти и контроля. Кроме того, с этим понятием

связывалось представление о некоем постоянном; неменяющемся смысле. Проблематичным звеном этой концепции был опосредованный подход к миру, обусловленный присущей ей знаковой структурой. При применении этих двух концепций к спектаклям 1960-х и начала 1970-х годов становится очевидным, что в этот период тело актера (прежде всего обнаженное тело) рассматривалось как высшее проявление «присутствия». Персонаж драмы, напротив, воспринимался как олицетворение концепции репрезентации. Возникая как результат действий актера, направленных на репрезентацию действующего лица пьесы, воспринимаемой как своего рода контрольная инстанция, сценический персонаж служил свидетельством того, что текст подавляет личность актера и в первую очередь его тело. Таким образом, возникала необходимость освободить тело актера от пут концепции репрезентации и открыть для него путь к непосредственности и аутентичности его физического существования.

Как стало очевидным в главе «Воплощение», подобное дихотомическое соотношение между концепцией «присутствия» и «репрезентации» далеко не всегда соответствует действительности. Как феномен присутствия, так и сценический персонаж возникают в результате особых процессов воплощения. При этом персонаж не является иллюстрацией или имитацией некоего образа, созданного кем-то другим, а возникает благодаря специфическим процессам воплощения. Создаваемый такими средствами персонаж неотделим от телесности изображающего его актера. Индивидуальные физические данные актера, его «феноменальное бытие» создают необходимую основу для возникновения персонажа, существование которого немислимо вне тела актера.

Это означает, что актер, исполняя роль, не воссоздает образ, обрисованный в тексте пьесы, а создает нечто совершенно новое и неповторимое, существующее только благодаря его индивидуальной телесности. Поэтому если мы хотим по-прежнему использовать понятие репрезентации в отношении процесса создания сценического образа, то это понятие необходимо пересмотреть. Как феномен репрезентации, так и феномен присутствия возникают как результат специфических процессов воплощения, воспринимаемых субъектом. Тем не менее это не означает, что эти феномены ничем не различаются. Даже если в обоих случаях речь идет об одних и тех же процессах воплощения – ситуация, которая возникает довольно

часто, а именно тогда, когда актер, играющий определенную роль, порождает эффект интенсивного присутствия, – то результат, возникающий в перспективе зрителя, в каждом из этих случаев, все же, значительно отличается. Отсюда следует вывод, что разница между феноменом репрезентации и присутствия возникает на уровне зрительского восприятия. Это проявляется особенно явно на примере мультиустойчивого восприятия.

Как уже было упомянуто ранее, модус восприятия может меняться. То, что мы сначала воспринимаем как действительность самого актера, уже в следующий момент может восприниматься нами как реальность некоего персонажа, и наоборот. В рамках нашего исследования мы не будем пытаться искать психологическое объяснение этому феномену¹². Мы лишь ограничимся утверждением, что речь в данном случае идет об эмерджентности, ибо изменение модуса восприятия происходит без очевидной причины. В любом случае нам не удалось обнаружить взаимосвязи между этим явлением и драматургическими или постановочными приемами. Даже если в спектакле между актерами и перечисленными в программе действующими лицами сложно обнаружить какую бы то ни было связь, отдельные зрители все же будут воспринимать актеров как определенных персонажей. В то же самое время в спектакле, поставленном в стиле психологического реализма, в центре внимания зрителей то и дело будет оказываться «феноменальное бытие» актеров. Таким образом, мы пока просто ограничимся выводом, что в случае смены фокуса восприятия речь идет об эмерджентном феномене.

В контексте данного исследования более интересным представляется вопрос о том, какие факторы обуславливают мультиустойчивость восприятия спектакля. Как мы имели возможность убедиться в предыдущих главах, начиная с 1960-х годов создатели спектаклей применяют массу приемов, обуславливающих мультиустойчивость восприятия – при этом в сравнении с театром психологического реализма этот эффект носит здесь гораздо более радикальный характер. Так,

¹² См. объяснение этого феномена в: *Stadler M. / Kruse P. «Zur Emergenz psychischer Qualitäten. Das psychophysische Problem im Lichte der Selbstorganisationstheorie» // W. Krohn und G. Küppers. Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung. – Frankfurt a. M., 1992. – S. 134–160.*

Уилсон, Касторф, Фабр и др. превращают этот феномен в один из центральных элементов своих постановок. В своих спектаклях они многократно создают условия, благоприятствующие смене модуса восприятия. В тот момент, когда эта смена происходит, возникает некий слом: модус восприятия, действительный до тех пор, теряет свою силу и радикально меняет свой характер. Ситуация, когда в центре внимания зрителей оказывается «феноменальное бытие» актера, его специфическая телесность, подразумевает один модус восприятия; ситуация, когда зрители воспринимают тело актера как знак, обозначающий некоего персонажа, напротив, подразумевает совершенно другой модус. Если при первом модусе смысл возникает как нечто тождественное «феноменальному бытию» воспринимаемого объекта (характерно, что смысл такого рода способен порождать множество других смыслов, преимущественно не связанных с воспринимаемым объектом), то второй модус восприятия порождает смыслы, совокупность которых ведет к возникновению некоего вымышленного персонажа. Поскольку первый из упомянутых модусов восприятия обнаруживает сходство с так называемой «слабой концепцией присутствия», то мне представляется возможным охарактеризовать его как модус присутствия, а второй – как модус репрезентации.

Что же происходит в тот момент, когда один модус восприятия нарушается, а другой, сменяющий его, пока еще не вступил в свои права, то есть в момент перехода от модуса присутствия к модусу репрезентации, и наоборот? Возникает ситуация нестабильности, в которой воспринимающий субъект оказывается в своего рода промежуточном пространстве, представляющем переход от одного модуса к другому. В этом смысле можно сказать, что он попадает в лиминальное состояние.

Если по ходу спектакля модус восприятия постоянно меняется, в результате чего зритель то и дело оказывается в описанном выше промежуточном состоянии, то различие между модусом присутствия и репрезентации постепенно теряет свое значение. Вместо этого в центре внимания зрителя оказывается процесс перехода, факторы, вызывающие нестабильность, состояние нестабильности, а также стабилизация и возникновение некоего нового порядка. Чем чаще меняется модус восприятия, тем чаще воспринимающий субъект превращается в путешественника между двумя мирами, между двумя моделями восприятия. При этом он все более четко начинает сознавать,

что он не в состоянии контролировать эти перемены. Конечно, он может снова и снова пытаться стабилизировать модус своего восприятия, сосредотачиваясь на модели присутствия или на модели репрезентации. Тем не менее весьма скоро ему станет понятно, что смена модуса восприятия происходит произвольно, то есть желая или не желая того, он попадает в описанное нами выше промежуточное состояние. В результате у него появляется чувство, что его восприятие принимает эмерджентный характер, что оно не подвластно его воле, однако доступно его сознанию.

Как мы видим, восприятие подобного рода носит произвольный, хотя и осознанный характер. Соответственно, смыслы, порождаемые в рамках этого процесса, формируются неосознанно. Скорее они неожиданно возникают в сознании в процессе восприятия.

В свете вышеизложенного возникает вопрос: можно ли говорить о принципиальной разнице между смыслами, возникающими в рамках того или иного модуса восприятия? В данном контексте мы имеем в виду не только значения, возникающие непосредственно в процессе восприятия, но и формирующиеся впоследствии в ходе дальнейшего осмысления. Предполагает ли модус присутствия, что смыслами здесь становятся ощущения, представления и переживания, проявляющиеся телесно и порождающие физиологические, аффективные, энергетические и моторные реакции, заметные со стороны? Или если обратиться к модусу репрезентации, идет ли речь о мыслях, представлениях и чувствах, возникающих внутри и практически никогда не достигающих такой степени интенсивности, которая позволила бы им подчинить себе волю воспринимающего субъекта и лишить его способности сохранять определенную дистанцию по отношению к происходящему? Приведенные выше примеры спектаклей, казалось бы, позволяют утвердительно ответить на эти вопросы, особенно если учесть, что в первом случае мы имеем дело со смыслами, формирующими действительность, а во втором случае, напротив, мы имеем дело со значениями, порождающими некий вымышленный мир, другими словами, некую символическую структуру. В то же самое время история театра XVII и XVIII веков свидетельствует о том, что значения подобного рода также были способны вызывать сильные эмоции. Отсюда следует, что ответ на поставленные выше вопросы зависит от контекста и соответствующей эпохи. В данном случае мы попробуем ответить

на эти вопросы, ограничившись примером рассмотренных выше спектаклей.

В рамках каждого из двух модусов восприятия смыслы формируются в соответствии с определенными принципами, которые главенствуют тогда, когда один из этих модусов стабилизируется. Так, например, в модусе репрезентации все, что воспринимается, соотносится с неким вымышленным миром, его персонажами или с некой символической структурой. Возникающие смыслы в своей совокупности порождают этот вымышленный мир и его персонажей. При этом весь процесс восприятия нацелен на создание некоего персонажа. Все, что невозможно интерпретировать в качестве знака, обозначающего персонажа, в итоге остается за рамками процесса смыслообразования. Смыслы, порождающие персонаж, таким образом воздействуют на динамику процесса восприятия, что воспринимающий субъект отбирает только те элементы, которые имеют отношение к этому персонажу. Этот процесс имеет конкретную цель и является по крайней мере до определенной степени предсказуемым.

Теоретикам XVIII века подобный модус восприятия казался идеальным. Однако они имели возможность убедиться в том, что этот модус восприятия невозможно зафиксировать. В какой-то момент происходит смена фокуса, в результате чего модус репрезентации нарушается и вместо него – пусть лишь временно – устанавливается модус присутствия.

В рамках модуса присутствия восприятие определяется совсем другими принципами. Смысл «феноменального бытия» воспринимаемого объекта, будь то человеческое тело или некий предмет, в свою очередь порождает новые ассоциативные значения, которые необязательно связаны с объектом восприятия. В тот момент, когда устанавливается модус присутствия, процесс восприятия и смыслообразования принимает абсолютно непредсказуемый характер, который даже можно охарактеризовать как «хаотичный». Ассоциативный ход мысли никогда невозможно предсказать; точно так же невозможно предугадать, какие элементы спектакля благодаря каким смыслам окажутся в центре нашего внимания. Как следствие, стабильность модуса присутствия подразумевает значительную степень непредсказуемости¹³. Акт восприятия превращается в

¹³ Это обстоятельство имеет важное значение с точки зрения теории и эстетики театра. Прежде всего его необходимо учитывать в отношении возможностей и методов анализа спектакля.

абсолютно эмерджентный процесс. В рамках модуса присутствия, основанного на принципе автореферентности, значения являются эмерджентными феноменами, не подвластными воле воспринимающего субъекта.

Мультиустойчивость восприятия, обуславливающая переключение из одного модуса в другой, не позволяет ни одному из этих модусов стабилизироваться надолго. Каждое изменение, создающее ситуацию нестабильности, неизбежно влияет на динамику процесса восприятия. В случае преобладания одного модуса этот процесс становится целенаправленным, в случае преобладания другого – наоборот, непредсказуемым. В результате каждого подобного изменения в центре внимания зрителя оказываются элементы, способствующие формированию и стабилизации нового модуса, равно как и порождению новых смыслов.

В то же самое время смена модуса восприятия привлекает внимание субъекта к самому процессу восприятия, к его специфической динамике. Воспринимающий субъект осознает себя в качестве такового, что открывает новые возможности смыслообразования и соответственно влияет на динамику процесса восприятия.

Чем чаще восприятие переключается из модуса присутствия в модус репрезентации, то есть чем чаще процесс восприятия и смыслообразования меняет свой характер, становясь то структурированным и целенаправленным, то непредсказуемым и хаотичным, тем больше возрастает степень непредсказуемости в целом. В итоге в центре внимания воспринимающего субъекта все чаще оказывается сам процесс восприятия. Он все яснее осознает, что воспринимаемые им смыслы не являются некой данностью, а что он порождает их сам, равно как и то, что этот процесс носит произвольный характер, то есть возникновение тех или иных смыслов в значительной степени зависит от динамики процесса восприятия, а именно от того, как часто и в какой момент происходит смена модуса восприятия.

Процессы восприятия и смыслообразования носят субъективный характер, хотя и не являются солипсистскими. Скорее эти процессы способствуют развитию автопоэзиса «петли ответной реакции», так как они оказывают влияние и на актеров, и на зрителей – в одной ситуации это может происходить на уровне ощущений и эмоций, проявляющихся телесно, в другой – подобного рода влияние способно вызвать некие активные действия. В любом случае факт их воздействия на актеров

и зрителей является бесспорным. Каким образом в подобном контексте выглядит соотношение смысла и воздействия – категорий, которые, по мнению представителей исторического авангарда, являются противоположностями?

3. Смысл и воздействие

Представители исторического авангарда многократно заявляли, что своими спектаклями они хотят вызывать у публики шок (или сильную эмоциональную реакцию другого рода) и заставить ее действовать. Что касается первой из обозначенных целей, то здесь деятели авангарда выступали продолжателями долгой традиции, хотя они и предпочитали обходить этот факт молчанием. Со времен «Поэтики» Аристотеля вплоть до конца XVIII века важной задачей театрального спектакля объявлялось возбуждение аффектов и разного рода эмоций. Как полагали теоретики, возможность оказывать подобное воздействие на публику придавала театральному искусству особое значение и в то же самое время таила в себе определенную опасность. Считалось, что аффекты, изображаемые актерами – при этом имелась в виду особая система обозначения аффектов – вызывали у зрителей также сильные эмоции, которые, впрочем, нередко отличались от тех, что изображались актерами. Смысл выполнял здесь вспомогательную функцию по отношению к воздействию. В основе этого подхода лежало представление о том, что смысловая часть спектакля способна оказать на зрителей желаемое воздействие только при условии, что актеры, донося до публики то или иное содержание, придерживаются в своей игре определенных правил, предписываемых актерским искусством того времени. Важнейшей предпосылкой аффективного воздействия на публику считалась такая манера актерской игры, при которой зрители мгновенно и безошибочно могли распознать, какие именно эмоции изображаются актером. На этом представлении основывается как жестовый код театра барокко, описываемый Франциском Лангом в его «Рассуждении о сценической игре» (1727), так и концепция «естественного» актерского искусства, представленная Иоганном Якобом Энгелем в его «Мыслях о мимике» (1784/1785)¹⁴.

¹⁴ На эту тему см.: *Fischer-Lichte E. Semiotik des Theaters. Bd. 2. Vom «künstlichen» zum «natürlichen» Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung.* – Tübingen, 1983. 3. Aufl. 1995.

Способность актеров четко донести до зрителей определенное содержание являлось необходимым условием воздействия на зрителей и возбуждения в них тех или иных аффектов.

Представители исторического авангарда, отвергнувшие эстетику реалистически-психологического театра XIX века и разработавшие новую эстетику воздействия, напротив, рассматривали категорию смысла как исключительно интеллектуальный феномен, способный порождать мыслительные процессы, но неспособный воздействовать на эмоциональном уровне. Кроме того, категория смысла, понималась ими как своего рода послание, отражавшее буржуазную идеологию, которую они отвергали. В их понимании воздействие происходило на телесном уровне и проявлялось в ярко выраженной реакции зрителей, подобной той, что описывает Маринетти в своем манифесте «Музик-холл». По его мнению, реакцию такого рода можно вызвать, атакуя зрителей, – на уровне смысла это сделать невозможно. При этом акции такого рода не были наполнены никаким содержанием в том понимании, как это описано выше.

Таким образом, воспринимаются ли категории смысла и воздействия как противоположности или как взаимообуславливающие факторы, зависит, с одной стороны, от того, как понимаются эти категории, а с другой стороны, от соответствующего взгляда на психологию человека. Отсюда следует вывод, что соотношение категорий смысла и воздействия целесообразно обсуждать, учитывая названные выше условия.

В предыдущей главе я охарактеризовала ощущения и чувства как смыслы, ибо смыслы как таковые я понимаю как некие состояния сознания¹⁵. Я считаю, что в случае ощущений и чувств речь идет о смыслах, проявляющихся телесно и доступных сознанию лишь в качестве подобных проявлений. То есть физические проявления – такие как, например, прерывистое дыхание, выступивший пот, мурашки по коже и т.д. – следует рассматривать не как симптомы некоего чувства, которое, как полагали теоретики XVIII века, находится где-то в другом месте – внутри человека или в его душе – и проявляется в виде подобных симптомов на физическом уровне. Напротив, чув-

¹⁵ См. мои доводы на стр. 256–259. Такое определение категории значения представляет особый интерес с точки зрения семиотики. В данном контексте мы, однако, не имеем возможности рассмотреть этот вопрос более подробно.

ства, по моему мнению, возникают как физический процесс и становятся доступными нашему сознанию в виде подобных телесных проявлений. Таким образом, чувства можно определить как смыслы, не имеющие словесного выражения, которые, однако, могут быть восприняты другими благодаря соответствующим телесным проявлениям.

Для того чтобы подробно проанализировать соотношение категорий смысла и воздействия, мы сначала обратимся к одной из разновидностей смысла, а именно – к чувствам. Последние, проявляясь на физическом уровне, могут быть восприняты окружающими, благодаря чему они способны оказывать влияние на развитие «петли ответной реакции». Если под воздействием мы подразумеваем способность влиять на автопоэзис «петли ответной реакции», то из этого следует, что смыслы, способные влиять на этот процесс, можно рассматривать как оказывающие воздействие. В данном контексте мне представляется важным прояснить следующий вопрос: каким образом смыслы могут влиять на автопоэзис «петли ответной реакции»?

В начале этой главы мы пришли к выводу, что если ощущения, понимаемые как состояние сознания, рассматривать как смыслы, то это означает, что речь идет о смыслах, порождающих дальнейшие смыслы. Во втором разделе мы обратились к вопросу о том, каким образом возникающие смыслы способны влиять на процесс восприятия. Здесь следует учитывать тот факт, что сознание зрителя, пришедшего на спектакль, не является некой *tabula rasa*. Наоборот, его память хранит множество идей и смыслов, порожденных им на протяжении жизни. Очевидно, что процесс восприятия спектакля происходит под влиянием смыслов, присутствующих в сознании воспринимающего субъекта. При этом речь может идти как о неких значениях, порожденных данным конкретным индивидом, так и о значениях, возникших на основе определенных культурных кодов.

Учитывая сделанные нами выводы в отношении ощущений, возникающих в процессе восприятия спектакля, можно сказать, что они обусловлены опытом, приобретенным на данный момент воспринимающим субъектом и связанными с этим опытом представлениями. Так, например, тот, кто панически боится змей, воспринимает это пресмыкающееся как объект, внушающий страх. Страх для данного субъекта является одной из составляющих значения «змея». Из этого следует, что страх

возникает не при виде змеи, а как следствие того, что это пресмыкающееся обладает соответствующей коннотацией. В итоге эта коннотация, то есть некое представление, определяет восприятие и, как следствие, вызывает сильный страх.

В случае фобий речь идет о субъективных представлениях, обусловленных индивидуальным опытом. В то же самое время есть предметы и процессы, восприятие которых вызывает у целого ряда членов определенного культурного сообщества схожие эмоции, порой граничащие с аффектами. В рассмотренных нами выше спектаклях театральные элементы лишены их изначального контекста, способного при определенных условиях смягчить или даже нейтрализовать эмоциональную коннотацию этих элементов. Подобная стратегия благоприятствует тому, что соответствующая коннотация может вызывать у зрителей сильную эмоциональную реакцию.

Такую реакцию публики, среди прочего, может спровоцировать нарушение некоего табу. Наиболее показательными примерами здесь являются перформанс Абрамович «Уста Святого Фомы» и спектакль группы «Сочиетас Рафаэлло Санцио» «Юлий Цезарь».

Важную роль в нашей культуре играет культ юности, стройности и здоровья. Тело, внешний вид которого не соответствует этим идеалам, воспринимается как отклонение от нормы и стигматизируется. Болезнь и смерть в нашем обществе не являются табу, но все же воспринимаются как своего рода проклятие. Тело, несущее на себе отпечаток болезни или смерти, вызывает антипатию, отвращение, страх и даже чувство стыда. Именно подобные тела были представлены взору зрителей в упомянутом спектакле группы «Сочиетас Рафаэлло Санцио». Особенности их внешнего вида, демонстрировавшего отклонение от так называемой нормы, не были обусловлены, например, определенной ролью, что могло бы смягчить их шокирующее воздействие на публику. Смыслы, которые наше общество, а соответственно, и большинство его членов приписывают подобным телам, вызывали в воспринимающем субъекте эмоции, проявляющиеся физически. В данном случае определенные представления, свойственные нашей культуре и усвоенные отдельными ее членами, явно влияли на процесс восприятия, вызывая сильную эмоциональную реакцию.

Аналогичная ситуация наблюдалась на многих перформансах Марины Абрамович, в частности на перформансе «Уста Святого Фомы» или «Ритм 0». И в том и в другом случае речь

шла о нарушении одного их важнейших табу. В нашей культуре жизнь индивида, его телесное благополучие считаются одним из высших благ. Тот, кто причиняет физический вред другому человеку, подвергает его смертельной опасности или убивает его, совершает одно из самых тяжких преступлений, которое общество карает самым строгим образом, исключая виновного из своих рядов. В то же время тот, кто сам себе наносит физический вред или пытается наложить на себя руки, тоже оказывается в конфликте с обществом. Его объявляют больным, берут под надзор и начинают контролировать, стремясь воспрепятствовать тому, чтобы он причинил себе вред. Как в первом, так и во втором случае общество изолирует соответствующую личность, препятствуя ее контакту с другими членами общества. Проявление насилия по отношению к другим, равно как и по отношению к себе является в нашей культуре одним из центральных табу. В то время как насилие по отношению к членам собственного общества во всех культурах является табу, на что указывает прежде всего Рене Жирар в своей теории жертвоприношения, то насилие по отношению к самому себе в христианской культуре вовсе не считалось предосудительным – в особенности, если речь шла о последователях Христа. В качестве примера можно назвать ритуалы самоубийств, совершавшиеся монахами и монахинями с начала XI века, а также возникшее в XVI веке и носившее массовый характер движение флагеллантов. Для современного европейского общества подобного рода практики являются табу. Понятие табу для членов того общества, в котором оно актуально, сопряжено с сильными, нередко амбивалентными эмоциями. Желание нарушить запрет, как правило, не уступает по своей силе стремлению наказать и превратить в изгоя того, кто действительно осмелился это сделать.

В своих перформансах «Уста Святого Фомы» и «Ритм 0» Марина Абрамович нарушила оба эти табу. На первом из этих перформансов зрители стали свидетелями того, как Абрамович наносила себе физический вред, вырезая у себя на животе пятиконечную звезду, до крови хлеща себя по спине плеткой и ложась на крест, выложенный из ледяных блоков. Эти действия вызвали у многих из них сильную эмоциональную реакцию. Схожим образом публика реагировала на перформанс «Ритм 0», наблюдая, как Абрамович позволяет другим издеваться над собой и мучить себя. Подобная реакция возникала не просто как физиологический рефлекс, аналогичный

тому, который заставляет нас автоматически закрывать глаза, если их касается чужеродное тело, или который вызывает в нас болезненные ощущения при определенных звуках. Скорее зрители реагировали таким образом потому, что причинение физического вреда себе или другой личности уже до начала спектакля имело для них сильную эмоциональную коннотацию и было сопряжено с определенными смыслами.

Усвоенные ранее представления значительно влияли на процесс восприятия: так, значения, возникавшие в ходе перформанса, вызывали у зрителей сильную эмоциональную реакцию, проявлявшуюся физически. Приведенные выше примеры демонстрируют, что смысл не является исключительно «интеллектуальным» феноменом, объяснить который можно лишь с помощью теории двоимирия. Если исходить из представления о том, что человек по сути своей является «воплощенным духом», то значение тоже следует понимать как нечто «воплощенное», как то, что проявляется телесно, даже если эти проявления не всегда заметны со стороны. Ситуации, в которых эмоции проявляются физически, делают очевидным то, что порождаемые публикой смыслы способны влиять на автопоэзис «петли ответной реакции» и, следовательно, оказывать непосредственное воздействие, поскольку эмоционально-физическая реакция, воспринимаемая остальными зрителями и актерами, вне зависимости от того, идет ли речь о визуальном, слуховом или обонятельном восприятии, в свою очередь вызывает у них некую реакцию и влияет на их поведение, и т.д.

Эмоции также способны влиять на автопоэзис «петли ответной реакции» и другим образом. Как показывают новейшие исследования, рефлексия и определенные убеждения играют лишь второстепенную роль в мотивации наших действий. Наиболее важным фактором, определяющим наше поведение, являются эмоции¹⁶.

На примере перформансов Абрамович становится очевидным, что эмоции, возникавшие у зрителей в процессе восприятия, вызывали у них импульс к действию. Так, на перформансе

¹⁶ На эту тему см., напр.: *Ciampi L.* Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik. – Göttingen, 1999. N 2. Aufl.; *Damasio A.R.* Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewußtseins. – München, 2000; *Roth.* Fühlen, Denken, Handeln. – Frankfurt a.M., 2001; *Soussa R. de.* Die Rationalität des Gefühls. – Frankfurt a.M., 1997.

«Уста Святого Фомы» зрители, желая прекратить мучения художницы, лежавшей в обнаженном виде на ледяных блоках, подняли ее и унесли прочь. На перформансе «Ритм 0» отдельные зрители решили воспрепятствовать действиям тех, кто издевался над художницей и причинял ей боль, и положили перформансу конец. Но даже в том случае, если зрители предпочитают не вмешиваться, их эмоциональная реакция так или иначе воздействует на автопоэзис «петли ответной реакции». Так, например, когда зрители на спектаклях Шлеефа, хлопая дверью и отпуская громкие комментарии, покидали зал, их поведение сказывалось на развитии «петли ответной реакции». Любое действие, благодаря которому зритель превращается в актера, имеет тот же самый эффект (об этом уже шла речь в третьей главе). Особый интерес в данном контексте представляет вопрос, насколько смысловая часть спектакля способна побудить зрителей к подобного рода действиям. Как показывают наши размышления относительно роли эмоций в процессе восприятия, смыслы действительно способны вызывать в нас импульс к действию. Если подобный импульс подавляется, и эмоции, вызывающие этот импульс, не проявляются телесно, то в этом случае соответствующие значения не оказывают никакого влияния на автопоэзис «петли ответной реакции». Если же зрители следуют данному импульсу, то дальнейший ход спектакля в значительной степени зависит от порождаемых ими смыслов. Хотя этот процесс носит индивидуальный характер и в случае каждого отдельного зрителя зависит от субъективных условий, все же процесс смыслообразования, равно как и автопоэзис «петли ответной реакции», подразумевает следующее: каждый участник оказывает влияние на этот процесс и испытывает его влияние на себе, не будучи в состоянии полностью контролировать развитие этого процесса.

Воздействие, таким образом, не следует понимать как односторонний процесс, что было характерно для эстетических теорий воздействия «старого образца» (со времен Античности и до конца XVIII века), а также «новой» теории воздействия, разработанной историческим авангардом. Согласно этим теориям, воздействие спектакля на зрителей обуславливалось, с одной стороны, определенными значениями, заложенными в постановке и вызывающими в публике определенные реакции – такие, например, как сочувствие, ужас, восхищение, страх, сострадание и пр., а с другой стороны, физическими

«атаками», направленными на то, чтобы побудить зрителей к действиям или инициировать у них процесс трансформации. И в том, и в другом случае речь шла о том, что актеры различными средствами воздействовали на публику.

С начала 1960-х годов создатели спектаклей приходят к осознанию того, что воздействие является двусторонним процессом. Актеры демонстрируют нечто, что тем или иным образом воспринимается зрителями. Смыслы, порождаемые последними в процессе восприятия, способны, при условии, что они имеют телесное выражение, в свою очередь снова воздействовать на других зрителей и актеров. Взаимное воздействие такого рода осуществляется на протяжении всего спектакля. Это дает основание утверждать, что зрители влияют на автопоэзис «петли ответной реакции» прежде всего с помощью порождаемых ими смыслов.

Данный пример с особой очевидностью демонстрирует, что семиотический и перформативный аспекты спектакля не противоречат друг другу и уж никак не являются противоположностями. Скорее семиотичность спектакля наиболее адекватно можно описать именно в контексте эстетики перформативности. Особую роль в этой связи играет феномен эмерджентности значения. Протекающий в спектакле процесс смыслообразования обнаруживает существенное сходство с «автопоэтической петлей ответной реакции». Как уже упоминалось, участники спектакля влияют на развитие спектакля и одновременно испытывают на себе его воздействие. Аналогичная ситуация наблюдается в отношении субъекта, осуществляющего процесс смыслообразования. В модусе репрезентации он определяет этот процесс, то есть его восприятие носит целенаправленный характер, что влияет на порождаемые им смыслы. В модусе присутствия воспринимающий субъект, напротив, испытывает на себе воздействие значений, придаваясь ассоциациям, ощущениям, представлениям, мыслям, возникающим в его сознании произвольно. В ходе подобных процессов смыслообразования субъект занимает как активную, так и пассивную позицию, не являясь ни автономным субъектом, ни индивидуумом, существование которого определяют некие не доступные разуму силы. Подобная оппозиция в данном случае оказывается неактуальной.

Учитывая вышесказанное, неизбежно возникает вопрос, который на протяжении всей главы, так сказать, маячил на горизонте: соответствует ли сформулированное нами понятие

субъекта герменевтической концепции субъекта? Другими словами, идет ли речь о субъекте, совершающем процесс смыслообразования с целью понять спектакль? При этом не имеет значения, достигает ли он своей цели или, наоборот, в процессе интерпретации приходит к выводу, что любая попытка понять спектакль обречена на неудачу. Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо проанализировать описанные выше процессы смыслообразования с точки зрения их соответствия герменевтической эстетике¹⁷.

4. Можно ли понять спектакль?

Про процессы смыслообразования в спектакле (и это касается не только спектаклей в период начиная с 1960-х годов) можно сказать, что каждый зритель совершает соответствующие процессы будучи вовлеченным в происходящее в качестве участника, то есть он не занимает позицию отстраненного наблюдателя. Даже если он «внутри» дистанцируется – скучая, откидываясь в кресле и закрывая глаза – или же выражает свое отстраненное отношение, громко отпуская иронические комментарии, тем не менее, он все же принимает участие в спектакле, внося тем самым свой вклад в автопоэзис «петли ответной реакции». Пока он находится в помещении, где проходит спектакль, он не может не участвовать в нем. Здесь отсутствует дистанция, соблюдаемая при созерцании картины или чтении стихотворения.

Ни в один момент спектакля зритель не может увидеть его – например, как картину – целиком, соотнося отдельные воспринимаемые им театральные элементы с целым. В отличие от, например, читателя у него нет возможности пролистать несколько страниц вперед или назад. Он способен лишь соотносить новые элементы с теми, что появились ранее и остались в его памяти. Эта ситуация не меняется даже в том случае, если зритель посещает одну и ту же постановку несколько раз. Так как спектакль каждый раз в процессе автопоэзиса «петли ответной реакции» возникает заново и никогда в точности не повторяется, то зритель никогда не может побывать дважды на

¹⁷ Относительно герменевтической эстетики см.: *Fischer-Lichte E. Bedeutung – Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik.*?

одном и том же спектакле, даже если речь идет об одной и той же постановке. Здесь в очередной раз становится очевидным различие между спектаклем и постановкой. Однако наиболее важным условием процесса смыслообразования, совершаемого зрителем, является то своеобразное обстоятельство, что зритель одновременно является частью и генератором процесса, который он хочет понять.

Это условие теряет свою силу лишь в момент завершения спектакля. После спектакля зритель может попытаться в своей памяти соотнести воспринятые им детали с целым и между собой, стремясь раскрыть «глубинный смысл» спектакля, хотя, возможно, ему это и не удастся. Но эта попытка истолкования, предпринимаемая постфактум, не является частью эстетического процесса, который завершается вместе со спектаклем. Таким образом, подобная попытка истолкования не является частью эстетического переживания, происходящего исключительно во время спектакля. Ее можно рассматривать лишь как предпосылку, влияющую на эстетическое переживание при последующем посещении спектакля. В результате перед нами возникает вопрос, следует ли понимать процессы смыслообразования, рассмотренные мной в данной главе, как герменевтические процессы?

Что, например, может быть объектом понимания в ситуации, в которой «символ» и «аллегория» как модели восприятия и смыслообразования поочередно сменяют друг друга? Каким образом протекает в данных условиях процесс истолкования? Восприятие некоего элемента (тела, движения, вещи, цвета, звука, и т.д.) как чего-то, что возникает в процессе восприятия, порождает странное «слияние» воспринимаемого объекта с воспринимающим субъектом, которое не следует путать с гадамеровским слиянием горизонтов. По выражению Мерло-Понти, взгляд воспринимающего субъекта осязывает объект, он касается его. В то же самое время речь также может идти о телесном прикосновении – как например, это наблюдается в описанных выше спектаклях театра Феликса Рукерта. Звук, свет, запах в процессе восприятия проникают в тело воспринимающего субъекта, воздействуя на него и трансформируя его. Можно ли утверждать, что воспринимающий субъект понимает пространственные габариты рассматриваемого им предмета, улавливаемый им запах, звук, резонирующий в его грудной клетке, ослепительный свет, режущий ему глаза? Пожалуй, вряд ли. Скорее он ощущает их «феноменальное бытие»,

открывающееся ему в процессе восприятия¹⁸. Он испытывает воздействие воспринимаемых им элементов на телесном уровне – при этом, однако, он их не «понимает». Дело не только в том, что в ситуации, когда материальность начинает играть особую роль и, как следствие, оказывается в центре внимания воспринимающего субъекта, возможности понимания, как многократно отмечалось в теории эстетики, оказываются ограниченными или вообще поставленными под вопрос¹⁹. Именно подобная ситуация наблюдается в рассмотренных нами примерах. Основная причина заключается в том, что материальность, означающее и означаемое совпадают, что в принципе препятствует «раскрытию» значения. В данной ситуации значение невозможно отделить от материальности, сформулировав как некое понятие. Наоборот – оно тождественно материальности объекта.

Разнообразные ассоциации, которые восприятие этого объекта способно вызвать у воспринимающего субъекта, можно рассматривать как ответную реакцию на импульс, возникающий при появлении этого объекта. Тем не менее эти ассоциации все же не являются попыткой понять данный объект. Тот, у кого подобные ассоциации появляются, может лишь попытаться понять, почему они возникают в этот конкретный момент. В этом смысле вполне возможно, что зритель, основываясь на определенных ассоциациях, предпримет герменевтическую попытку самоистолкования, пытаясь выяснить, какую роль этот объект играл в развитии его личной идентичности и в его биографии. Отсюда следует, что процесс восприятия ведет не к попытке понять спектакль, а к попытке понять себя и собственную биографию²⁰. Впрочем, и этот процесс с большой долей вероятности весьма скоро будет прерван появлением новых феноменов. Эти феномены – даже если их восприятие поначалу проходит за порогом сознания, – притягивая внимание

¹⁸ В этом контексте осознание феномена автореферентности вполне можно охарактеризовать как понимание.

¹⁹ Относительно этой проблемы см., напр.: *Derrida J. Restitutions // ders. «Die Wahrheit in der Malerei»*. – Wien, 1992. – S. 301–442; *Menke Ch. Die Souveränität der Kunst*. – Frankfurt a.M., 1988.

²⁰ Относительно герменевтики понимания себя и другого см.: *Lorenzer A. Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs*. – Frankfurt a.M., 1970; ders. *«Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie»*. – Frankfurt a.M., 1972.

зрителя, отвлекают его от размышлений о нем самом и его биографии.

Процессы смыслообразования, протекающие на грани между «символической» и «аллегорической» моделями, между автореферентностью и ассоциациями, не являются герменевтическими процессами, направленными на раскрытие «глубинного» смысла спектакля. Скорее, как было отмечено выше, они являются процессами, влияющими на автопоэзис «петли ответной реакции» и способствующими тем самым возникновению спектакля.

Совсем другие проблемы возникают в случае мультиустойчивости восприятия, то есть внезапного и непредсказуемого переключения восприятия из модуса репрезентации в модус присутствия, и наоборот. С одной стороны, вполне возможно, что субъект, восприятие которого происходит в рамках модели репрезентации, порождая смыслы, совершает герменевтические процессы. Если подобный процесс смыслообразования ведет к возникновению персонажа, некоего вымышленного мира или символической структуры, то при определенных условиях его можно рассматривать как попытку истолковать этого персонажа, этот вымышленный мир или символическую структуру. Поскольку спектакль как целое невозможно объять взглядом, то воспринимающий субъект может интерпретировать порождаемого им персонажа лишь на основе созданных им на данный момент смыслов. В подобных условиях интерпретации, порождаемые им по ходу спектакля, можно сравнить с пробными гипотезами, позволяющими продолжить процесс формирования персонажа. В том случае, если процессы воплощения, совершаемые актером, противоречат выдвинутой зрителем гипотезе, последний пересматривает ее и выдвигает новую, целью которой также является продолжение процесса формирования персонажа – и так до конца спектакля²¹. То же самое можно сказать про возникновение вымышленного мира или некой символической структуры. В этом смысле вполне уместно в данном контексте говорить о герменевтических процессах, влияющих на эстетический опыт и являющихся его частью.

²¹ Относительно этого процесса см.: *Fischer-Lichte E. Semiotik des Theaters. Bd. 3. Die Aufführung als Text.* – Tübingen, 1983, 4. Aufl. 1999, vor allem 1.4 Hermeneutik des theatralischen Textes. – S. 54–68, und 2. Verfahren der Bedeutungs- und Sinnkonstitution. – S. 69–118.

При описании этого процесса я, однако, упустила из внимания один важный аспект, а именно смену модуса восприятия. В тот момент, когда модус репрезентации неожиданно сменяется модусом присутствия, в центре внимания оказывается «феноменальное бытие» появляющихся в спектакле элементов, которые воздействуют на воспринимающего субъекта на физическом уровне. В этой ситуации процесс формирования персонажа, вымышленного мира или некой символической структуры резко прерывается. Вместо него происходит «слияние» воспринимающего субъекта и воспринимаемого объекта, в результате которого субъект погружается в поток возникающих у него ассоциаций или в размышления о собственной жизни. Если в какой-то момент восприятие вновь неожиданно переключается в модус репрезентации, то воспринимающий субъект вряд ли будет способен продолжить процесс формирования персонажа с того же места, где он неожиданно был прерван. Более вероятно, что ему придется возобновить этот процесс, начав с другого эпизода, сохранившегося в его памяти. В итоге при таких условиях попытка смыслообразования, производимая в соответствии с принципами герменевтики, оказывается настоящим сизифовым трудом.

В результате смены модуса воспринимающий субъект попадает в ситуацию нестабильности. В таких условиях существенным моментом эстетического опыта является ощущение неустойчивости, иными словами, промежуточное положение между двумя разными моделями восприятия, пребывая в котором субъект не способен ни одну из них превратить в доминирующую, и стабилизировать свое восприятие. В промежутках между появлением новых элементов, притягивающих его внимание и воздействующих на него физически, воспринимающий субъект может видоизменять это ощущение, размышляя о состоянии нестабильности и о характерном для этого состояния опыте лиминальности. Герменевтические процессы, в которых он участвует каждый раз, когда его восприятие определяется моделью репрезентации, с точки зрения эстетического опыта, напротив, играют скорее незначительную роль. Последний обуславливается не столько стремлением понять происходящее, сколько ощущением лиминальности, состоянием неустойчивости и невозможности контролировать события. В этом контексте необходимо учитывать индивидуальное состояние зрителя. Если воспринимающему субъекту не удается понять происходящее, то он воспринимает это как разоча-

рование. В результате возникшая ситуация нестабильности переживается им как кризис.

Специфика эстетического опыта проявляется также в чувствах, возникающих в процессе восприятия. Они являются смыслами, которые, как мы убедились ранее, нередко способны значительно влиять на автопоэзис «петли ответной реакции», вне зависимости от того, проявляются ли они на физическом уровне, дают ли они импульс к действию или тем или иным образом обуславливают поведение зрителей. Этот тезис я пояснила на примере реакции зрителей – их эмоций и поведения – в ситуации нарушения табу, переживаемой ими как кризис. Как уже упоминалось в первой главе, на перформансе «Уста Святого Фомы» зрители неожиданно оказались в ситуации, в которой действительные до тех пор правила, представления и институциональные условия утратили свою силу. Прежде они исходили из представления о том, что в театре или в галерее им отведена позиция наблюдателей, не вмешивающихся в происходящее, даже если они становятся свидетелями того, как на сцене один персонаж (например Отелло) собирается убить другого персонажа (соответственно, Дездемону). В театре зрители прекрасно сознают, что убийство лишь разыгрывается и что актриса, исполняющая роль Дездемоны, останется невредима, равно как и исполнитель роли Отелло в сцене его смерти ничем не рискует, и что оба исполнителя в конце спектакля выйдут поклониться перед публикой, благодаря ее за аплодисменты. В повседневной жизни, наоборот, действует правило, согласно которому следует немедленно вмешаться, если кто-то грозит нанести вред себе или кому-то другому, если только тебе самому при этом не угрожает смертельная опасность.

Какими правилами должен был руководствоваться зритель на перформансе Абрамович? Совершенно очевидно, что она причиняла себе вред и была полна решимости продолжать самоистязание. Если бы она это делала в каком-нибудь другом общественном месте, то зрители, вероятно, немедленно вмешались бы. Однако в данной ситуации было не ясно, как следует себя вести. Не следовало ли из уважения к художнице дать ей возможность привести в исполнение то, что, по всей видимости, было ее планом и художественным замыслом? Не возникал ли риск своим вмешательством разрушить ее «произведение»? С другой стороны: была ли совместима с принципами гуманности и человеческого сострадания позиция зрителя, спокойно наблюдающего за тем, как она причиняет себе боль?

Может быть, она хотела навязать зрителям роль вуайеристов? Или же она хотела их испытать, чтобы выяснить, как далеко ей нужно зайти, чтобы зрители решились положить ее мучениям конец? Какими соображениями следовало руководствоваться в этой ситуации?

Нарушив табу, художница повергла зрителей в кризис, потому что они оказались в описанном выше промежуточном положении. Подобный кризис явно невозможно преодолеть рациональным путем, пытаясь найти ответы на обозначенные выше вопросы и стремясь понять происходящее. Здесь реакция зрителей носит эмоциональный характер. Возникающие у них эмоции являются настолько интенсивными, что доминируют над рациональным подходом и препятствуют любой попытке истолковать происходящее. Таким образом, эстетический опыт переживается как кризис, который невозможно преодолеть, спокойно размышляя над происходящим или оставаясь сторонним наблюдателем.

Каким образом, однако, зритель преодолевает подобную ситуацию лиминальности? Попадает ли он, пытаясь преодолеть кризис, из одной лиминальной ситуации в другую? Как было сказано выше, испытываемые им эмоции являются такими сильными, что они способны побудить его к действию. Если субъект, ощущающий подобный импульс, игнорирует его, то он оказывается в своего рода ловушке: не используя новые (игровые) возможности и не пытаясь противодействовать кризису путем установления новых правил, он продолжает оставаться в лиминальном положении. Зрители, последовавшие полученному импульсу и прекратившие мучения художницы, сняв ее со льда, напротив, установили новые правила. Они ликвидировали дихотомическое соотношение между эстетикой и этикой и привели эти две категории в новое соотношение. Область эстетического перестала быть сферой зрительской пассивности, скорее, наоборот, созданная художницей ситуация побуждала публику действовать. Именно действия зрителей, мотивированные их эмоциональной реакцией, придали происходящему новый характер. В результате они смогли преодолеть кризис, хотя для этого им пришлось нарушить план художницы и положить перформансу конец. Они смогли выйти из кризиса не путем анализа происходящего (что возможно повергло бы их лишь в новую лиминальную ситуацию), а благодаря активным действиям, мотивированным их эмоциональной реакцией. Герменевтические процессы при этом не играли никакой роли.

Описанные мной в данной главе процессы смыслообразования главным образом не соответствуют герменевтической модели. Очевидно, что их целью не является раскрытие «глубинного смысла» спектакля, а благодаря им у зрителей появляется возможность проделать определенного рода опыт. Хотя герменевтические процессы отчасти можно рассматривать как одну из составляющих эстетического опыта, в итоге их роль все же незначительна. В случае описанных мной спектаклей речь шла не о понимании, а о приобретении своеобразного опыта. Отсюда следует вывод, что эти спектакли не укладываются в рамки герменевтической эстетики.

Попытки истолкования спектакля могут быть предприняты только после его завершения. По этой причине они не являются частью эстетического опыта. Тот, кто пытается постфактум понять спектакль, сталкивается с проблемами специфического рода. Две из них обладают особым значением. Одна заключается в том, что подобная попытка зависит от способностей нашей памяти. Тот, кто хочет истолковать спектакль по его завершении, должен сначала его вспомнить. Вторая проблема обусловлена тем, что этот процесс совершается средствами языка, в то время как порожденные в рамках спектакля смыслы все же большей частью являются неязыковыми. Это означает, что тот, кто хочет интерпретировать спектакль после его окончания, должен сохранившиеся в его памяти неязыковые смыслы «перевести» в языковые. В такой ситуации мы сталкиваемся с практически неразрешимыми проблемами.

Для интерпретации спектакля после его завершения первоочередное значение имеют эпизодическая и семантическая память²². Благодаря эпизодической памяти мы можем вспомнить,

²² На эту тему см.: Schacter D.L. Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit. – Reinbek bei Hamburg, 1999. Шактер различает три типа памяти: «эпизодическую» память, благодаря которой мы помним определенные события из нашего прошлого; «семантическую» память, представляющую собой обширную сеть ассоциаций и идей и лежащую в основе нашего общего представления о мире; и «процедурную» память, благодаря которой мы приобретаем определенные навыки и которая помогает нам выполнять многие виды повседневной деятельности» (С. 222). Под понятием процедурной памяти, таким образом, подразумеваются функции памяти, помогающие нам освоить новые способы движений, такие как, например, езда на велосипеде, плавание, танцы, игра в теннис, упражнения на трапеции и пр. Процедурная память наращивается путем повторных упражнений. Этот вид памяти – также нередко называемой телесной памятью –

как выглядело сценическое пространство, как располагались в нем актеры, то, как они двигались под музыку, равно как мелодию и ритм этой музыки, детали освещения, гармонию или дисгармонию между ритмом речи и движений и т.д. Таким образом, эпизодическая память позволяет нам вспомнить огромное количество отдельных деталей спектакля.

Семантическая память, напротив, хранит языковые смыслы, такие как, например, слова, произнесенные во время спектакля, или размышления и интерпретации, возникшие у нас по ходу спектакля. К этой категории также относятся смыслы, возникшие благодаря совершаемому нами на протяжении спектакля переводу неязыковых элементов в языковые: такого рода «перевод» совершается, когда определенный цвет интерпретируется зрителем как красный, движение как резкое, атмосфера как зловещая. В то же самое время эпизодическая память позволяет нам вспомнить особый оттенок этого красного цвета, специфическую манеру движения и характерное ощущение, возникшее у нас при входе в зал. Эпизодическая и семантическая память, как правило, взаимодействуют между собой, поддерживая друг друга. Так, если мы помним, как проходило действие и смыслы, порожденные нами по ходу этого действия, то, возможно, это активирует нашу эпизодическую память и поможет нам вспомнить соответствующие детали и конкретные события. Ввиду того, что рассмотренные мной спектакли преимущественно не следовали ни логике развития действия, ни какой-либо другой логике причинно-следственных связей, то в данном случае особое значение при попытке интерпретации, предпринимаемой по завершении спектакля, приобретает эпизодическая память. В результате мы пытаемся заново связать отдельные детали спектакля, сохранившиеся в памяти, помещая их в совершенно новый контекст.

Здесь, однако, следует учитывать еще один аспект. Исследования последних лет, посвященные проблеме человеческой памяти, подтверждают банальное мнение, что на память «нельзя полагаться». Память не следует рассматривать как запоминающее устройство, точно сохраняющее введенные в

обладает очень большим значением для актеров и перформеров. В случае ретроспективной попытки истолкования спектакля этот вид памяти, однако, играет скорее не столь важную роль – так, мы вряд ли сможем вспомнить определенное движение актера, пытаюсь воспроизвести его. По этой причине я не буду учитывать этот вид памяти в моих дальнейших рассуждениях.

него данные, например, отдельные эпизоды прошлого. Наоборот, память, воссоздавая прошлое, в зависимости от ситуации и контекста вносит в него изменения. Более того, она способна хранить живые воспоминания о событиях, которые никогда не происходили²³, и нередко отказывает нам, в результате чего мы оказываемся не в состоянии в нужный момент вспомнить определенные детали. Это обстоятельство невозможно изменить даже путем повторного посещения спектакля. Причина заключается в том, что, с одной стороны, при каждом дальнейшем посещении зритель будет воспринимать и запоминать новые элементы, ускользнувшие в прошлый раз от его внимания. С другой стороны, воспоминания о первом посещении будут влиять на восприятие спектакля при его повторном посещении. При этом в первую очередь значительно сократится степень новизны, в результате чего воспринимаемое будет воздействовать на зрителя по-иному, чем в первый раз. Не последнюю роль в этом процесс играет то обстоятельство, что при каждом новом посещении речь будет идти о другом спектакле, так что в принципе каждый раз мы воспринимаем и запоминаем нечто другое.

В итоге попытка вспомнить спектакль, являющаяся одной из основных предпосылок для его ретроспективной интерпретации (даже если мы не исходим из представления о том, что интерпретация может быть «правильной» и «неправильной»), оказывается довольно проблематичным предприятием. Не меньшие затруднения вызывает второе необходимое условие подобной интерпретации – передача неязыковых значений средствами языка. Как уже не раз отмечалось, большое количество смыслов, порождаемых воспринимающим субъектом в ходе спектакля и откладывающихся в его памяти, не являются языковыми. Внеязыковые представления, образы, фантазии, воспоминания, а также состояния, ощущения и чувства, проявляющиеся телесно и лишь благодаря этим проявлениям осознаваемые нами, можно лишь с трудом облечь в слова, поскольку для языковых знаков всегда характерна определенная степень абстракции – свойство, позволяющее использовать их с целью создания разнообразных связей и построения некой системы. Когда мы ретроспективно пытаемся описать словами воспринятое нами – конкретные тела, вещи, звуки, свет, то это описание не передает уникальные свойства их «феноменального

²³ На эту тему см. *ibid.*

бытия», ощущаемые нами в процессе восприятия. Даже если описание является предельно точным, оно все равно не в силах это сделать. Не исключено, что оно настолько окрылит фантазию читателя (или соответственно слушателя), что последний вообразит себе нечто, что будет радикально отличаться от описания воспринятого. То, что хранит эпизодическая память, может быть лишь в ограниченной степени передано средствами языка. И наоборот, запоминаемое семантической памятью, так сказать, по определению обладает языковой структурой и потому может быть передано словами. При этом, однако, не следует забывать о том, что и здесь тоже происходит деформация, обусловленная границами языка, – а именно в тех случаях, когда семантическая память удерживает понятия и описания, возникшие во время спектакля в процессе «перевода» неязыковых смыслов в языковые.

Каждая попытка истолкования направлена на преодоление границ, установленных языком, хотя в действительности это все равно невозможно сделать. Ибо язык как особый медиум обладает особой материальностью, свойственной только ему, и как особая знаковая система – своими собственными правилами. Следуя этим правилам процесс описания приобретает самостоятельный характер: у него появляется собственная динамика, способная в определенной степени приблизить его к процессу восприятия, который он пытается воссоздать в памяти, и в то же время удаляющая его от этого процесса. Каждое языковое описание, каждое толкование, иными словами, каждая попытка понять спектакль после его завершения, способствует созданию текста, обладающего своей собственной структурой, приобретающего самостоятельный характер в процессе его создания и уходящего все дальше от его исходной точки – воспоминаний о спектакле. В результате попытка понять спектакль после того, как он состоялся, порождает самостоятельный текст, который в свою очередь претендует на истолкование. Это говорит о том, что понять спектакль после его завершения подобным образом невозможно.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Спектакль как событие

Когда на рубеже XIX и XX веков Петер Беренс и Георг Фукс выступили с утверждением о том, что театр «снова» должен стать праздником, а Макс Германн несколько позднее заявил, что «суть» театра заключается в «празднике», создаваемом его участниками — актерами и зрителями, то тем самым они стремились привлечь внимание к событийному характеру спектаклей, который, по их мнению, обуславливал их особое эстетическое начало. Подобный взгляд противоречил традиционной для того времени концепции эстетики, центральным элементом которой было понятие художественного произведения, и открывал новые перспективы для искусствоведческих и эстетических дискуссий.

В рамках подобных дискуссий долгое время основное внимание уделялось художественному произведению, а также гению создавшего его художника. При этом создание художественного произведения часто воспринималось и описывалось по аналогии с сотворением мира Богом (в более поздний период подобное сопоставление, однако, являлось лишь метафорой). Так, творчество художника сравнивалось с созидательной деятельностью Бога, который, сотворив мир, придал ему черты совершенного и законченного произведения. Аналогично представлению о том, что творение Бога таит в себе вечную божественную истину, доступную лишь тому, кто способен прочесть «книгу мира», считалось, что и произведение художника скрывает в себе подобную истину. Тот, кто углубляется в это произведение, терпеливо пытается его расшифровать, будет вознагражден за свои усилия приобщением к сокровенному знанию. С возникновением в конце XVIII века культа гения художник начинает восприниматься как автономный субъект, создающий самодостаточное произведение искусства, несущее в себе некую истину. Таким образом, представление о том,

что произведение искусства таит в себе истину, что она, по выражению Хайдеггера, «воплощена в нем», характерно для философской эстетики, начиная с Гегеля и заканчивая Адорно, – примечательное исключение в этом ряду составляет Ницше. Эта идея повлияла и на гадамеровское толкование понятия классического произведения, несмотря на то обстоятельство, что она по сути противоречит разработанной им теории герменевтики.

Представление о том, что художественное произведение таит в себе истину, не только оспаривалось, но и категорически отвергалось как представителями структуралистской, так и рецептивной эстетики. В то же самое время основным предметом эстетической рефлексии по-прежнему считалось художественное произведение. Даже когда деятельность реципиента определялась как сотворчество, даже когда утверждалось, что смыслы художественного произведения возникают благодаря процессу смыслообразования, совершаемого реципиентом в процессе восприятия, тем не менее центральной категорией эстетической рефлексии по-прежнему оставалось произведение, с которым реципиент проводил определенные герменевтические операции. Считалось, что художественное произведение создается как «вещь», в то же самое время оно рассматривалось как нечто большее, чем просто «вещь». Оно представляет собой артефакт, существующий вне зависимости от реципиента и подверженный порой различным изменениям, обусловленным временем: так, краски могут потемнеть, наклеенные газетные вырезки пожелтеть и т.д. Такие артефакты, как скульптура, памятники или партитуры доступны различным реципиентам в различное время. Восприятие текстов и партитур, более того, не связано с определенным местом. В итоге реципиент на протяжении своей жизни может многократно обращаться к одному и тому же произведению, обнаруживая в нем новые свойства и неизведанный потенциал, соотнося отдельные элементы между собой или с внетекстовыми структурами и порождая каждый раз новые интерпретации данного произведения. В этом смысле он может вести с ним диалог всю жизнь.

Ввиду того, что понятие художественного произведения обладает долгой и славной историей, попытки Беренса, Фукса и Германна заменить эту категорию понятием события (даже учитывая, что, как мы убедились, они никоим образом не отказались от применения этого понятия по отношению к театру),

могут показаться кощунством. Подобное впечатление может возникнуть потому, что, с одной стороны, они последовательно настаивали на том, что театр является искусством, а с другой стороны, заявили, что два основных условия, выполнение которых необходимо для того, чтобы можно было считать что-то произведением искусства, неприменимы по отношению к театру: так, они утверждали, что, во-первых, в случае театра вместо артефакта речь идет о мимолетных и неповторимых процессах и, во-вторых, что принципиальное различие между создателем и реципиентом является относительным, если не отсутствует вовсе. Эти условия, однако, являются основополагающими как для эстетики художественного произведения, так и для эстетики его создания и восприятия. В связи с этим понятия и критерии, разработанные в рамках этих эстетик, оказываются неприменимы в отношении спектакля. Следовательно, основным критерием эстетического характера спектакля является его событийность.

Идеи, сформулированные на рубеже XIX и XX веков отдельными теоретиками, стремившимися создать новую концепцию театрального искусства, а также новую науку – театроведение, начиная с 1960-х годов становятся неотъемлемым элементом театральных спектаклей и перформансов. Одной из причин, повлиявших на возникновение акционизма и перформанс-арта, являлась сознательная позиция отдельных художников, желавших создавать не артефакты, воспринимавшиеся ими как товар, как объект купли-продажи, а мимолетные события, которые невозможно было купить, спрятать в сейфе или повесить у себя в гостиной. Мимолетность, исключительность и неповторимость события превратились в одно из центральных положений их эстетической программы.

Как мы убедились при исследовании медиального, материального и семиотического аспектов спектаклей, событийность является для них в высшей степени характерным элементом. Не только спектакль как целое, но и все его составляющие возникают благодаря автопоэзису «петли ответной реакции». Так, материальность спектакля не является частью некоего артефакта, а возникает в процессе создания перформативными средствами телесной, пространственной и звуковой составляющей спектакля. Такие феномены, как присутствие актеров, «экстаз» вещей, возникновение атмосферы, циркуляция энергии обладают процессуальным характером, равно как и порожаемые в рамках спектакля смыслы, вне зависимости от того,

идет ли речь о впечатлениях или о вызванных этими впечатлениями эмоциях, образах или мыслях. Зрители реагируют на происходящее точно так же, как актеры отзываются на реакцию зрителей, которую они могут воспринять как визуально, так и на слуховом или чувственном уровне. Это указывает на то, что событийность является центральным элементом эстетики спектакля.

Для того чтобы адекватно описать этот характерный элемент, я считаю целесообразным, придерживаясь выбранной мной методологии, воздержаться при осмыслении событийного характера спектаклей от использования уже известных концепций события, сформулированных, например, такими философами, как Хайдеггер, Деррида или Лиотар. Основываясь на сделанных мною выводах относительно медийности, материальности и семиотичности спектакля, я собираюсь описать особенности эстетики спектаклей начиная с 1960-х годов. Прежде всего можно выделить три комплекса тем, имеющих непосредственное отношение к событийности спектакля и играющих особую роль с точки зрения его эстетики. Во-первых: автопоэзис «петли ответной реакции», определяющий возникновение спектакля и феномен эмерджентности; во-вторых: дестабилизация бинарных оппозиций, ведущая в некоторых случаях к их ликвидации; в-третьих: ситуация лиминальности и связанный с ней процесс трансформации, переживаемый участниками спектакля. По моему мнению, исследование этих трех тематических комплексов позволит прояснить вопрос об особенностях эстетики спектакля.

1. Автопоэзис и эмерджентность

Как мы убедились в третьей главе, спектакль возникает благодаря автопоэзису «петли ответной реакции», развитие которой определяется поведением актеров и зрителей. Представление о художнике как об автономном субъекте, создающем автономное произведение искусства, которое реципиенты могут интерпретировать различным образом, не имея, однако, возможности внести изменения в его материальность, явно теряет свою актуальность – даже несмотря на то обстоятельство, что значительная часть публики пока не готова это признать.

Вследствие подобного вывода возникает ряд вопросов. Действительно ли правомерно в этом контексте проводить аналогию между актерами и зрителями? Не следует ли считать, что художники, разрабатывая постановку, способны определять ход спектакля, в то время как зрители в лучшем случае могут лишь реагировать на то, что им демонстрируют? Каким образом утрата художником статуса автономного субъекта сочетается с многократно раздающимися начиная с конца 1960-х годов жалобами на произвол режиссеров, чье господство в театре якобы становится безграничным?

В этом контексте, на мой взгляд, необходимо провести различие между спектаклями-перформансами, инициированными отдельными художниками, и театральными спектаклями, возникающими благодаря совместным усилиям режиссера, сценариста, композитора, актеров, музыкантов и др.

Художник-перформансист в рамках своего перформанса создает специфическую ситуацию как для себя самого, так и для других, то есть зрителей. Проведя три дня в одной комнате с койотом, Бойс сознательно отказался от возможности контролировать развитие ситуации, то же самое можно сказать про перформанс Абрамович «Ритм 0», в котором она предоставила зрителям возможность совершать с ней различные действия, равно как и про ее перформанс с питонами, обвивавшимися вокруг ее тела. Более того, художники создали ситуацию, развитие которой было трудно или даже невозможно предсказать, ибо оно зависело не только от них самих, но и от других – в основном от зрителей, а в отдельных случаях и от животных. Созданная художниками ситуация касалась не только их самих, но и тех, кто присутствовал на перформансе. Это обстоятельство не позволяло зрителям считать себя лишь наблюдателями, поведение которых не влияет на ход перформанса. Они вполне отдавали себе отчет, что тоже несут ответственность за происходящее. Если бы их действия оказали негативное влияние на койота или питонов, это могло бы иметь катастрофические последствия для художника. Не менее безответственно было предоставлять дальнейшую свободу действий группе случайных прохожих. Что касается животных, то их поведение в принципе было непредсказуемо. Поэтому все участники перформанса – как художники, так и зрители – должны были с этим считаться.

Конечно, подобная ситуация создается художником. Это дает повод утверждать, что именно он несет ответственность

за возможные серьезные последствия при неадекватном поведении публики. Такое положение дел, однако, демонстрирует, насколько художник зависит от зрителей, от их готовности разделить с ним ответственность за ситуацию, возникшую не по их воле, но в которой они оказались, участвуя в перформансе.

Новое понимание художником своей задачи проявляется именно в перформансах такого рода. Художник больше не создает артефакт, а скорее разрабатывает некую экспериментальную ситуацию, в которую наряду с ним оказываются вовлечены и другие. В этом случае он оставляет за собой право в определенный момент объявить о конце спектакля, не будучи, впрочем, уверенным в том, что это действительно произойдет (примером тому могут служить спектакли Шлингензифа).

Что касается театральных спектаклей, то в этом случае необходимо провести четкое различие между процессом постановки, занимающим несколько недель или порой даже несколько месяцев, и самим спектаклем. Этот процесс существенно влияет на проведение спектакля, потому что в это время принимается решение, какие театральные элементы в каком виде, в какой момент времени и в каком месте должны появляться в спектакле. Тем самым закладываются важные предпосылки, влияющие на восприятие зрителей. Несмотря на то что основные решения при постановке спектакля принимает режиссер, его все же никак нельзя сравнить, например, с поэтом, пишущим стихи в одиночестве. Напротив, в постановке спектакля помимо режиссера принимают участие как другие художники, так и технический персонал и даже отчасти рабочие сцены, вносящие предложения, способствующие реализации постановки¹. Тем не менее вне зависимости от предварительных обсуждений и принятых решений, с точки зрения автопоэзиса «петли ответной реакции» важным является только то, что непосредственно происходит в спектакле.

Поскольку режиссер, как правило, не принимает участие в спектакле, он в отличие от актеров, сотрудников технической части или рабочих сцены не имеет возможности непосредственно влиять на автопоэзис «петли ответной реакции» – за исключением того случая, когда он присутствует на спектакле в качестве зрителя. По окончании спектакля он, конечно,

¹ Относительно понятия постановки см. главу седьмую, раздел «Постановка».

может, учитывая свои зрительские впечатления, внести поправки в постановочный замысел и создать новые предпосылки для проведения последующих спектаклей. Несмотря на это, он не способен контролировать ход каждого спектакля в отдельности. Если любой актер, сотрудник технической части и рабочий сцены постоянно влияют на автопоэзис «петли ответной реакции» – иногда это может происходить совершенно незапланированным образом – то режиссер, не участвуя в спектакле ни как актер, ни как зритель, не имеет подобной возможности. Другими словами, он абсолютно не способен повлиять на происходящее в спектакле, не будучи его участником.

Рассмотренные мной театральные спектакли в определенном смысле сравнимы с перформансами, и здесь можно говорить о наличии постановочного плана, помещающего участников спектакля в определенную ситуацию, в которой они могут вести себя различным образом. Помимо этого речь также идет о создании экспериментальных условий, предполагающих различную реакцию участников – в качестве подобных условий можно рассматривать разработанную Шехнером стратегию привлечения зрителей к активному участию в спектакле, особую организацию пространства в постановках Шлеефа, осуществленных им во Франкфуртер Депо, или применение Касторфом видеотехники.

Для спектаклей начиная с 1960-х годов характерно, что их создатели, применяя обмен ролями или объединяя отдельных участников в некое сообщество, целенаправленно привлекают внимание к автопоэзису «петли ответной реакции», являющимся неотъемлемым элементом каждого спектакля. Одновременно они демонстрируют, что автопоэзис «петли ответной реакции» отражает новое понимание фигуры художника, и даже возможно новое представление о человеке и обществе (правда, вопрос о том, насколько это представление укрепились в сознании членов общества, остается открытым). Автопоэзис «петли ответной реакции» отрицает представление об автономном субъекте. Этот процесс подразумевает, что художник, как в принципе и все участники спектакля, является субъектом, способным оказывать воздействие на других и одновременно подвергающимся воздействию со стороны. Таким образом, автопоэзис «петли ответной реакции» опровергает представление о субъекте, самостоятельно принимающем решения, определяющем свою судьбу независимо от «внешних

влияний» и достигающем намеченных им целей. В то же самое время этот процесс опровергает представление о человеке как «марионетке», манипулируемой некими силами и не несущей ответственности за свои действия. Автопоэзис «петли ответной реакции», проявляющийся с особой очевидностью при обмене ролями между актерами и зрителями, позволяет каждому из участников почувствовать себя в ходе спектакля субъектом, способным влиять на поведение других участников и одновременно испытывающем на себе влияние со стороны, субъектом, не являющимся ни автономным, ни полностью зависимым от воли других, субъектом, разделяющим ответственность за ситуацию, в которой он оказался, хотя она и возникла не по его воле. Этот опыт является существенным элементом эстетического опыта, возникающего благодаря автопоэзису «петли ответной реакции».

«Петля ответной реакции» функционирует как самоорганизующаяся система, которая в любой момент способна интегрировать новые, в том числе непредвиденные элементы. С точки зрения актеров к таким элементам относятся прежде всего поведение зрителей, равно как и их собственные реакции или реакции их коллег на поведение публики. Такими элементами могут быть и непредвиденные происшествия на сцене, когда актеры, например, внезапно запинаятся, не могут найти нужный реквизит или когда падает один из софитов. Подобный эффект также может иметь поведение участвующих в спектакле животных: так, например, обезьяна может укубить одного из актеров, лошадь, проходя по сцене, оставить за собой навоз, а собака неожиданно броситься с лаем в зрительный зал. Зрители, напротив, воспринимают все элементы, влияющие на автопоэзис «петли ответной реакции», как эмерджентные феномены. Их появление и исчезновение в спектакле носит для зрителей не менее непредсказуемый характер, чем поведение остальных зрителей или же их собственная реакция, так как оно определяется не некой ясной и в некотором смысле предсказуемой логикой развития действия, психологией персонажей или какими-либо другими причинно-следственными связями, а ритмическими образцами, «временными рамками», «операциями случайного выбора» и пр. В результате, с точки зрения зрителей, все происходящее приобретает эмерджентный характер.

Подобные условия имеют важное значение для восприятия спектакля. Пока мы исходим из наличия определенной логики

развития действия или психологии персонажей (которая в отдельных случаях нам известна), восприятие происходит в соответствии с определенными критериями отбора. То есть зрители не уделяют внимания в равной степени всему, что происходит в спектакле, а сосредоточиваются лишь на том, что помогает им следить за ходом действия и поведением персонажей. В ситуации, когда подобные критерии отбора отсутствуют, перед зрителями – как и в повседневной жизни – встает необходимость выстраивать «экономику внимания»² (о которой сегодня так часто идет речь) в соответствии с другими критериями. Среди них, например, можно назвать степень интенсивности явления, принцип отклонения от знакомой схемы, эффект неожиданности или необычности³.

Если мы решим применить эти критерии при анализе рассмотренных нами спектаклей, мы столкнемся со значительными сложностями, поскольку по отношению к феноменам, появляющимся в рамках этих спектаклей, как правило, можно применить как минимум один, а то и сразу несколько критериев. Критерий интенсивности включает в себя феномен присутствия актера, «экстаз» вещей, а также атмосферу, возникновению которой они во многом способствуют. Так, «сильная концепция присутствия» подразумевает, что энергетика тела актера подчиняет себе пространство и заставляет зрителей сосредоточить на нем внимание. Актер высвобождает тем самым в себе и в зрителях энергию, потоки которой циркулируют в пространстве и физически воспринимаются всеми присутствующими. Когда речь идет об «экстазе» вещей, подразумевается, что они преодолевают собственные границы и являют с особой интенсивностью феномен своего присутствия, притягивая тем самым внимание зрителей. Это утверждение в особенности справедливо в отношении так называемых вторичных свойств предметов – их цвета, запаха или издаваемых ими звуков. Атмосфера, которая возникает во многом благодаря феномену присутствия актеров и «экстазу» вещей, способна особенно интенсивно воздействовать на воспринимающего субъекта:

² На эту тему см.: *Frank G. Ökonomie der Aufmerksamkeit*. – München, 1998.

³ Относительно этих критериев см.: *Seitter W. «Aufmerksamkeitskorrelate auf der Ebene der Erscheinungen»* // A. Assmann und J. Assmann (Hrsg.). *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation*. – München, 2002. – S. 171–182.

атмосфера может окутывать или поглощать его, проникая в виде света, звуков и запахов в его тело.

Как мы убедились в предыдущих главах, начиная с 1960-х годов в театре и в перформанс-арте было разработано большое количество приемов, направленных на привлечение внимания к феномену присутствия актера, «экстазу» вещей и на создание интенсивных, насыщенных атмосфер. Это позволяет говорить о том, что создаваемое этими приемами ощущение интенсивности явлений возникает не эпизодически, а может сохраняться на протяжении всего спектакля. В качестве примера можно привести уже упомянутое нами 45-минутное выступление хора в поставленной Шлеефом «Спортивной пьесе» Эльфриде Йеленек. Энергичность, с которой хор начинал свое выступление, не только не уменьшалась на протяжении указанного периода времени, но даже скорее возрастала. Так, можно сказать, что применение в спектакле принципа интенсивности явлений требует от зрителей на протяжении долгого времени или даже на протяжении всего спектакля повышенной концентрации внимания.

Принцип отклонения от знакомой схемы, создающий эффект неожиданности, может применяться и на протяжении всего спектакля. В том случае, если временной аспект спектакля регулируется с помощью «временных рамок» или ритма, принцип отклонения от знакомой схемы действий приобретает центральное значение. При применении «временных рамок» момент начала и завершения акции могут варьироваться. Как уже упоминалось, ритм построен на повторении и вариации. Так, воспроизводя определенную схему действий, актеры никогда не смогут повторить ее абсолютно точно. Это становится очевидным на примере эпизодов из спектакля Уилсона «Кнее plays», в которых актеры подражали своими движениями актерам японского театра Но. Другим примером могут служить выступления хора в спектакле «Убей европейца!», в частности, исполнение хорала «Благодарю», при котором каждая из 16 строф хорала пелась на полтона выше. Характерной чертой упомянутых выше спектаклей является их способность привлекать внимание к малейшим отклонениям от известного порядка, которые в быту, как правило, остаются незамеченными. Здесь же, напротив, они оказывались в центре внимания. Ритм этих спектаклей построен как раз на том, что сначала вводится некий элемент, который несколько позднее повторяется в слегка измененном виде и т.д. То есть зритель, осознающий

возможность отклонения от известной схемы, постоянно «пребывает настороже». И настоящим сюрпризом для него становится отклонение такого рода, которое он вовсе не ожидал. В результате принцип вариации, порождающий эффект неожиданности в том случае, если он применяется на протяжении всего спектакля, способен держать зрителей в постоянном напряжении.

В качестве последнего из упомянутых критериев мы обратимся к принципу необычности. С одной стороны, рассмотренные спектакли включают в себя большое количество элементов, которые показались бы нам необычными и в повседневном контексте – в качестве примера можно указать на перформансы, в которых художники подвергают себя опасности или наносят себе физический вред. Такого рода перформансы построены как раз на том, что художники совершают действия, воспринимаемые как нечто экстраординарное не только в повседневной жизни, но и в рамках мероприятий, стремящихся привлечь публику с помощью сенсаций. Когда подобные действия совершаются в ходе перформанса или театрального спектакля, то, без сомнения, они производят еще более необычное впечатление. Как мы убедились в предыдущих главах, участие в спектакле животных всегда производит особый эффект, при этом речь может идти как о диких животных, таких как змеи, койоты, обезьяны, африканские совы, пауки-птицеды, которые и в зоопарке воспринимаются как нечто экзотичное, так и о домашних животных, таких как собаки, кошки, лошади, канарейки, рыбки, которые в будничной жизни не считаются чем-то особенным. С другой стороны, создателям спектаклей все чаще удается превратить будничные явления в нечто необычное. Когда зритель начинает видеть в актере «воплощенный дух», когда весь его интерес сосредоточивается на обыкновенной угольной печи или когда звуки известной мелодии полностью поглощают его внимание, тогда происходит то, что Артур Данто охарактеризовал как «преображение обычного»: то есть обычное приобретает новое качество и начинает притягивать к себе внимание. Не в последнюю очередь стоит упомянуть о том, что во время спектакля в центре внимания зрителя снова и снова оказывается его собственное восприятие. Подобный эффект достигается, например, благодаря многократной смене модуса восприятия между моделью присутствия и моделью репрезентации. Искусство постановки заключается в том, чтобы сделать необычным все, что происходит в спектакле. Поскольку

зрители не могут предсказать ход действия в спектакле, то любое развитие воспринимается как неожиданное и производит необычное впечатление.

Как мы убедились, в рассмотренных нами спектаклях все три приема, направленные на привлечение внимания, применяются не эпизодически, а на протяжении всего спектакля. То есть в данном случае сложно говорить об экономии внимания в традиционном понимании этого понятия. Скорее здесь наблюдается «расточительное» обращение с этим ценным ресурсом. Это касается не только актеров, в случае которых состояние повышенной концентрации внимания, распространяющееся как на их собственные действия, так и на действия других актеров и зрителей, мы воспринимаем как нечто само собой разумеющееся. Это относится и к зрителям, внимание которых может привлечь практически все, что происходит в помещении. Хотя, конечно, следует учитывать, что каждому зрителю присущ свой собственный модус экономии внимания, благодаря которому его бдительность периодически снижается. В итоге состояние повышенной концентрации внимания возникает лишь время от времени. Следует добавить, что в центре внимания актеров и зрителей оказывается как их собственное тело, так и тела других присутствующих.

Вальтер Зейттер определяет внимание как «относительно сильную концентрацию сознания на некоем предмете или ситуации»⁴. Если не ограничиваться этим определением и вслед за Чордасом исходить из того, что внимание предполагает «телесную и мультисенсорную вовлеченность в значительно большей степени, чем это обычно допускается определениями этого феномена, разработанными в сфере психологии», а также из того, что «соматические виды внимания представляют собой сложные, обусловленные соответствующей культурной традицией процессы обращения со своим телом в ситуации, одним из элементов которой является телесное присутствие других людей»⁵, то тогда становится очевидным более глубокий смысл этого «расточительства». Длительное состояние повышенной концентрации внимания создает особую ситуацию,

⁴ Относительно этих критериев см.: *Seitter W.* «Aufmerksamkeitskorrelate auf der Ebene der Erscheinungen» // A. Assmann und J. Assmann (Hrsg.). *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation.* – München, 2002. – S. 171.

⁵ *Csórdas Th.J.* *Somatic Modes of Attention* // *Cultural Anthropology.* – 1993. – N 8. – S. 138.

позволяющую воспринимающему субъекту почувствовать себя «воплощенным духом». Это обстоятельство определенно является еще одним существенным компонентом эстетического опыта, возникающего в процессе восприятия спектакля.

Длительное состояние повышенной концентрации внимания, обусловленное эмерджентным характером элементов спектакля, не характерно для повседневной жизни. В то же самое время ощущения, связанные с эмерджентностью и авто-позисом «петли ответной реакции», напротив, нередко соответствуют нашему восприятию будничной жизни. Так, ощущение, что мы не способны полностью контролировать события, что отчасти мы влияем на их ход, а отчасти эти события влияют на нас, свойственно повседневности. Эта ситуация является для нас обычной и даже в некотором смысле тривиальной. Кроме того, в быту, в общественной и политической жизни мы снова и снова сталкиваемся с событиями, развитие которых невозможно ни запланировать, ни предсказать. Часто становится очевидно, что с той же долей вероятности все могло произойти совершенно по-другому. В итоге объяснить, почему развитие событий приняло именно такой оборот, невозможно, хотя мы постоянно пытаемся найти этому какое-то объяснение. В обычной жизни нам иногда встречаются люди, обладающие особым излучением, особой энергетикой, передающейся другим. В том случае если такие люди обладают видным общественным или политическим статусом, их называют харизматическими личностями, не объясняя, в чем заключается их харизма. И наконец, в повседневной жизни также наблюдается феномен «экстаза вещей». Так, самые обыкновенные вещи по тем или иным причинам могут производить на воспринимающего субъекта особое впечатление, интерпретируемое им как своего рода аура.

Описанные нами выше ощущения и ситуации, вероятно, знакомы каждому из нас, тем не менее они большей частью исключены из общественного дискурса. Пока этот дискурс находится под влиянием идей эпохи Просвещения, подобные представления оказываются недопустимыми. Дискурс пытается их побороть и доказать, что они основаны на ложных предпосылках, ведь одна из центральных идей эпохи Просвещения гласит, что человек как автономный субъект является хозяином своей судьбы. То есть будучи вовлеченным в определенную ситуацию, он способен рационально планировать ее развитие и приводить этот план в исполнение. Тем

самым имеется в виду, что если происходит что-то неожиданное – во вселенной или в культурном пространстве, – то этому всегда можно найти убедительное объяснение. Согласно этой логике, любой новый феномен возникает в результате продуманных действий. Если предположить, что все люди равны, то это означает, что харизматических личностей не существует. Они только кажутся таковыми, подобно актерам, владеющим определенными приемами, с помощью которых они способны оказывать харизматическое воздействие. А что касается ауры, излучаемой вещами, то ее следует считать плодом большого воображения. Соответственно, про вещи можно сказать, что они имеют определенное предназначение. В зависимости от того, насколько они пригодны для использования, их следует хранить или же избавляться от них. В любом случае они не способны оказывать на человека никакого влияния.

Описанный выше повседневный опыт отвергается, однако, не только дискурсом Просвещения, но и противоположным ему дискурсом постмодерна. В рамках постмодернистского дискурса субъект мыслится как лишенный «центра», поэтому представление о том, что он в принципе способен на что-то влиять, является простой иллюзией. Напротив, он воспринимается как объект, испытывающий на себе воздействие абстрактных образований, таких как язык или представления, сформировавшихся в рамках определенной культуры: то есть не субъект применяет язык с целью коммуникации, а язык определяет речь субъекта. Диалектика состояний «быть телом» и «иметь тело» предстает как игра воображения. В рамках этого дискурса тело скорее рассматривается как некая плоскость, на которую проецируются определенные культурные представления. Поскольку ничто не объективно, другими словами, любые представления и переживания, по сути, являются некой субъективной конструкцией, то вполне вероятно, что отдельные субъекты создают представление о том, что кто-то является харизматической личностью или что некие вещи обладают аурой.

Дискурс, определяемый идеями эпохи Просвещения, объявляет описанный выше опыт повседневной жизни пережитком допросвещенческого мышления, характерного для религиозного или языческого сознания. Ибо это сознание признает существование неких таинственных сил, которые человек не в состоянии контролировать и потому не может воспрепятствовать их воздействию. Эти силы якобы способны порождать новые, необъяснимые явления и придавая отдельным личностям и ве-

щам особую ауру, воздействовать определенным образом на человека.

Дискурс постмодерна в свою очередь объявляет этот опыт повседневной жизни иллюзиями, в которых, с одной стороны, находят отзвук идеи Просвещения, такие как, например, концепция автономного субъекта, а с другой стороны – романтические представления о заколдованном мире.

И тот, и другой дискурс не признают ценность повседневного опыта. Начиная с 1960-х годов создатели театральных спектаклей и перформансов, напротив, стремятся с помощью феномена эмерджентности и автопоэзиса «петли ответной реакции» изменить эту ситуацию и даже отчасти привлечь внимание к его особой ценности. Возникающее здесь состояние повышенной концентрации внимания, не характерное для повседневности, превращает его в элемент эстетического опыта и ведёт к «преображению обычного».

2. Дестабилизация бинарных оппозиций

Вернемся к изложенному нами во второй главе. Остин, введя понятийную пару «констатив и перформатив» и показав с ее помощью, что понятие перформатива – в отличие от констатива – подразумевает речевые действия, являющиеся автореферентными и формирующие действительность, впоследствии продемонстрировал несостоятельность выстроенной им изначально оппозиции. Логика его рассуждений подсказывает вывод, что перформативы создают динамику, разрушающую бинарные оппозиции и, по выражению Сибиллы Крэмер, «ведущую к дестабилизации дихотомической схемы понятий как целого»⁶.

В процессе анализа спектаклей этот вывод многократно подтверждался. Как мы убедились, такие центральные для нашей культуры пары понятий, как «искусство и действительность», «субъект и объект», «тело и дух», «животное и человек», «означаемое и означающее», воспринимаемые как бинарные оппозиции, теряют здесь однозначность. Они приходят в движение и начинают балансировать на грани между одним и другим, что в итоге приводит к их разрушению. Какое значение

⁶ Krämer/Stahlhut. Das «Performative» als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. – S. 56.

эта динамика имеет для событийного характера спектаклей? Какова ее роль с точки зрения эстетики театра?

Со времен античности проведение границы между искусством и действительностью являлось фундаментальным элементом теории искусства. На протяжении всей ее долгой истории различие между этими сферами всегда оставалось основным критерием, определяющим статус произведения искусства и его художественную ценность. Вне зависимости от того, понималось ли искусство как подражание существующей действительности или, наоборот, как созидание некой новой, единственной в своем роде реальности, различие между искусством и действительностью не ставилось под сомнение. Это кажется тем более удивительным, что произведение искусства представляет собой «вещь» – пусть и весьма особого рода – и потому, наряду с другими, созданными человеком вещами, такими как ложка, стол или дом, относится к так называемой объективной действительности. Это утверждение справедливо вне зависимости от того, понимается ли действительность как некая данность, как то, что я воспринимаю, или как субъективный конструкт, созданный моим восприятием. Произведение искусства отличается от прочих созданных человеком вещей тем, что оно не имеет конкретного предназначения в быту. Если в доме можно жить, за столом сидеть, а ложкой, скажем, есть суп, то художественное произведение практически невозможно применить с пользой в быту – разве что в декоративных целях. Если в более ранний период или в других культурах произведения искусства предназначались для употребления в культово-религиозном и политическо-репрезентативном контексте, то с момента провозглашения автономии искусства они постепенно оказались вне любого светского контекста, впрочем, так и не сумев освободиться от экономической зависимости. Это выражается в том, что художники наряду с производителями фарфора или, например, паровых машин получают за свою продукцию деньги. Если до конца XVIII века цена художественного произведения определялась заказчиком, то начиная с XIX века она стала определяться рынком.

Признание обществом кардинального различия между искусством и действительностью защищало художника от преследований со стороны тех, кто был недоволен его творчеством, а также от вмешательства цензуры в его работу. Автономия искусства подразумевала, что произведение искусства, лишенное связи с любым бытовым контекстом и объявленное сосу-

дом истины, своего рода чашей Грааля, теперь само превратилось в объект почти культового поклонения, что искусство, с течением времени, приобрело статус религии, почитаемой в «храмах». При этом автономия искусства в первую очередь предполагала, что истинное содержание художественных произведений никогда не исчерпывается сказанным или продемонстрированным в них, а скрывается в их «сокровенном». Следуя этой логике, произведения искусства не следует понимать как политические или этические высказывания, как богохульство или порнографию, даже если на первый взгляд возникает впечатление, что они призывают к перевороту или революции, прославляют убийство, прелюбодеяние, воровство, порочат Бога или демонстрируют обнаженные тела, потому что они означают нечто совершенно другое. Они отделены глубокой пропастью от действительности, в которой в самом деле могут раздаваться призывы к революции, в которой преступления, богохульство и порнография являются обычным делом. Как мы видим, концепция автономии искусства утверждает кардинальное различие между искусством и действительностью.

Начиная с 1960-х годов деятели театра и художники-перформансисты своим творчеством последовательно опровергают это представление. В данном случае утверждение, что они не имеют в виду то, что они говорят или показывают, является несправедливым – по крайней мере отчасти, так как они постоянно совершают действия, являющиеся автореферентными и формирующие действительность. Когда Марина Абрамович раздавила в своей руке бокал, поранившись до крови, ее действия не означали ничего другого, кроме того, что она, разбив бокал, поранила себе руку. Ее действия сформировали реальность разбитого бокала и пораненной руки. В этом смысле в перформансе невозможно было обнаружить кардинальной разницы между эстетической и внеэстетической действительностью. Все, что совершала и демонстрировала художница, имело автореферентный характер и формировало определенную действительность.

То же самое можно сказать про любой спектакль. Когда актер, играющий роль Гамлета, пересекает сцену, то его действия формируют действительность этого движения. Актер не просто делает вид, что он идет по сцене. Он в самом деле совершает это движение, внося тем самым определенные изменения в действительность. Это положение вещей является необходимым условием для того, чтобы передвижения актера

можно было интерпретировать тем или иным образом – в данном случае, например, как передвижение Гамлета в направлении покоев Гертруды. Как справедливо отметил Макс Германн, в театре мы всегда имеем дело с «реальными людьми» и «реальными помещениями». Передвигаясь в пространстве, человек не только меняет свое местонахождение, но и вносит изменения в перформативное пространство. Создание материальности спектакля перформативными средствами предполагает, что все происходящее действительно совершается, хотя это не исключает возможности интерпретации.

Противопоставление искусства и действительности породило целый ряд других дихотомических пар понятий, таких как «эстетика и социальная сфера», «эстетика и политика» и «эстетика и этика». Как мы убедились, в спектаклях начиная с 1960-х годов все эти дихотомии демонстративно разрушаются. Благодаря таким приемам, как обмен ролями и создание сообщества, становится очевидным, что в случае спектакля речь всегда идет о социальной ситуации, о некоторой форме общения. То, что происходит в спектакле между актерами и публикой, равно как и между отдельными зрителями, совершается всегда как особый социальный процесс и формирует особую социальную действительность. В том случае, когда согласование отношений между отдельными участниками превращается в борьбу за власть, подобные процессы становятся политическими. Там, где отдельные личности или целая группа лиц стремятся навязать другим определенный статус, манеру поведения и, следовательно, некие убеждения, мы всегда имеем дело с политическими процессами. Всякий раз, когда Джеймс Гриффит в спектакле «Коммуна» призывал зрителей выйти на середину зала и встать в очерченный там круг, чтобы выступить в роли жителей деревни Май Лай, его действия являлись политическим актом. Всякий раз, когда Шлингензиф в спектакле «Шанс 2000» угрожал зрителям в случае совершения определенных действий выдворением из зала, эта акция тоже носила политический характер. Когда «неповерившие» в серьезный характер происходящего в перформансе «Два америндера посещают...» подшучивали над «поверившими» и пытались переубедить их, они также совершали политические действия. Это становилось особенно очевидно прежде всего тогда, когда возникало впечатление, что ситуация «выходит из-под контроля», когда казалось, что намеченный план грозит сорваться, потому что другие участники не принимали предло-

женные условия игры: например, когда зрители отказывались выйти на середину зала и вступить в очерченный круг, или когда они проявляли солидарность с теми, кому Шлингензиф угрожал выдворением из зала, или когда они пытались возразить «неповерившим». Как в этих, так и в других ситуациях противопоставление эстетики и политики не имело под собой оснований. Ситуация, созданная художниками, в которой оказались как они сами, так и зрители, всегда одновременно носила эстетический и политический характер. Эстетику здесь невозможно было отделить от политики, уже не говоря о том, чтобы противопоставить их друг другу.

Хотя Шиллер в своей знаменитой речи перед Курфюршеским немецким обществом в Мангейме охарактеризовал театр как учреждение, имеющее этическую направленность, потому что «более чем какое-либо иное общественное учреждение в государстве театр есть школа практической мудрости, путеводитель по гражданской жизни, верный ключ к сокровеннейшим тайникам человеческой души»⁷, хотя Брехт в свою очередь предлагал зрителям самим искать решение изображенных на сцене проблем («О публика почтенная моя! / Конец неважный. Это знаю я. / <...> Так помогите нам! Беду поправьте / И мысль и разум свой сюда направьте. / Попробуйте для доброго найти / К хорошему – хорошие пути. / Плохой конец – заранее отброшен. / Он должен, должен, должен быть хорошим!»⁸), все же и тот, и другой рассматривали театр как пространство, в котором публика не совершает никаких активных действий. Согласно их представлению, зритель должен активно участвовать не в спектакле, а в социальной и политической жизни вне театра. Изображенное в спектакле должно было побудить его к размышлениям над политической и общественной ситуацией и служить своего рода руководством к действию. В результате эстетика здесь также противопоставлялась этике. Во многих театральных спектаклях и перформансах начиная с 1960-х годов подобное противопоставление оказывается несостоятельным.

⁷ Шиллер Ф. Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение // Собр. соч. в 7-ми тт. / пер. А.Г. Горнфельда. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955–1957. – Т. 6. – С. 19.

⁸ Брехт Б. Добрый человек из Сычуани / пер. Ю. Юзовского и Е. Ионовой, стихи в переводе Б. Слуцкого // Б. Брехт. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. – Москва: Художественная литература, 1972. – С. 601–602.

Зритель снова и снова попадает в ситуацию, вынуждающую его принимать решения и действовать. Он несет ответственность за возникшую ситуацию наравне с художником.

Это свидетельствует о том, что в последние годы ситуация радикально поменялась. В то время как в «обычной жизни» люди, становясь свидетелями насильственных действий, все чаще ведут себя как зрители, не видя необходимости вмешиваться (даже если их вмешательство заключалось бы просто в том, чтобы, воспользовавшись мобильным телефоном, вызвать полицию), то художники стремятся создавать ситуации, не позволяющие вовлеченным в нее участникам воспринимать себя исключительно в роли зрителей и вести себя соответствующим образом, а побуждающие их вмешаться и действовать. Создавая экстремальные условия и подвергая себя смертельной опасности, художники налагают ответственность на зрителей, давая им понять, что они тоже ответственны за происходящее и побуждая их принимать решения и действовать.

В подобных спектаклях эстетику и этику невозможно разделить. Этика в данном случае скорее является одним из важнейших аспектов эстетики. Именно поэтому такие спектакли являются для зрителя своего рода испытанием – они требуют от него радикально пересмотреть свое представление о соотношении эстетики и этики.

Возможно ли на основе того обстоятельства, что рассмотренные спектакли дестабилизируют дихотомию «искусство и действительность», сделать вывод, что они стирают тем самым всякое различие между искусством и действительностью, уравнивая их между собой и отрицая концепцию автономии искусства, или по крайней мере ставя ее под вопрос? Прежде чем дать ответ на этот вопрос, необходимо учесть, что художники в своих спектаклях, которым порой предшествуют долгий подготовительный процесс и многомесячные репетиции, художественными средствами стремятся создать ситуации, похожие на ситуации повседневной жизни, но в то же время являющиеся экспериментальными. Мы вряд ли приравняем лабораторные условия к условиям будничной жизни (даже несмотря на то, что проводимый эксперимент, возможно, позволит нам узнать нечто новое о поведении человека в быту), и мы вряд ли будем воспринимать художественный спектакль и ситуацию из повседневной жизни как явления одного порядка. В то же самое время было бы неверно утверждать, что они по сути противоположны друг другу.

Вышеизложенное делает очевидной необходимость пересмотреть концепцию автономии искусства. В любом случае рассмотренные спектакли невозможно адекватно описать с помощью дихотомических пар понятий, подразумевающих строгое оппозиционное соотношение между эстетической и внеэстетической сферами. Скорее, наоборот, эти спектакли демонстрируют, что эстетика одновременно является социальным, политическим и этическим феноменом. Категории, которые, согласно дихотомической логике, являются абсолютными противоположностями, естественно, сочетаются здесь друг с другом и, более того, оказываются неотделимы друг от друга, соединяясь воедино. Это является одной из особенностей эстетического опыта участников этих спектаклей. Совершенно удивительным, если не сказать магическим образом эстетические феномены превращаются здесь в свои мнимые «противоположности» – в социальные, политические и этические явления. В результате граница между эстетической и внеэстетической сферами стирается. Поэтому мы можем видеть, как в рассмотренных спектаклях автономия искусства становится объектом художественной рефлексии, что проявляется в дестабилизации таких дихотомических пар понятий как «искусство и действительность» и «эстетическое и внеэстетическое». В итоге именно процесс дестабилизации этих бинарных оппозиций, который можно рассматривать как размышление театра и перформанс-арта на тему автономии искусства, ставит эту автономию радикально под вопрос.

Дестабилизируя дихотомические пары понятий «искусство и действительность» и «эстетическое и внеэстетическое», вызывая их коллапс, спектакли тем самым размышляют о том, при каких условиях они превращаются в «художественное событие». При этом создатели спектаклей не ограничиваются разрушением бинарных оппозиций, связанных с художественной сферой, дестабилизируя другие дихотомические пары понятий, играющие со времен античности важнейшую роль в западной культуре – такие как «субъект и объект», «тело и дух», «означающее и означаемое». Что происходит, когда эти дихотомии разрушаются или по крайней мере когда границы между ними становятся прозрачными?

Как выясняется, названные категории не являются взаимоисключающими, скорее они дополняют друг друга и существуют параллельно. Автопоззис «петли ответной реакции» создает ситуацию, в которой каждый участник одновременно является

субъектом и объектом: с одной стороны, он может влиять на развитие «петли ответной реакции», воздействуя тем самым на восприятие других участников, с другой стороны, – он сам испытывает на себе воздействие «петли ответной реакции», формирование которой также зависит от действий других. С особой очевидностью это проявляется при обмене ролями и применении различных форм активного участия зрителей в спектакле. Аналогичные процессы наблюдаются в отношении восприятия участников. Все, что происходит в спектакле, становится объектом их восприятия. В этом смысле зрителя можно считать субъектом восприятия, а воспринимаемое им – объектом. В то же самое время воспринимаемое способно различным образом воздействовать на воспринимающего субъекта. Так, в виде запахов, звуков или света оно может проникать внутрь его тела. Вне зависимости от своего желания зритель вдыхает запахи и слышит голоса актеров или певцов, которые резонируют в его грудной клетке. Таким образом между воспринимающим субъектом и объектом восприятия осуществляется процесс постоянного обмена, что свидетельствует о том, что субъект и объект не являются противоположностями, как это утверждают философия и история гуманитарного знания. Скорее можно сказать, что автопоззис «петли ответной реакции», равно как и восприятие, колеблется между позицией субъекта и объекта, постоянно склоняясь то в одну, то в другую сторону. «Субъект» и «объект» здесь больше не являются противоположностями, а лишь обозначают различные состояния воспринимающего и воспринимаемого, которые могут возникать как последовательно, так и одновременно. То же самое наблюдается и при повседневном восприятии. Это обстоятельство мы осознаем лишь благодаря особой концентрации внимания, возникающей во время спектакля. Так, в процессе восприятия спектакля мы ощущаем себя одновременно воспринимающим субъектом и объектом восприятия, то есть одновременно субъектом и объектом.

Еще более радикальным образом создатели спектаклей обходятся с бинарной оппозицией «тело и дух». Они не только дестабилизируют эту дихотомическую пару понятий, но и окончательно ликвидируют ее. Спектакли возникают в ходе особых процессов воплощения, создающим как тело актера, так и различные смыслы. Учитывая это обстоятельство, я интерпретирую понятие воплощения не как выражение чего-то уже существующего (как оно трактуется в рамках теории двоemiрия,

сформировавшейся в конце XVIII века), а как созидательный процесс. По моему мнению, дух не является противоположностью тела. Скорее эти две категории оказываются неотделимы друг от друга. Тело составляет основу существования духа, оно порождает его и придает ему характер «воплощенного духа», что наиболее ярко проявляется в феномене присутствия. Этот феномен свидетельствует о том, что дихотомическая пара понятий «тело и дух» совершенно не годится в качестве модели, позволяющей описать природу человека.

Шиллер, напротив, полагал, что дихотомия тела и духа, чувственной природы и разума описывает природу обыкновенного человека, которому он противопоставлял человека идеального, в котором названные выше категории, пребывающие в постоянном конфликте, находятся в состоянии гармонии, уравнивая друг друга. Согласно его концепции, в историческом мире подобное состояние возможно только в сфере искусства – именно там влечение к материи и влечение к форме объединены во влечении к игре. Часто приводимая цитата из шиллеровских «Писем об эстетическом воспитании человека» (1795) гласит: «Человек должен только играть красотою, и только красотою одною он должен играть. И <...> человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда он играет»⁹. Шиллер явно указывает на то, что эта дихотомия может быть устранена только в сфере искусства. Искусство обладает важнейшим значением потому, что лишь оно одно способно создать условия, позволяющие человеку, по крайней мере временно, достичь идеального состояния. Это оказывается возможным исключительно в эстетической сфере, потому что только там тело и дух, чувственная натура человека и его разум, влечение к материи и влечение к форме находятся в состоянии гармонии.

Из вышеизложенного следует, что представление о человеке как о «воплощенном духе» радикально отличается как от шиллеровской идеи примирения противоположностей, так и от гегелевской концепции их нейтрализации. Ибо это представление подразумевает, что живое человеческое тело и дух неотделимы друг от друга. Подобное состояние не считается

⁹ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / пер. Э. Л. Радлова // Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7-ми тт. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955–1957. – Т. 6. – С. 302.

неким далеким идеалом, а рассматривается как свойственное обыкновенному человеку. Именно «обыкновенный человек» оказывается в центре внимания спектаклей, хотя и «преображенный» благодаря феномену присутствия, позволяющему нам заметить и осознать его природу «воплощённого духа».

Подобное представление о человеке ставит под вопрос еще одну дихотомию – «человек и животное». Тот факт, что Бойс в своем перформансе вступал в энергетический диалог с койотом, а Абрамович, используя энергетические каналы, общалась со змеями, говорит о том, что оба художника полагали, что и человек, и животное способны порождать энергию. В этом контексте различие между ними из принципиального превращается, в лучшем случае, в относительное. То есть речь здесь может идти о различиях, но никоим образом не о дихотомии, что демонстрировали описанные мной спектакли.

Можно назвать целый ряд других пар понятий, разрушаемых создателями этих спектаклей. Из этого ряда я рассмотрю лишь бинарную оппозицию «означающее и означаемое». В отношении этой дихотомической пары понятий наблюдаются две совершенно разные тенденции. С одной стороны, спектакли не только подрывают эту дихотомию с помощью феномена автореферентности, играющего в них центральную роль, но и отрицают любые различия между означающим и означаемым. Воспринимаемое означает именно то, что оно являет собой в процессе восприятия. С другой стороны, возникает впечатление, что эта оппозиция, наоборот, усиливается, когда, например, как в случае ассоциаций, одному означающему соответствуют несколько означаемых, в результате чего возникает ситуация, в которой любой сигнификант может означать любой объект, или любой другой сигнификант. При этом, однако, не следует упускать из виду, что такое «усиление» оппозиции обусловлено как раз ее отрицанием. Причина заключается в том, что эти категории не являются взаимоисключающими, а дополняют друг друга и существуют параллельно. Как раз в силу того обстоятельства, что воспринимаемый феномен означает то, что он являет собой в процессе восприятия, он способен означать все что угодно. В этом случае отрицается не только дихотомия «означающее и означаемое», но и любая возможность стабильной идентификации определенного означающего с определенным означаемым.

Спектакли, подрывающие подобным образом дихотомические пары понятий и ликвидирующие противоположности, по-

рождают действительность, в которой элементы приобретают неоднозначный характер, то есть действительность, которой свойственны нестабильность, амбивалентность, многозначность и стирание границ. Действительность рассмотренных нами спектаклей невозможно адекватно описать с помощью понятий, разработанных в рамках дихотомической логики. Одной из центральных тем спектаклей является повседневность, обычная жизнь, которая, оказавшись в фокусе внимания, приобретает новое качество. В этом контексте возникает следующий вопрос: если на примере спектаклей становится очевидным, что дихотомические пары понятий не способны адекватно описать происходящее в них, то в какой степени они являются адекватным эвристическим инструментом для описания внеэстетической действительности?¹⁰ Дестабилизируя модель дихотомии, с помощью которой мы привыкли описывать и осмысливать действительность, создатели спектаклей дают нам повод заподозрить, что мышление, основанное на принципе дихотомии, конструирует действительность, противоречащую нашему повседневному опыту, потому что такое мышление применяет взаимоисключающие понятия в той ситуации, где гораздо больше подходит логика взаимодополняющих понятий. Отсюда следует вывод, что бинарные оппозиции не годятся ни в качестве эвристического инструмента для описания действительности, ни в качестве принципов, определяющих наше поведение. Становясь непредсказуемыми и неуловимыми, спектакли приобретают сходство с обычной жизнью. В этом смысле весьма вероятно, что категории, которые невозможно применить по отношению к спектаклям, в равной степени не годятся с точки зрения осмысления и описания жизни.

3. Лиминальность и трансформация

Когда бинарные оппозиции разрушаются, когда противоположные элементы становятся взаимодополняющими, в фокусе нашего внимания оказывается переход из одного состояния в другое. Между противоположностями образовывается проме-

¹⁰ Различие между эстетической и внеэстетической действительностью относится к дихотомиям, разрушаемым эстетикой перформативности, поскольку спектакли принадлежат и той, и другой действительности.

жуточное пространство, приобретающее особое значение. Как мы не раз убеждались в ходе данного исследования, эстетический опыт, возникающий в процессе восприятия спектаклей, можно охарактеризовать в первую очередь как пограничный опыт, способный вызвать трансформацию участников. С точки зрения эстетики перформативности, эстетический опыт подобного рода обладает важнейшим значением, так как он непосредственно связан с событийным характером спектакля.

Понятие лиминальности, играющее в данной теории центральную роль, изначально появилось не в искусствоведении или философии эстетики, а в сфере ритуаловедения. Оно было разработано Виктором Тэрнером¹¹ на основе трудов Арнольда Ван Геннепа. В своем сочинении «Ритуалы перехода» (1909) Ван Геннеп на примере обширного этнологического материала продемонстрировал, что ритуалы связаны с пограничным опытом, несущим серьезную символическую нагрузку. Ритуалы перехода включают в себя три стадии:

1. *Стадия отгеления*, в которой индивид изолируется от привычной ему повседневности и социального окружения;

2. *Переходная стадия* (или стадия трансформации), в которой участник ритуала переживает пограничное состояние, оказавшись в «промежуточном» положении между всеми возможными сферами. В этом состоянии он приобретает совершенно новый, отчасти дезориентирующий его опыт;

3. *Стадия реагрегации*, в которой участник ритуала, прошедший трансформацию, снова интегрируется в общество в своем новом статусе, предполагающем изменения идентичности.

Согласно Ван Геннепу, подобную структуру можно обнаружить в самых разных культурах. В каждой из них она лишь наполняется новым содержанием. Виктор Тэрнер охарактеризовал состояние, возникающее в переходной стадии, как состояние лиминальности (от лат. *limen* – порог) и описал его как лабильное существование «в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условиями и церемониалом»¹². Он утверждает, что переходная стадия создает игровые пространства для экспериментов и инноваций в рамках определенной культуры из-за того, что

¹¹ С Виктором Тэрнером тесно сотрудничал Ричард Шехнер.

¹² Тэрнер В. Ритуальный процесс. Структура и антиструктура // В. Тэрнер. Символ и ритуал. – Москва: Наука, 1983. – С. 169.

«состояние лиминальности позволяет опробовать новую манеру поведения, новые смысловые комбинации, чтобы позднее отвергнуть или принять их»¹³. Согласно Тэрнеру, изменения, происходящие в переходной стадии, затрагивают как общественный статус участников ритуала, так и общество в целом. В отношении отдельных участников это означает, что мальчик превращается в воина, незамужняя женщина и неженатый мужчина в супругов, больной в здорового и т.д. Применительно к обществу ритуалы, как утверждает Тэрнер, являются средством обновления сообществ, а также основания новых сообществ. По его мнению, здесь задействованы в основном два механизма: во-первых, возникающие в ритуалах моменты *communitas*, которые он описывает как интенсивное ощущение общности, стирающее границы между отдельными индивидами, и, во-вторых, особая манера применения символов, превращающая их в носителей концентрированного множества значений и позволяющая как актерам, так и зрителям интерпретировать их в различных контекстах.

Развивая и одновременно критикуя этот подход, Урсула Рао и Клаус-Петер Кёппинг подчеркивают многозначность ритуалов и их особую перформативность, придающую им сходство со спектаклем. Событийность ритуалов, по их мнению, обусловлена тем, что они «направленны на трансформацию действиями», которым «приписывается способность» «различным образом трансформировать любой контекст совершаемых действий и порождаемых смыслов, а также любые рамочные условия и все составляющие их элементы, включая задействованных в них индивидов, и тем самым придавать индивидам и символам новый статус»¹⁴. Соответственно, Рао и Кёппинг полагают, что переходная стадия может привести не только к изменению общественного статуса участников ритуала, но и к трансформации «самого разного рода», отражающейся на их восприятии действительности.

Определяя эстетический опыт, возникающий в процессе восприятия театральных спектаклей и перформансов, как пограничный опыт, я не хочу тем самым приравнять худо-

¹³ Turner V. Variations on a Theme of Liminality // Sally F. Moore & Barbara C. Myerhoff (Ed.). *Secular Rites*. – Assen, 1977. – S. 40.

¹⁴ Rao U., Köpping K.-P. Die «performative Wende»: Leben – Ritual – Theater // K.-P. Köpping und U. Rao (Hrsg.). *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. –Münster/Hamburg/London, 2000. – S. 1–3, 10.

жественные спектакли к ритуальным. В то же самое время непросто найти критерии, позволяющие провести четкое различие между ними. Более того, возникает впечатление, что художественные спектакли, как мы убедились на примере работ Абрамович, Бойса, Нитча, Шехнера, Шлеефа и др., снова и снова ставят подобные разграничения под вопрос и даже демонстрируют их несостоятельность. Как художественные, так и ритуальные спектакли возникают на основе тщательно разработанного плана постановки, и в том и в другом случае могут использоваться сценарии, проводиться репетиции, применяться моменты импровизации. И те и другие спектакли способны формировать действительность и развлекать публику; и здесь, и там у актеров и зрителей есть возможность обменяться ролями. Кроме того, рамочные условия, указывающие на то, что происходящее можно считать «театральным спектаклем», или соответственно «ритуалом», не являются стабильными, поскольку, как мы убедились, отдельные участники, как актеры, так и зрители, могут их легко нарушить. Все же можно указать на одно явное различие. Если в рамках ритуала пограничный опыт, переживаемый участником, может привести к трансформации его общественного статуса и к признанию обществом его новой идентичности, то в случае эстетического опыта, возникающего в процессе восприятия художественного спектакля, подобное воздействие вряд ли возможно.

В ходе данного исследования на отдельных примерах многократно демонстрировала, в каких ситуациях и каким образом возникает состояние лиминальности, позволяющее тому, кто его переживает, тем или иным образом измениться. Подводя итоги, можно назвать два фактора, обуславливающих лиминальное состояние: во-первых, автопоэзис и феномен эмерджентности; а во-вторых, ликвидация дихотомических пар понятий. Именно эти факторы способствуют возникновению пограничной ситуации.

Пограничное состояние возникает в первую очередь как следствие дестабилизации дихотомии «искусство и действительность», а также всех бинарных оппозиций, возникших на ее основе. С особой очевидностью это проявилось в перформансах, в которых художники причиняли себе физический вред. Все известные правила и критерии теряли здесь свою актуальность, в результате чего все участники, в том числе и сам художник, причинявший себе физические повреждения, попадали в пограничное состояние радикального свойства. Если

бы зрители продолжали рассматривать происходящее как чисто «эстетическую» акцию, то их можно было бы упрекнуть в вуайеризме или даже садизме, в то время как, руководствуясь этическими принципами, они рисковали нарушить замысел художника. Эти перформансы повергали зрителей в состояние кризиса, которое они не могли преодолеть, продолжая придерживаться общепринятых правил поведения. Известные модели поведения в данной ситуации не годились, а новые еще не сформировались. В итоге зрители оказывались в лиминальной ситуации. Этот кризис можно было преодолеть, лишь пытаясь найти новую модель поведения, хотя это и было связано с определенным риском.

Подобная ситуация многократно возникала в спектаклях Шехнера, Касторфа и Шлингензифа, а также в рассмотренном нами перформансе Коко Фуско и Гильермо Гомез-Пенья «Два америндера посещают...», другими словами, в спектаклях, создатели которых стремились разрушить дихотомическое соотношение между эстетической и социальной, эстетической и политической сферами. Если в спектаклях Шехнера зрители постоянно превращались из наблюдателей в участников «игры», то в спектаклях Касторфа они часто были не уверены, являются ли они в данный момент зрителями или актерами, то есть наблюдают ли они за происходящим со стороны, оставаясь вне фокуса интереса или превращаясь в объект наблюдения, выступают в «роли» актеров, видят ли они перед собой персонажа пьесы или актера, «вышедшего из роли» и говорящего от своего имени, имеют ли они дело с «реальной действительностью» или с «вымышленным» миром, в котором они сами, возможно, выступают в роли неких персонажей. Зрителей вовлекали в игру, правила которой им далеко не всегда понятны. В ходе подобной игры они попадали в лиминальную ситуацию, которую тоже можно было рассматривать как игру.

Шлингензиф на своих спектаклях вовлекал зрителей в похожую игру, которая, впрочем, была далеко не такой веселой и даже отчасти жестокой. Так, зрители не имели никакой возможности определить, на какого рода *cultural performance* они присутствуют, а соответственно, каким образом им следует себя вести и какими критериями руководствоваться. Зрители были в значительной степени дезориентированы и должны были самостоятельно решать, как преодолеть это состояние. В любом случае Шлингензифа нельзя было сравнить с доброжелательно настроенным «шаманом», стремящимся помочь

зрителям преодолеть все препятствия и найти новые ориентиры в жизни, позволяющие по-новому взглянуть на мир и на самого себя. Зрители должны были сделать это самостоятельно, даже несмотря на то, что попытка преодолеть кризис в большинстве случаев повергала их в новую лиминальную ситуацию, в которой обозначался новый кризис.

Дихотомические пары понятий служат не только в качестве теоретической конструкции для описания мира, но и в качестве принципов, определяющих наше поведение, поэтому их дестабилизация и разрушение влекут за собой как дестабилизацию восприятия мира, себя, так и дестабилизацию принципов, определяющих наше поведение. В рамках логики дихотомии некую ситуацию можно охарактеризовать как «театральный спектакль/художественную акцию» или же как «социальную/политическую ситуацию». Подобные рамочные условия подразумевают определенную модель поведения. Смешивая противоположные или даже просто разные жанры, создатели спектаклей повергают зрителей в «промежуточное положение» между всеми правилами и категориями, характерными для этих жанров. Возможно, кто-то сочтет, что такое состояние «мешает» восприятию искусства. Так, в 2000 году организаторы Венского театрального фестиваля «Фествохен», расценившие реакцию публики на перформанс Шлингензифа «Пожалуйста, любите Австрию!» как неадекватную, стремились исправить это положение, распространяя среди зрителей листовки с надписью «Это художественная акция!». Необходимо было внести ясность и четко определить жанр происходящего для того, чтобы публика реагировала «адекватно», не вмешиваясь, а наблюдая за художественной акцией со стороны. Какое поведение, однако, в данном случае можно было считать «адекватным»? Ведь зрители и случайные прохожие были вовлечены в эксперимент, направленный на исследование границы между эстетикой и этикой, а следовательно, и между соответствующими моделями поведения. Стоит ли говорить о том, что Шлингензиф забрал у публики розданные листовки.

Процесс трансформации, связанный с пограничным состоянием и ощущением кризиса, проявляется в первую очередь на телесном уровне – в виде изменения физиологического, энергетического, аффективного и моторного состояния. И наоборот – осознание телесных изменений в свою очередь может вызвать пограничное состояние, сходное с кризисом. Это касается прежде всего ярко выраженных эмоций, вызван-

ных появлением неких неожиданных элементов. Такими эмоциями были, например, страх, ужас и жалость, возникавшие у публики в спектакле «Юлий Цезарь» при виде хрупких, отмеченных печатью смерти человеческих тел, или гомерический хохот, которым разражалась публика в спектакле «Убей европейца!», когда актеры при исполнении хорала каждую из шестнадцати строф пели на полтона выше. Как мы убедились в ходе данного исследования, сильная эмоциональная реакция вызывает импульс к действию. Следуя этому импульсу, зритель может вмешаться в происходящее, приобретая тем самым статус актера и одновременно устанавливая новые правила поведения. В контексте эстетики перформативности эмоциональная реакция и возникновение лиминального состояния неразрывно связаны друг с другом.

Эстетический опыт, возникающий в процессе восприятия спектакля, принимает пограничный характер благодаря автопозису «петли ответной реакции». Лиминальная ситуация возникает не только как следствие невозможности контролировать происходящее и постоянной перемены позиций между субъектом и объектом. Здесь каждое изменение в развитии «петли ответной реакции» создает некую переходную ситуацию. Каждый переход, каждое пересечение «границы» вызывает состояние нестабильности, последствия которого неясны, так как неизвестно, закончится ли подобное пересечение границы неудачей, или приведет к успешной трансформации. Особенно явно это проявилось в рассмотренных спектаклях, так как переходы здесь совершались не плавно, а, наоборот, резко, в результате чего они становились еще более заметными. Развитие автопозиса «петли ответной реакции» в этом смысле можно рассматривать как ряд переходов, порождающих лиминальные ситуации.

Переходами совершенно особого вида являются начало и конец спектакля, а соответственно, начало и завершение автопозиса «петли ответной реакции». Как уже упоминалось, рассмотренные спектакли нередко проходили за пределами театра или, если они все же проходили в театральных залах, то с нарушением правил и традиций, принятых в подобных ситуациях. В этих обстоятельствах переход от повседневности к спектаклю или, другими словами, процесс отделения обычного гражданина от привычного ему окружения и превращения его в зрителя, был сопряжен с определенными сложностями. Этот переход, равно как и тот, которым завершался спектакль,

когда зрители вновь приобретали свой прежний статус, подчеркивались особым образом.

Так, ориентируясь на ритуалы отделения и реагрегации, описанные Ван Геннепом, Шехнер при постановке «Диониса в 69-м» разработал особую «церемонию открытия» спектакля, в соответствии с которой зрители входили в зал по отдельности через полутемный коридор, а также особый ритуал реагрегации, заключающийся в совместном шествии участников спектакля по улицам Нью-Йорка. Эти ритуалы должны были обеспечить благополучный переход из одной стадии в другую в особо опасных ситуациях: при превращении зрителей в участников спектакля и при интеграции их в общество, учитывая приобретенный ими на протяжении спектакля опыт и вызванную в них трансформацию. Эти ритуалы свидетельствовали о том, что весь спектакль представляет собой переходную стадию, или стадию трансформации.

В спектакле Рукерта «Тайные услуги» отделение зрителя от повседневного окружения и переход к спектаклю совершались благодаря тому, что один из членов труппы завязывал зрителю глаза, после чего вел его за руку в зал, порог которого они переступали совместно. Во второй части аналогичную функцию имела процедура раздевания – элемент, часто встречающийся в ритуалах, в которых раздевание и одевание символизируют, соответственно, отделение от повседневного окружения и реагрегацию. «Зритель» покидал место проведения спектакля аналогичным образом: его выводили из зала, развязывали ему глаза, после чего он снова одевался. Для Рукерта, как и для Шехнера было важно, чтобы подобные переходы из одного статуса в другой совершались благополучно, ведь цель спектакля заключалась в том, чтобы дать возможность зрителю, «лишенному зрения» и вовлеченному в действие спектакля, пережить ряд необычных и дезориентирующих его ситуаций. Совершаемые им переходы из одного состояния в другое свидетельствуют о том, что данный спектакль также должен был позволить его участникам пройти процесс трансформации.

В своей постановке «На игле» Касторф действовал совершенно другим образом. Зрителей, пришедших на спектакль, приветствовал в фойе один из сотрудников театра. Он просил их собраться и ждать у определенной двери. После того как зрители собирались в указанном месте, сотрудник вел их по извилистым коридорам и лестничным проходам, уходящим то вверх, то вниз, к месту проведения спектакля. Входя в зал

по отдельности через узкую дверь, они оказывались на сцене. Привыкнув к неяркому свету, зрители замечали в глубине сцены зрительскую трибуну и направлялись к своим местам. Те, кто уже успел занять места, могли наблюдать за входящими зрителями, пробиравшимися через основную сцену. И долгое время оставалось неясно, произошел ли уже переход или еще нет, иными словами, зрители не могли с уверенностью сказать, является ли происходящее частью спектакля или предваряет его. Как следствие, неуверенность, свойственная переходной стадии, возрастала. В результате в процессе этого перехода возникало ощущение дезориентации, придававшее этой ситуации лиминальный характер. То же самое можно было сказать про финал спектакля, когда зрители начали покидать зал. Актеры снова и снова появлялись на сцене, обращаясь к отдельным зрителям, собиравшимся выйти из зала, пытались завязать с ними разговор о спектакле, после чего церемонно прощались с отдельными зрительницами, целуя им руку. В итоге покинувшие зал не могли быть уверены в том, что спектакль в самом деле закончился – по сути, он продолжался до того момента, пока последний зритель не покинул зал. Все, что происходило в период между тем, когда зрители вошли в фойе и когда они туда вернулись, можно было рассматривать как переходную стадию, то есть стадию трансформации.

Абрамович и Улай в своем перформансе «Непреодолимое» выбрали особенно радикальный подход. Перформанс заключался в том, что художники, абсолютно обнаженные, стояли лицом друг к другу по обе стороны двери, ведущей в галерею, в то время как зрители проходили между ними: переступая порог галереи, они входили внутрь и, спустя некоторое время, пересекали его вновь, выходя из помещения. Таким образом, весь перформанс состоял из подобных моментов перехода. Пожалуй, этот перформанс наиболее очевидно демонстрировал, что в случае спектакля речь идет о стадии перехода, подразумевающей совершение некой трансформации.

Как мы убедились, автопоэзис «петли ответной реакции», порождая спектакль, создает лиминальную ситуацию. Лиминальность непосредственно связана с автопоэзисом спектакля, его событийностью. Автопоэзис «петли ответной реакции» повергает зрителя в состояние, отчуждающее его от повседневной жизни, а соответственно, от действительных в ней критериев и правил (это отчуждение происходит даже несмотря на то, что приобретаемый им в ходе спектакля опыт вполне

может напоминать определенные будничные ситуации). При этом зритель остается в неведении относительно того, каким образом он может выйти из этой ситуации. Такое состояние может быть как мучительным, так и приятным.

Происходящие со зрителем трансформации в основном носят временный характер, поскольку их действие распространяется только на время спектакля или даже на время одного из его эпизодов. Подобные трансформации могут заключаться как в физиологических, аффективных, энергетических и моторных реакциях тела, так и в действительно происходящей смене статуса – например, превращении зрителя в актера или объединении индивидов в сообщество. Ведет ли опыт дестабилизации восприятия себя, мира и других, утраты привычных нам критериев и правил к переосмыслению субъектом своего подхода к миру и восприятия себя, и в этом смысле к глубокой трансформации – об этом можно судить лишь в каждом отдельном случае. Не исключено, что зритель, покинув зал, решит, что ощущение дезориентации, возникшее у него во время спектакля, не имело под собой никаких серьезных оснований, и вернется к своему прежнему мировоззрению. Однако также возможно, что после завершения спектакля он еще долго будет пребывать в состоянии дезориентации и позднее, путем размышлений придет к переосмыслению своего восприятия действительности. Вне зависимости от последствий, участие в спектакле ощущается зрителями как пограничная ситуация. Как мы убедились, эта ситуация отличается от пограничного состояния, возникающего в рамках ритуала прежде всего потому, что к ней не применимы два критерия, действительные в случае ритуалов: 1) продолжительность (необратимость) и 2) признание обществом нового статуса.

Эстетический опыт возникает не только благодаря восприятию необычных событий, но и при восприятии обычных явлений. Я многократно обращала внимание на то, что ситуации, переживаемые в спектаклях, в определенном отношении совпадают с ситуациями, переживаемыми зрителями в повседневной жизни (этого обстоятельства не меняет даже тот факт, что данный опыт остается за рамками общественного дискурса), а также на то, что в спектаклях демонстрируются совершенно обычные тела, действия, движения, вещи, звуки, запахи, которые в то же самое время воспринимаются как необычные, преобразованные. Отсюда следует, что особенностью многих спектаклей как раз является их способность привлечь

внимание к обычным явлениям – например, таким как тишина, которая становится слышна в «Тихих пьесах» Кейджа. Когда обычное воспринимается как необыкновенное, когда бинарные оппозиции разрушаются и вещи превращаются в свою противоположность, у зрителя появляется ощущение волшебства. Именно это ощущение повергает его в состояние лиминальности и вызывает в нем процесс трансформации.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

«Новое околшебствление мира»

Подводя итоги, можно сказать, что спектакли обуславливают «новое околшебствление мира» и преобразуют их участников. Подобная трансформация оказывается возможной благодаря событийному характеру спектаклей, проявляющемуся в телесном соприсутствии актеров и зрителей, в создании материальности перформативными средствами и в эмерджентности значения. Начиная с 1960-х годов театральные спектакли и перформансы активно привлекают внимание к вышеназванным условиям, определяющим возникновение спектакля, а также к связанным с ними процессам трансформации, одновременно экспериментируя с ними и анализируя их. Как стало очевидно, эти условия характерны для любого спектакля вне зависимости от стиля или эпохи. Именно они являются предметом исследования эстетики перформативности, сформулированной в данной работе.

В итоге область применения эстетики перформативности, с одной стороны, сужается, а с другой стороны, одновременно расширяется. Так, она не стремится вытеснить традиционные эстетические теории, такие как эстетика художественного произведения, эстетика его создания и восприятия. В том случае, если художественные процессы можно адекватно описать с помощью таких категорий, как «артефакт», «создание художественного произведения» и «его восприятие», нет никакой необходимости заменять традиционные эстетические теории эстетикой перформативности (она может служить скорее дополнением к ним). Эстетика перформативности в первую очередь распространяется на художественные процессы, не поддающиеся описанию с помощью вышеназванных категорий и потому, если даже и анализировавшиеся с точки зрения эстетики художественного произведения, его создания и восприятия, то с большими упущениями, примером чему являются спектакли.

Начиная с 1960-х годов, а отчасти уже и в эпоху исторического авангарда, в 1900 — 1930-е годы, «не-театральные» виды искусства все чаще и чаще обнаруживают сходство со спектаклем. Как это обстоятельство, так и другие особенности развития искусства в период после «перформативного поворота» свидетельствуют о чрезвычайной актуальности эстетики перформативности не только в отношении театра, но и искусства в целом.

Поскольку центральной категорией эстетики перформативности является понятие спектакля, то она распространяется на все виды спектаклей, как художественные, так и нехудожественные. Начиная с 1960-х годов, то есть на фоне «перформативного поворота» и распространения новых медиа в нашей культуре в области политики, спорта, массовых зрелищ, праздничных мероприятий и пр. появилось множество спектаклей нового типа. Эти спектакли не претендуют на статус искусства. В то же время их создатели и реципиенты открывают в них новые возможности театрализации и эстетизации нашей жизни, равно как и новые способы «оволашебствования» мира¹. Поскольку эстетика перформативности применима и к подобным спектаклям, то она представляет собой наиболее подходящий контекст для того, чтобы более подробно рассмотреть постоянно меняющееся соотношение между эстетической и внеэстетической сферами, между искусством и «не-искусством», а также вновь обратиться к вопросу об автономии искусства.

В ходе данного исследования, в особенности в предыдущей главе, посвященной событийности спектаклей, я многократно использовала два понятия, тесно связанные с процессом «овола-

¹ Из этой ситуации, однако, не следует делать обратный вывод о том, что в эпоху Просвещения процесс «расколдования» мира повлек за собой упадок театральности. Определенные виды зрелищ — например, такие как публичные казни — в XIX веке действительно прекратили свое существование. В то же самое время появились новые жанры спектаклей, такие как цирк, этнографические и колониальные выставки, стриптиз. (В определенном смысле сюда также можно отнести универмаги.) Однако этим новым видом спектаклей не приписывалась образовательно-обучающая функция. Они также не воспринимались как компенсация того, что было утеряно вследствие распространения идей Просвещения. Скорее с их существованием просто мирились. Есть основания полагать, что участники этих спектаклей воспринимали их совершенно по-другому. Относительно этого аспекта этнографических выставок см.: *Altenberg P. Ashantee* (1898). — Berlin, 1987.

шебствления» мира и преобразования участников спектаклей, не останавливаясь на них подробно. Речь идет о таких центральных понятиях эстетики перформативности, как постановка и эстетический опыт. Войдя в употребление в XIX веке, оба понятия претерпели с тех пор ряд изменений. До 1970-х годов сфера их применения была ограничена, хотя в случае каждого из этих понятий это было обусловлено разными причинами. В то время как понятие постановки вплоть до указанного момента применялось лишь в отношении театральных спектаклей, то традиции, оказавшие решающее влияние на развитие понятия эстетического опыта, резко прервались с началом Второй мировой войны. В 1970-е годы представители философской эстетики (прежде всего Рюдигер Бубнер) и новой концепции рецептивной эстетики вновь обратились к этому дискурсу и разработали новое понятие эстетического опыта, сфокусировав внимание на особом отношении воспринимающего субъекта к объекту восприятия. Понятие постановки (после отдельных попыток его пересмотра в 1970-х годах), напротив, лишь в 1980-е годы превратилось из театрального термина в эстетическое понятие, применяемое по отношению к разным видам искусства. В качестве последнего оно до сих пор сохраняет свою актуальность.

Вряд ли можно считать случайностью, что и то, и другое понятие были переосмыслены и вновь вошли в употребление в ходе «перформативного поворота», обозначившегося в конце 1960-х – начале 1970-х годов, после чего стали широко применяться в самых разных сферах. «Перформативный поворот» способствовал тому, что границы между отдельными видами искусства, а также между искусством и не-искусством потеряли свою четкость. В результате возникла необходимость в терминологии, которая, с одной стороны, была бы применима по отношению к разным видам искусства, а с другой стороны, позволила бы адекватно описать эстетическое в нехудожественных феноменах и процессах. Понятие постановки и эстетического опыта оказались наиболее подходящими для этой цели. Так, понятие постановки применяется на сегодняшний день не только при описании художественных, но и нехудожественных феноменов – таких как нехудожественные спектакли или процессы, связанные с театрализацией и эстетизацией повседневной жизни. Схожим образом понятие эстетического опыта используется не только для описания процесса восприятия искусства, но и по отношению к феноменам и процессам

в сфере моды, дизайна, косметики, рекламы, спорта, градостроительства, оформления парков, равно как и в отношении явлений природы, которым можно приписать некую эстетическую функцию.

Если понятие артефакта неизменно влечет за собой употребление категорий создания художественного произведения и его восприятия, то понятие события, используемое для описания эстетических процессов, аналогичным образом применяется неизменно в одном ряду с понятиями постановки и эстетического опыта. Триады этих понятий составляют основу концепции эстетики перформативности. Перед тем как в заключение обратиться к вопросу об области применения и целесообразности использования данной эстетической теории, я считаю необходимым сначала более подробно рассмотреть категории постановки и эстетического опыта, которые многократно употреблялись в настоящем исследовании, но до сих пор не были детально представлены.

1. «Постановка»

Хотя понятие постановки возникло лишь в XIX веке, обозначаемый им вид деятельности имеет долгую историю, такую же долгую, как и понятие спектакля, ибо любому спектаклю предшествует процесс постановки. Так, спектакли, в которых участвуют несколько человек, требуют подготовки и репетиций, отнимающих порой массу времени и усилий. В Афинах трагедии показывались на Великих Дионисиях – самом главном празднике полиса, обладавшем репрезентативной функцией. Как свидетельствуют достоверные источники, подготовка представления занимала несколько месяцев. Ответственность за этот процесс, как правило, лежала на одном человеке – авторе текста трагедии. Под его руководством хореуты и актеры разучивали свои партии. (За финансовую сторону отвечало, однако, другое лицо – один из богатых афинских граждан.) Особенно много времени и энергии отнимали репетиции с гражданами полиса, участвовавшими в постановке трагедии в качестве поющих и танцующих хореутов. Руководители постановок (среди них нам известны имена Эсхила, Софокла и Еврипида) инвестировали в подготовительный процесс много сил, поскольку театральные деятели, многократно побеждавшие в трагическом агоне, глубоко уважались членами полиса. По-

беда в этом состязании считалась настолько престижной, что сограждане охотно избирали добившегося успеха драматурга-режиссера на важные политические и военные должности. Так, Софокл, побеждавший в период между 468 годом до н.э. (когда он в первый раз принял участие в состязании драматургов) и 406 годом до н.э. (годом его смерти) в трагическом агоне двадцать раз, в 443–442 годах до н.э. занимал должность казначея Афинского Морского Союза, а в 441–439 годах до н.э. наряду с Периклом исполнял обязанности стратега в Самосской войне – согласно историческим источникам, эта должность была ему доверена благодаря невероятно сильному впечатлению, которое произвела постановка «Антигоны». В 428 году до н.э. вместе с Фукедидом он снова был выбран на должность стратега, а в 411 году до н.э. его избрали одним из десяти пробулов (греч. «советник»). Пример Софокла убедительно свидетельствует о том, что умение разработать постановочные стратегии, ведущие к возникновению эффектного спектакля, считалось одной из важных способностей, необходимых для исполнения политических и военных обязанностей.

Спектаклям всегда предшествует постановочный процесс. Тем не менее в качестве профессионального термина понятие «постановка» стало употребляться лишь в XIX веке. В немецком языке оно появилось лишь в начале XIX века. В своей статье «Поставить спектакль» (1837) Август Левальд комментирует его следующим образом:

В последнее время выражение «поставить спектакль» стало употребляться во всех немецких театрах; я услышал его впервые осенью 1918 года в Вене, и тогда не совсем точно знал, как его понимать. Господин Карл Блюм, которого я встретил на улице, сказал мне, что пробудет в Вене до тех пор, пока не поставит свой последний балет «Алина». Это звучит, однако, более благородно, чем «устроить представление» – выражение, очевидно, перенятое нами у французов, употребляющих также выражение «la mise en scene», «размещение на сцене», которое у нас пока не используется².

При подготовке своей статьи к печати Левальд сопровождал этот пассаж сноской: «в последнее время распространенным стало выражение "постановка спектакля"». Стремясь бо-

² Lewald A. In die Scene setzen // K. Lazarowich/Ch. Balme (Hrsg.). Texte zur Theorie des Theaters. – Stuttgart, 1991. – S. 306f.

лее точно определить это понятие, Левальд пишет: «Поставить спектакль означает дать наглядное представление о драматическом произведении, дополняя с помощью внешних средств замысел драматурга и усиливая впечатление, производимое пьесой»³. Как мы видим, что это понятие связано с так называемым «литературным» театром и возникло в контексте теории двоemiрия. При этом оно подразумевает не только процесс «перевода» сформулированных в тексте пьесы значений в театральные знаки, как его понимали теоретики XVIII века. Основная задача заключалась в том, чтобы дать наглядное представление о содержании пьесы, иными словами, в том, что существует лишь в воображении.

Как отмечает Левальд, понятие «постановка спектакля» в том понимании, о котором он говорит, было заимствовано из французского⁴. Согласно источникам, выражение «la mise en scine» начинает употребляться лишь в начале XIX века и становится более распространенным лишь после 1835 года. Оно используется для обозначения «мер, предпринятых для подготовки представления пьесы»⁵, то есть в значении «превратить пьесу в спектакль»⁶. Одновременно меняется значение выражения «mettre en scine» – «инсценировать». Эти термины тоже связаны с «литературным» театром. Они означают то, что основным элементом театра является текст пьесы, превращаемый в процессе постановки в спектакль. Само появление этого понятия свидетельствует о том, что постановка пьесы больше не считалась обычным и несложным видом деятельности, иными словами, оно указывает на осознание того, что эта деятельность требует владения особыми приемами.

³ Lewald A. In die Scene setzen // K. Lazarowich/Ch. Balme (Hrsg.). Texte zur Theorie des Theaters. – Stuttgart, 1991. – S. 306.

⁴ Уже начиная с 1660 года во французском языке вошло в употребление выражение *mettre quelqu'un, quelque chose sur la scène*. При этом его значение было совершенно другим: оно означало «отводить кому-то или чему-то определенное место в литературном или другом художественном произведении» – например на картине. В конце XVIII века оно было заменено выражением *mettre sur scène*. Один из самых ранних случаев употребления этого выражения можно обнаружить в «Салонах» (1765) Дидро, где оно применяется в отношении живописи.

⁵ Französisches etymologisches Wörterbuch. Bd. 11. – Basel, 1964. – S. 294.

⁶ Dictionnaire historique de la langue française. Bd. 2. – Paris, 1994. – S. 1892.

Понятие «постановка спектакля» возникло в то время, когда в театре стали происходить существенные изменения: режиссер превратился из «организатора» в художника, создающего «произведение искусства», – то есть спектакль. Реализации этой новой функции режиссера во многом способствовал Гёте в годы руководства Веймарским придворным театром (1791 – 1817): так, в рамках подготовки спектакля он ввел читку текста, во время которой актеры знакомились со всей пьесой и с особым значением их роли в ее контексте (прежде актеры, как правило, знали только текст своей роли). Он подробно обсуждал декорации с театральным художником, тщательно выверял цветовое сочетание декораций и костюмов, определял движения и позы актеров, работал с ними над сценической речью, жестами и движениями и выбирал «подходящую» музыку для спектакля. Как Левальд в выше упомянутой работе, так и автор статьи «Постановка спектакля», опубликованной в «Общем театральном словаре», вышедшем в 1846 году, описывают деятельность и задачи режиссера именно подобным образом⁷. Все же Веймарский придворный театр в этом отношении являлся скорее исключением, чем правилом. Лишь в 1840-х годах закрепилось представление о том, что задача режиссера состоит в «работе с персоналом и материалом, направленной на создание цельной композиции, позволяющей представить на сцене драматическое произведение»⁸. В это время также становится принято указывать имя режиссера в программке спектакля.

В 1840-е годы, однако, еще не было единого мнения по поводу того, следует ли считать постановку спектакля художественным видом деятельности или же техническим процессом. Как Левальд, так и автор статьи в «Общем театральном словаре» подчеркивают, что данный вид деятельности требует наличия разнообразных знаний и способностей, связанных не только с разными видами искусства, такими как литература, актерское искусство, живопись, музыка, но и знаний в области различных архитектурных стилей и костюмов – «необходимых для избежания анахронизмов»⁹. Хотя Левальд описывает по-

⁷ См.: Allgemeines Theater-Lexicon oder Encyclopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Hrsg. Von K. Herloßsohn, H. Marggraff et al., 3 Bd., neue Ausg., Altenburg. – Leipzig, 1846. – S. 284.

⁸ Ibid.

⁹ Lewald A. In die Scene setzen // K. Lazarowich/Ch. Balme (Hrsg.). Texte zur Theorie des Theaters. – Stuttgart, 1991. – S. 308.

становку спектакля как в высшей степени сложное дело, значение которого трудно переоценить, тем не менее он нигде не характеризует его как художественную деятельность. В своей работе «Эстетический и экономический аспекты сценического искусства» (1841) Франц фон Акатс разделяет сценическое искусство на «распределение материала и украшение» и «упорядочивание живого». Хотя Акатс и относит постановку спектакля к изобразительным видам искусства, ибо ее целью является «изображение эстетических идей посредством картин», однако он отказывается видеть в ней «самостоятельное творение»¹⁰. Акатс интерпретирует сценическое искусство, понимаемое им просто как некая техника, в соответствии с теорией двоемрия: с одной стороны, мы имеем дело с миром художественных идей, а с другой стороны, с картинами, создаваемыми в процессе постановки с целью дать наглядное представление об этих идеях. На протяжении всего XIX века под постановкой спектакля подразумевается наглядное изображение некой данности, чего-то, существующего в некоем «другом месте» – например, в тексте пьесы или в мире художественных идей, – где оно не обладает зримым образом, а существует лишь в фантазии или в мыслях. То есть задача и функция постановочного процесса заключается в том, чтобы создать этот зримый образ. Отсюда следует, что этот процесс предполагает применение соответствующих приемов изображения.

Это представление изменилось лишь на рубеже XIX и XX веков, когда постановка спектакля стала рассматриваться как художественный процесс, имеющий самостоятельное значение по отношению к тексту пьесы. Так, исторический авангард объявил театр самостоятельным, не зависимым от литературы, видом искусства. В своей статье «Искусство театра» (1905) Эдвард Гордон Крэг утверждает следующее:

<...> Театральное искусство – это и не исполнение, и не пьеса, и не декорации, и не танцы; однако оно составляется из всех тех элементов, из которых состоят эти вещи: из действия, являющегося душой актерской игры; слов, являющихся плотью пьесы; линий и красок, представляющих собой основу декоративного оформления; ритма, который является существом танца¹¹.

¹⁰ *Akát's F. von. Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht.* – Wien, 1841. – S. IV.

¹¹ *Крэг Г. Искусство театра. Диалог первый / пер. В.В. Воронина // Э.Г. Крэг. Воспоминания, статьи, письма.* – Москва, 1988. – С. 166.

Согласно Крэггу, спектакль возникает не благодаря трансформации текста пьесы, а создается путем отбора, комбинации и демонстрации подобных элементов. Эти приемы используются режиссером-художником, мастерски владеющим движениями, словами, линиями, цветом и ритмом¹². Спектакль, как пишет Лотар Шрейер в своей работе «Сценическое произведение искусства» (1916), начинает пониматься как «самостоятельное художественное произведение», а театр как «самостоятельный вид искусства»¹³. Одновременно работа режиссера, направленная на постановку спектакля, приобретает статус творческой деятельности. В результате функция постановки меняется, ибо она больше не заключается именно в том, чтобы, по выражению Левальда, «дать наглядное представление о драматическом произведении, дополняя с помощью внешних средств замысел драматурга и усиливая тем самым впечатление, производимое пьесой». Несмотря на эти изменения, утверждение Крэгга, что задача постановки состоит в том, чтобы сделать «незримое»¹⁴ видимым, дает повод предположить, что он в свою очередь также исходит из теории двоemiрия, полагая, что процесс постановки делает видимым нечто, что существует «где-то», в «мире незримого». Впрочем, его дальнейшая аргументация опровергает это предположение. Так, он пишет:

Существует нечто такое, чем человек еще не овладел, так как не подозревал, что оно, незримое, всегда рядом с ним и только дожидается того, чтобы кто-нибудь подошел к нему с любовью. В высшей степени привлекательное и постоянно ускользающее, это с ними выше всех небесных сфер. Имя этому нечто — движение¹⁵.

Цель постановки заключается в том, чтобы привлечь внимание к движению. Хотя движение всегда совершается в настоящем, оно все же часто остается «незримым». Постановка направлена на выявление движения, иными словами, она позволяет увидеть движение как таковое. Если Левальд, автор упомянутой статьи в «Общем театральном словаре», и Акатс

¹² Крэгг Г. Искусство театра. Диалог первый / пер. В.В. Воронина // Э. Г. Крэгг. Воспоминания, статьи, письма. – Москва, 1988. – С. 170.

¹³ См.: Schreyer L. Das Bühnenkunstwerk // Der Sturm 7. – 1916. – N 5 (August) / – S. 50.

¹⁴ См.: Крэгг Г. Артисты театра будущего // Э.Г. Крэгг. Воспоминания, статьи, письма / пер. В.В. Воронина. – Москва, 1988. – С. 209.

¹⁵ Там же. – С. 209–210.

рассматривают постановку как процесс, позволяющий дать наглядное представление о чем-то, то Крэг под постановкой понимает применение различных художественных и технических средств с целью сделать видимым нечто как таковое. Согласно Крэгу, это нечто не просто становится доступным восприятию субъекта, а воспринимается им во всем своем грандиозном волшебстве, как что-то «оволшебствующее» и преображающее мир. В этом смысле функция постановки заключается не в изображении, а в созидании. Она порождает действительность того, что она демонстрирует.

Несмотря на то что в XX веке постановка спектакля определенно стала считаться творческой деятельностью, долгое время, отчасти вплоть до сегодняшнего дня, наряду с новым пониманием задач постановки в различных вариантах продолжало сохраняться представление об этом процессе, сформулированное еще Левальдом. Так, в своей статье о режиссуре и постановке, написанной для «Французской энциклопедии» (Париж, 1936), Жак Копо определяет постановку как «сумму всех художественных и технических процессов, благодаря которым написанное автором драматическое произведение из духовного и скрытого существования в виде текста переходит в реальное существование в форме театрального спектакля, происходящего в настоящем времени»¹⁶. Таким образом, текст определяется как некая «духовная» субстанция, которая в процессе постановки превращается в чувственную действительность и находит физическое воплощение.

Вольфганг Изер, расширяя понятие постановки от эстетической концепции до антропологической и ссылаясь на теорию Хельмута Плесснера о дистанцированности человека по отношению к самому себе, также исходит из этого представления, признавая тем самым актуальность теории двоemiрия. Постановка, по его мнению, направлена на «создание образа того, что не способно существовать в непосредственном настоящем». Соответственно постановке

предшествует что-то <...>, приобретающее благодаря ей зримый образ. Это предшествующее постановке никогда не сольется с ней воедино, иначе они стали бы неразличимы. Другими словами, каждая постановка обязана своим существованием тому, чем она не является, так как все, что в ней материализуется,

¹⁶ Цит. по: *Lazarowicz/Balme (Hrsg.). Texte zur Theorie des Theaters.* — S. 341.

происходит во имя чего-то отсутствующего, которое благодаря присутствующему становится очевидным, при этом не имея возможности самостоятельно существовать в непосредственном настоящем¹⁷.

Как мы убедились в четвертой главе, на рубеже 1960-х и 1970-х годов появляется новое понятие постановки, не связанное с теорией двоемирия. Теперь режиссеры, подобно Крэгу, рассматривают постановку спектакля как созидательный процесс. С помощью художественных и технических средств постановщики стремятся привлечь внимание к «феноменальному существованию» актеров и к «экстазу» вещей. В результате тела актеров и предметы выступают не как знаки, указывающие на что-то другое, – наоборот, объектом внимания зрителей становится их «феноменальное существование» и свойственная ему мимолетность. Актеры (или в соответствующем случае перформеры) порождают феномен присутствия, делая его доступным восприятию зрителей. В результате люди и вещи начинают восприниматься как таковые, что вызывает ощущение волшебства. Иными словами, «оволшебствление» мира происходит благодаря феномену автореферентности, то есть благодаря отсутствию необходимости интерпретировать воспринимаемое и раскрытию «самозначности» человека и вещей.

Способы перформативного создания материальности определяются в ходе постановочного процесса и после нескольких спектаклей претерпевают зачастую ряд изменений. В этом отношении постановку следует рассматривать как целенаправленный процесс, в рамках которого с помощью самых разных приемов – вплоть до «операций случайного выбора» – принимается решение относительно того, какие элементы необходимо создать перформативными средствами, точнее, в какой момент спектакля и где именно в пространстве они должны быть созданы, каковы будут их передвижения и как они будут меняться, а также то, в какой момент они снова должны исчезнуть. Таким образом, постановку спектакля можно описать как процесс, в ходе которого разрабатываются стратегии, определяющие, какие элементы, когда, где и каким образом должны появиться в спектакле. Следовательно, постановку действительно можно рассматривать как созидательную стратегию,

¹⁷ Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie. – Frankfurt a. M. – S. 505 und 511.

с помощью которой в спектакле перформативными средствами в определенной временной последовательности и в определенных пространственных условиях создается и демонстрируется непосредственное настоящее феноменов и свойственная ему мимолетность.

Этот процесс наиболее точно отражает определение понятия постановки, относительно недавно сформулированное Мартином Зелем. Так, этот процесс он определяет как «постановку настоящего. Она заключается в создании и демонстрации чего-то, происходящего здесь и сейчас и в силу этого обстоятельства ускользающего от любых попыток зафиксировать его как целое»¹⁸. Благодаря постановке настоящее становится зримым. Зель указывает на существенное различие между художественными постановками и теми, которые таковыми не являются. Его интерпретация понятия художественной постановки перекликается с моими размышлениями, представленными в четвертой главе (см. разделы «Присутствие» и «Атмосферы»). Согласно Зелю, художественные постановки являются «презентациями особого рода. Они не просто создают и демонстрируют некую особую реальность – они выступают в качестве реальности <...> они не только порождают феномен присутствия – они демонстрируют присутствие <...> Они являются мимолетными реальностями человеческой жизни. Они являются тем, что они изображают»¹⁹.

Указывая на то, что постановки являются «намеренно вызванными или реализованными чувственными процессами», «демонстрируемыми публике»²⁰, Зель в то же самое время не делает никакого различия между постановкой и спектаклем. В его интерпретации подготовка спектакля, точнее, разработка его концепции и сам спектакль ничем не отличаются друг от друга. Так, его высказывание: «Они являются мимолетными реальностями человеческой жизни. Они являются тем, что они изображают», – на мой взгляд, в точности описывает происходящее в спектакле. Поэтому я хотела бы еще раз особо указать на различие между понятием постановки и спектакля.

¹⁸ *Seel M. Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs // Früchtl/Zimmermann. Ästhetik der Inszenierung.* – S. 53.

¹⁹ *Ibid.* – S. 58f. Относительно различия между художественными и нехудожественными постановками см. главу 7, раздел «Искусство и жизнь».

²⁰ *Ibid.* – S. 50.

Поскольку приведенные выше интерпретации понятия постановки не предусматривают различия между постановкой и спектаклем, то их авторы, очевидно, исходят из того, что режиссерская концепция в точности реализуется в каждом из спектаклей, и не учитывают воздействие «автопоэтической петли ответной реакции», играющее решающую роль в возникновении спектакля. Согласно Зелю, концепция постановки разрабатывается с точки зрения восприятия ее зрителями. Это означает, что постановщики спектакля исходят из различия между постановкой и спектаклем, то есть они полагают, что спектакль возникает благодаря восприятию зрителей и их реакциям на происходящее, или благодаря телесному присутствию актеров и зрителей. Следовательно, эти факторы необходимо учитывать не только в процессе постановки, но и при его теоретическом осмыслении.

В этом контексте я хочу вновь обратиться к предложению, высказанному мной в предыдущей главе. Разрабатывая план, определяющий как должно происходить перформативное создание материальности спектакля, постановщики спектакля моделируют особую ситуацию, в которой предстоит оказаться актерам и зрителям. При этом речь идет о ситуации открытого типа, поскольку никогда невозможно предсказать, как будут вести себя зрители и как на это будут реагировать актеры. Так, процесс постановки предусматривает наличие возможностей для незапланированного развития и для разного рода экспериментов (здесь стоит оговориться, что отдельные художественные постановки, равно как и постановки во внехудожественной сфере, стремятся свести такого рода возможности к минимуму). История культуры и, в частности история театра, содержит целый ряд примеров, когда во время спектакля возникали неожиданные ситуации, которыми участники пользовались для того, чтобы радикально изменить направление развития спектакля.

Исходя из этого я рассматриваю постановку как процесс разработки и отбора стратегий, определяющих, каким образом перформативными средствами должна создаваться материальность спектакля, при котором, во-первых, материальные элементы воспринимаются в их «феноменальном бытии», а во-вторых, возникает ситуация, допускающая возможность незапланированных действий и спонтанной реакции. Постановочная концепция создает чрезвычайно важные предпосылки для проведения спектакля и соответственно для автопоэзиса

«петли ответной реакции». Однако с ее помощью невозможно полностью предопределить ни развитие спектакля, ни автопозис «петли ответной реакции». Таким образом, понятие постановки изначально содержит в себе момент скепсиса относительно границ постановки.

Это не означает, что эти границы должны быть очевидны для каждого участника спектакля. Так, если во время спектакля на сцене обрушивается софит, то зрители, как правило, расценивают это событие как некий непредвиденный инцидент, то есть как нечто незапланированное и неинсценированное. Лишь тот, кто придет на спектакль еще раз и станет свидетелем того, как в тот же самый момент спектакля софит обрушится вновь, убедится в том, что речь в данном случае идет об инсценированном событии. В другой ситуации тот, кто решит, что в случае обмена репликами между зрителем в десятом ряду, периодически отпускающим комментарии по поводу происходящего в спектакле, и актерами, остроумно реагирующими на его высказывания, речь идет о поставленной сцене, при следующем посещении спектакля, не найдя знакомого «актера» в десятом ряду, обнаружит, что этот обмен репликами возник спонтанно. Если в первом случае актеры точно знали, что этот эпизод является частью постановки, то во втором случае, возможно, они сами не были уверены, носила ли эта акция спонтанный характер или была спланирована одним из зрителей или же не известным им коллегой. Из этого следует, что границы постановки всегда определяются восприятием участвующих в ней субъектов.

Предлагаемое мной определение постановки тесно связано с понятием события. Постановка спектакля предполагает создание некой ситуации, в которой что-то происходит. В этом смысле совершенно непонятно, почему эстетика события не может сочетаться с эстетикой постановки, как это утверждают сторонники эмфатического понятия события. При этом сложно не заметить негативную коннотацию, с которой они употребляют слово постановка. Эта коннотация является отдаленным следствием дискуссий, проходивших в области теории и истории искусства в 1960-е и 1970-е годы. Так, например, Майкл Фрайд выстраивает в своих работах оппозицию между негативно коннотированными понятиями «театр», «театральный» и «театральность», описывающими процесс постановки, и такими понятиями, как «вещественность», «поглощенность», «аутентичность», которые он наделяет позитивной коннотацией.

В 1960-е годы, анализируя восприятие творчества художников второго поколения американского авангарда, Фрайд сосредоточивает свое внимание на основополагающих феноменальных свойствах художественных произведений. В этой связи он настаивает на принципе «вещественности», чтобы «побороть театр»²¹. Театральность, интерпретируемая им как инсценировка, означает в его понимании кризис в теоретическом осмыслении художественного объекта.

В своей книге о французской живописи XVIII века «Погруженность в себя и театральность. Живопись и зритель в эпоху Дидро» (Беркли, 1980) Фрайд утверждает, что недостаток постановки заключается в том, что ее создатели руководствуются восприятием другой личности. Исходя из этого понимания, он описывает изображенные на картине фигуры как «театральные». Их позы, прописанные густыми мазками, как будто говорят о том, что они сознательно позируют художнику – поэтому Фрайд и относит их к категории «театральных». Поскольку поведение фигур кажется ему «инсценированным», то он считает их художественно менее ценными по сравнению с фигурами, демонстрирующими при игре или в процессе работы более сосредоточенное состояние и создающими впечатление, что они не замечают наблюдающего за ними художника.

Рассмотренные нами спектакли разрушают представление о дихотомическом соотношении между понятием аутентичности и понятием постановки. Постановка создает пространство для эксперимента, в рамках которого может произойти нечто непредсказуемое. Когда сегодня сторонники эмфатического понятия события, разрабатывая эстетическую концепцию, центральной категорией которой является понятие события, противопоставляют ее эстетике, основанной на понятии постановки, возникает впечатление, что их эстетическая концепция несет на себе отпечаток старого представления о сакральном статусе искусства, служащего заменой религии. Согласно этой старой концепции, при восприятии искусства мы имеем дело с проявлением божественной, непостижимой сущности²². Как мы убедились в ходе данного исследования, подобное представление несовместимо с эстетикой перформативности, ввиду того, что она предполагает неразрывную связь между эстетикой события и эстетикой постановки.

²¹ *Fried M. Art and Objecthood // G. Battock (Ed.). Minimal Art. – New York, 1969. – S. 139.*

²² На эту тему см.: *Mersch D. Aura und Ereignis. – Frankfurt a. M., 2002.*

Сформулированное выше понятие постановки является, однако, неполным, так как необходимо рассмотреть еще один существенный аспект, речь о котором уже шла в предыдущей главе – а именно – особые постановочные приемы, позволяющие направлять внимание зрителей. Цель постановки заключается в создании перформативными средствами материальности спектакля и привлечении внимания публики к появляющимся в спектакле элементам, а также к самому акту восприятия. Постановка, с одной стороны, способствует тому, что даже самые обычные явления, приобретая новое качество, оказываются в центре внимания зрителей. С другой стороны, зрители начинают осознавать, что воспринимаемые ими движения, свет, цвета, звуки, запахи и т.д. воздействуют на них и преобразуют их. В этом смысле постановку можно рассматривать как процесс, направленный на «оволшебствление» мира и преображение участников спектакля.

Описанное выше различие между постановкой и спектаклем сохраняется и в данном контексте. Несмотря на то что целью постановки является привлечение внимания зрителей к определенным элементам, постановщики спектакля не способны полностью управлять вниманием публики и тем самым гарантировать достижение этой цели. То, что происходит в спектакле, часто не совпадает с замыслом постановщиков. И дело не в том, что постановочные приемы выбраны неправильно. Вполне вероятно, что на одном из первых спектаклей они оправдали себя. Тем не менее на том или ином спектакле могут сложиться условия, препятствующие реализации намеченного плана. Так, например, может случиться, что среди публики преобладают «невосприимчивые» зрители, о которых писал Германн, «заражающие» своим отношением остальную часть зрительного зала, в результате чего эта часть публики также становится невосприимчивой к воздействию постановочных приемов. Таким образом, постановочный замысел не в силах предопределить, а тем более гарантировать, что у зрителей непременно появится ощущение «оволшебствления» мира. Несмотря на применение изощренных и не раз доказавших свою действенность приемов, успех постановки все же является эмерджентным феноменом.

Сформулированное выше понятие постановки применимо, с моей точки зрения, ко всем видам постановок – как к художественным, так и нехудожественным, то есть как к театральным постановкам, перформансам, выставкам, инстал-

ляциям, концертам, так и к ритуалам, празднествам, массовым зрелищам, спортивным состязаниям, политическим собраниям и т.д. Следовательно, понятие постановки касается эстетической деятельности в рамках спектаклей самого разного типа. Как эстетическое понятие постановка всегда особым образом связана с категорией восприятия (речь об этом пойдет ниже).

Постановки делятся на два типа – в зависимости от того, воспринимаются ли они как таковые или нет. Если художественные постановки в большинстве случаев способны воздействовать на публику лишь при условии, что зрители воспринимают их в качестве таковых (условие, которое, например, последовательно нарушалось Шлингензифом), то в случае постановок во внехудожественной сфере это условие не играет никакой роли. Если гуляющий в английском парке воспринимает искусно созданный ландшафт как «естественный» пейзаж, то его восприятие происходит в согласии с выбранными в данном случае постановочными приемами, хотя при этом он все же не расценивает окружающий его пейзаж как «инсценировку». Подобное можно сказать про человека, воспринимающего поведение своего собеседника как «естественное», в то время как на самом деле речь идет о продуманной инсценировке. То есть постановка в данном случае способна воздействовать на зрителя именно потому, что она не воспринимается им как таковая. Впечатление аутентичности возникает благодаря тщательно разработанной инсценировке. В то же самое время в жизни общества наблюдается большое количество ситуаций, предполагающих, что инсценировка окружающей среды, определенных явлений, поведения людей воспринимается зрителем как таковая, не теряя своей силы воздействия – более того, часто постановки такого рода способны воздействовать на публику лишь при соблюдении этого условия. Из этого следует, что обстоятельство, воспринимаются постановки как таковые или нет, не может служить критерием различия между художественными и нехудожественными постановками. К вопросу о том, существуют ли другие критерии, позволяющие провести подобные различия – как это утверждает Мартин Зель, – мы обратимся более подробно в заключительном разделе данной главы. Характерно, что и в том и в другом случае постановочный процесс направлен на «оволашебствование» мира.

2. Эстетический опыт

Постановочный замысел сам по себе не способен вызвать «оволшебствление» мира. Для этого необходим особый модус восприятия, обуславливающий преобразование зрителей. Особый вид эстетического опыта, характерный для спектаклей и перформансов начиная с конца 1960-х годов, я охарактеризовала в предыдущей главе как опыт лиминальности, способный преобразовать участников и переживаемый ими как процесс трансформации, выдвинув тезис, что в рамках эстетики перформативности этот вид эстетического опыта играет центральную роль. Поскольку я заявила о том, что эстетика перформативности распространяется на спектакли любого рода, то возникает вопрос: применимо ли определение эстетического опыта как лиминального по отношению к театральным спектаклям других эпох (или даже других культур), а также по отношению к спектаклям, не претендующим на статус искусства, но выполняющим эстетическую функцию?

В западной культуре уже во времена Античности, а в индийской в период между I и III веками н.э., появились тексты, подробно анализировавшие опыт, приобретаемый зрителями и актерами во время спектакля. Хотя понятие эстетического опыта возникло лишь в результате провозглашения автономии искусства, вопрос об особенностях опыта, приобретаемого в ходе спектакля, является одним из основных с момента возникновения теории эстетики как в западноевропейской, так и в индийской культуре. Для описания этого опыта были разработаны различные категории, такие как, например, понятие катарсиса у Аристотеля или понятие «раса» в индийском учебном своде «Натьяшастра», обобщающем достижения древнеиндийских теоретиков театра. На этом этапе мне кажется целесообразным обратиться к вопросу, насколько эти понятия и сопутствующие им теории сочетаются с определением эстетического опыта как лиминального. Примечательно, что несмотря на все различия между упомянутыми теориями, их авторы исходят из представления о том, что театральные спектакли обладают силой преобразования, то есть что они запускают в ход процессы, способные вызывать трансформацию участников спектакля – как актеров, так и зрителей.

В своей «Поэтике» Аристотель описывает воздействие трагического театра на зрителей как возбуждение в них сострадания и страха (греч. *ἔλεος* и *φόβος*). При этом он имеет в виду особое вызываемое спектаклем аффективное состояние, про-

являющееся телесно и изменяющее того, кто это состояние переживает. Понятие катарсиса, введенное им для определения задачи трагического театра, состоящей в очищении зрителей от названных аффектов, явным образом происходит из области ритуалов, прежде всего ритуалов исцеления. Согласно его концепции, возбуждение названных аффектов приводит зрителя в состояние лиминальности, а катарсис в свою очередь вызывает в нем трансформацию. Таким образом, переживаемый зрителем в трагическом театре катарсис следует рассматривать как лиминальный опыт, вызывающий трансформацию²³. Понятие катарсиса продолжало играть значительную роль в дискуссиях на тему эстетического опыта в театре вплоть до конца XVIII века, когда эстетика, основанная на принципе воздействия, постепенно потеряла свою актуальность.

Не менее важное влияние оказало понятие «раса», сформулированное в «Натьяшастре». Основным интерес в этом «театральном учебнике» уделяется особой разновидности ощущений, испытываемых в театре как танцорами (или актерами), так и зрителями. Понятие «раса» сложно перевести; в немецком языке его смысл часто передается с помощью таких категорий, как «вкус», «сок» или «эмоциональное состояние», в английском – с помощью таких слов, как «чувство», «эстетический восторг» и «эмоциональное сознание». «Раса» делится на восемь видов, таких, например, как эротическая и героическая «расы». Каждому из этих видов соответствуют определенный тип бытия и эмоциональное состояние, наличие которых предполагается у каждого человека. «Раса», то есть ощущения, вызываемые посредством жестов, костюмов, музыки и пр. у актеров и зрителей, превращает некое идеальное представление в реальное телесно-духовное состояние. Это указывает на то, что понятие «раса» также подразумевает опыт лиминальности и порождаемый им процесс трансформации²⁴.

²³ На эту тему см.: *Belfiore E.S.* Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion. – Princeton, 1992; *Hessly F.* Katharsis. Reinigung als Heilverfahren. Studien zum Ritual der archaischen und klassischen Zeit. – Göttingen, 2001.

²⁴ На эту тему см.: *Bansat-Brudon L.* Poétique du théâtre indien: Lecture du Nāṭyaśāstra. – Paris, 1992; *Gerow E.* Rasa as a category. What are the limits of its application? // R. van Baumer, J. Brandon (Ed.). Sanskrit Drama in Performance. – Honolulu, 1981. – S. 226–257; *Mason J.L., Patwardhan M.V.* Aesthetic rapture – The Rasadhya of Nāṭyaśāstra. – Poona, 1970; *Schechner R.* Rasaesthetics // TDR. – Vol. 45. – N 3 (T171). – Fall, 2001. – S. 27–50.

В разные эпохи противники театра предостерегали об опасности для душевного здоровья зрителей, связанной с посещением театрального спектакля – подобные предостережения высказывали как отцы церкви в период поздней Античности, так и отдельные деятели в Средневековье или в ранний период Нового времени. С другой стороны, сторонники театра в разное время настаивали на его благотворном воздействии. Так, в 1609 году лейб-медик кайзера настоятельно рекомендует посещение театральных спектаклей, потому что просмотр комедий «расширяет душу и сердце, и оказывает общее благотворное воздействие»²⁵. Таким образом, как противники, так и сторонники театра указывают на свойственную ему силу преобразования, воздействие которой, по мнению одних, представляет опасность, а по мнению других, несет в себе благо. Примечательно, что как опасность, так и положительный эффект преобразования оказываются обусловлены медиальными условиями спектакля, то есть ситуацией телесного соприсутствия актеров и зрителей, равно как и то, каким образом актеры используют свое тело. Так, в своей книге «Рассуждение о сценической игре» патер Франциск Ланг суммирует основные правила, выработанные в иезуитском театре на протяжении XVII века с целью воздействия на зрителей: согласно Лангу, сценическая игра «тем сильнее потрясает зрителя, чем сильнее, живее, властнее и ярче ведется сцена действующим лицом. Внешние чувства как бы являются дверями души, и когда через них врываются образы в опочивальню душевных ощущений, то эти последние, проснувшись, появляются по воле хорега»²⁶.

Сформулированное Лангом представление о том, что аффекты, получающие телесное выражение в игре актеров, в процессе восприятия также вызывают аффекты у зрителей, сохраняется практически до конца XVIII века. Так, Генри Хоум в своей книге «Основания критики» (1762) утверждает, что «мика и жесты ... открывают прямой путь к сердцу»²⁷, а Иоганн Георг Зульцер еще в 1792 году в своей «Всеобщей теории изящных искусств» пишет следующее: «Очевидно, что человек

²⁵ Цит. по: *Flemming W. Barockdrama. Bd. 3. Das Schauspiel der Wanderbühne*, 2. Verbess. Aufl. – Hildesheim, 1965. – S. 14.

²⁶ Ланг Ф. Рассуждение о сценической игре / пер. В.Н. Всеволодского-Генгросса, под ред. Ф.А. Лютера // *Старинный спектакль в России*. – Ленинград: Academia, 1928. – С. 168–169.

²⁷ Хоум Г. Основания критики. – С. 273.

ни в какой другой ситуации не способен к таким живым впечатлениям и ощущениям, как на публичном спектакле. <...> Ничего в мире не оказывает более заразительного и сильного воздействия, чем воспринимаемые человеком ощущения целой группы людей»²⁸. Воздействие спектакля описывается как процесс *заражения*, в ходе которого эмоции актеров, проявляющиеся телесно, передаются зрителям на физическом уровне. Понятие «заражение» описывает «классическое» лиминальное состояние, а именно – пограничное состояние, в данном случае возникающее в ходе превращения здорового человека в больного. «Эмоциональная заразительность» спектаклей делает очевидной свойственный им трансформационный потенциал. Руссо проклинает театр как раз в силу этого потенциала: «...потокая всем нашим склонностям, он <...> придает новую силу тем из них, которые над нами господствуют; испытываемые при этом беспрестанные волнения утомляют, ослабляют нас, делая еще более беззащитными перед лицом страстей»²⁹, другими словами, они подвергают его в пограничное состояние, грозящее обернуться потерей личности. Дидро, Лессинг, Лихтенберг, Энгель и многие другие теоретики XVIII века, напротив, утверждают, что особенная ценность театральных спектаклей заключается в свойственной им силе преобразования, способной, как пишет Лессинг в одном из писем, адресованном Фридриху Николаи, в котором он пытается более точно описать трансформационный потенциал театра, «настолько расширить нашу способность чувствовать, что несчастье во все времена и в любом обличье будет способно тронуть нашу душу»³⁰.

На рубеже XVIII и XIX веков формируется представление об автономии искусства, появляются категория эстетического и понятие эстетического опыта, кроме того, постепенно теряет свою актуальность эстетика, основанная на принципе воздействия. На фоне этого развития представление о театре как о сценическом акте, обладающем трансформационным потенциалом, устаревает или по крайней мере перестает быть рас-

²⁸ *Sulzer J.G. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Bd. 4, neue verm. zweyte Aufl. Leipzig, 1794. – S. 254.*

²⁹ *Руссо Ж.-Ж. Письмо к Д'Аламберу о зрелищах / пер. Д.А. Горбова // Ж.-Ж. Руссо. Избр. соч. в 3-х тт. – Москва: Гос. издательство художественной литературы, 1961. Т. 1. – С. 110–111.*

³⁰ *См.: Lessings Brief an Nicolai vom November 1756 // Gotthold Ephraim Lessing, Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert, 8 Bde. – München, 1970–1979. Bd. 4. – S. 163.*

пространенным. В видоизмененном виде это представление, однако, можно обнаружить в концепции «просветительского театра», разработанной Гете и Шиллером и представленной среди прочего в «Вильгельме Мейстере» Гете и в шиллеровских «Письмах об эстетическом воспитании человека». Понятие игры, обладающее центральным значением в шиллеровских «Письмах», вполне можно трактовать как своего рода пограничный опыт. Так, согласно Шиллеру, обычный человек, в котором влечение к материи и влечение к форме, чувственная и разумная природа противостоят друг другу и пребывают в постоянном конфликте, в процессе игры, обладающей эстетическим характером, временно превращается в идеального человека, в котором эти элементы находятся в состоянии гармонии.

В начале XIX века также теряет свою актуальность представление о том, что восприятие театрального спектакля сравнимо с соматическим процессом заражения. Оно уступает место концепции «вчувствования»³¹. На первый взгляд кажется, что эта концепция не противоречит представлению о трансформационном потенциале театральных спектаклей, поскольку процесс вчувствования, прежде всего, если речь идет о вчувствовании в характеры различных действующих лиц, происходящем по ходу спектакля, можно рассматривать как возможность опробовать различные роли и идентичности и таким образом пережить пограничное состояние. Однако ведущие теоретики концепции вчувствования представляли себе этот процесс по-другому. Так, Фридрих Теодор Фишер в своей «Эстетике» (1846 – 1858) интерпретирует понятие вчувствования как «заимствующий взгляд»³² и в своей более поздней работе «Символ» (1887) как «акт заимствования души»³³. Его сын Роберт описывает подобный акт следующим образом: «Мое духовно-чувственное Я переносится внутрь объекта и воспринимает характер его формы изнутри»³⁴. Из этого следует, что акт заимствования души не предполагает трансформацию зрителя, хотя сформулированное выше определение и не

³¹ Относительно понятия «вчувствования» см.: *Fontius M. Einfühlung/Empathie/Identification* // K. Barck (Hrsg.). *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. – Stuttgart, 2001. – S. 121–142.

³² *Vischer F.Th.* zitiert nach *ibid.* – S. 130.

³³ *Vischer.* *Kritische Gänge*. Bd. 4. – S. 435.

³⁴ *Vischer R. Der ästhetische Akt und die reine Form* (1874) // *ders. «Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem»*. – Halle, 1927. – S. 48.

исключает этой возможности. Характерно, что эмоции, проявлявшиеся физически, решительно осуждались. Так, в популярном путеводителе по Парижу 1870-х годов в заметках о парижском «Театре де ла порт Сен-Мартен» можно обнаружить следующие строки: «В середине XIX века все еще существуют такие примитивные существа, которые, наблюдая за несчастьями некой героини, оказавшейся в руках предателя, не могут сдержать слез. Избегайте таких театров, чтобы не стать свидетелем несдержанных рыданий простодушных рабочих и жаждущих общения мелких обывателей»³⁵.

«Перформативный поворот» на рубеже XIX и XX веков и появление понятия культуры тела привели к тому, что представление о театре как о сценическом акте, обладающем трансформационным потенциалом – представление, которое в XIX веке если и не исчезло вовсе, то стало маргинальным – вновь стало играть значительную роль в дискуссиях, посвященных теории театра. Георг Фукс, находившийся под влиянием идей Ницше, высказавшего в своей книге «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) надежду на возрождение Диониса, «которое мы в настоящее время должны истолковывать себе как предчувствие конца индивидуации»³⁶ и предложившего в последующие годы новую, физиологически обоснованную концепцию эстетики воздействия³⁷, требовал в свою очередь от театра превращения бюргера-индивида в «нового», трансиндивидуального человека. Он полагал (так же как и теоретики театра вплоть до конца XVIII века), что подобное превращение возможно благодаря ситуации телесного соприсутствия актеров и зрителей, так как эта ситуация создает предпосылки для того, чтобы ритмичные движения актеров могли передаваться зрителям и повергнуть их в «состояние экстаза».

В данном контексте особый интерес вызывает то обстоятельство, что Фукс, вновь введя в теоретический дискурс представление о трансформационном потенциале театральных спектаклей, соотносит театральные спектакли с ритуалами, трансформационный потенциал которых как раз в то время был обнаружен исследователями. Как мы убедились в предыдущих главах,

³⁵ *Véron P. Paris s'amuse.* – Paris, 1874.

³⁶ *Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки* / пер. Г.А. Рачинского // Ф. Ницше. Соч. в 2-х тт. – Москва: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 94.

³⁷ См. на эту тему: *Pfotenhauer H. Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion.* – Stuttgart, 1985.

на рубеже XIX и XX веков ритуал начинает восприниматься как образец перформативного акта. Так, складывается мнение, что если театр хочет вновь обрести способность преображать участников спектакля, якобы утраченную им в XIX веке, то он должен, следуя парадигме ритуала, создавать ситуации, в которых актеры и зрители переживают пограничное состояние.

Эта идея играет важную роль и в размышлениях Арто о радикальном преобразовании театра. Подобно Фуксу, Арто критикует современную ему европейскую культуру, однако ход его мыслей принимает совершенно другой оборот. Так, среди господствующих в то время представлений о жизни, берущих свое начало в культуре Ренессанса³⁸ и оказывающих глубоко разрушительное воздействие на человека, Арто выделяет логотризм, рациональность и индивидуализм. Для того чтобы нейтрализовать влияние этих идей, театр должен восстановить контакт западноевропейского человека с до-логическим, до-рациональным и до-индивидуалистическим началом. Он должен вызвать у зрителя «транс»³⁹ (то есть «классическое» пограничное состояние) и, воздействуя напрямую на его подсознание, сделать его способным «овладеть высшими силами и знаниями, управляющими вселенной»⁴⁰. Театральный спектакль должен превратиться в «магический ритуал» – своего рода ритуал перехода, направленный на изгнание злых духов. Театр должен исцелить западного человека, серьезно заболевшего недугом цивилизации, восстанавливая в зрителе «жизнь» и «человека»⁴¹ – «отказываясь от человека психологического с его резко очерченными чувствами и характером», театр должен обратиться «не к человеку социальному и законопослушному, сущность которого искажена религией и наставлениями», а «к человеку тотальному»⁴². Арто снова и снова подчеркивает, что цель театральных спектаклей состоит в том, чтобы повергнуть участников в пограничное состояние. «Театр, как и чума, – это кризис, который ведет к смерти или к выздоровлению»⁴³.

³⁸ На эту тему см.: *Artaud A. Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften.* – München, 1975. – S. 164.

³⁹ *Арто А. Театр и его двойник* / пер. с фр. Г. Смирновой. – Санкт-Петербург–Москва: Симпозиум, 2000. – С. 174.

⁴⁰ Указ. изд. – С. 171.

⁴¹ *Artaud A. Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften.* – München, 1975. – S. 167.

⁴² *Арто А. Театр и его двойник.* – С. 214.

⁴³ Указ. изд. – С. 122.

Вместе с образом чумы в театральном дискурсе вновь появляется еще одно довольно старое представление – представление о процессе заражения, связанном с театром: «Важно прежде признать, что театральная игра, как и чума, является своего рода безумием, и это безумие заразительно»⁴⁴. Как «заразительное безумие» она не только трогает «душу» зрителя, но и непосредственно воздействует на его тело, меняя его состояние⁴⁵.

Ни Фукс, ни тем более Арто не считали, что так называемый «литературный», просветительский театр или театр XIX века, основанный на концепции вчувствования, обладают трансформационным потенциалом. Для того чтобы вновь обрести этот потенциал, театр, по их мнению, должен снова стать ритуалом. Таким образом, понимание театра как ритуала предполагает, что он вновь обретает способность преобразовать участников спектакля, воздействуя на них особым образом – способность, которую ему вплоть до XVIII века приписывали как его противники, так и его сторонники. Не только так называемый «ритуальный театр» Гротовского, Нитча или Шехнера, но и многие другие театральные спектакли и перформансы начиная с 1960-х годов снова и снова настойчиво привлекают внимание зрителей к трансформационному потенциалу спектаклей. Учитывая тот факт, что в результате подобного развития представление о театре как о перформативном акте, обладающем силой преобразования, вновь появляется в дискурсе о театре, мне кажется бесполезным, а в случае рассмотренных спектаклей даже нецелесообразным, описывать лиминальный опыт, возникающий в ходе спектаклей как ритуальный. В данном случае имеет смысл воспользоваться пересмотренным и сформулированным нами выше понятием эстетического опыта.

Как уже отмечалось, представление о театре как о перформативном акте, преобразующем участников спектакля, доминировало в дискурсе о театре начиная с Античности вплоть до XVIII века, а также в XX веке. Несмотря на это, все же необ-

⁴⁴ Арто А. Театр и его двойник. – С. 117.

⁴⁵ Относительно концепции театра Арто см.: Kolesch D. Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud // F.N. Mennemeier und E. Fischer-Lichte (Hrsg.). Drama und Theater der europäischen Avantgarde. – Tübingen/Basel, 1994. – S. 231–254, а также Kolesch D. «Listen to the radio»: Artauds Radio-Stimme(n) // FORUM MODERNES THEATER, 1999. – Bd. 14. – H. 2. – S. 115–143.

ходимо учитывать особые исторические, культурные и эстетические условия проведения спектаклей, обуславливавшие их трансформационный потенциал. Конечно, в любую эпоху зрители, направляясь на спектакль, покидали свой дом. Вполне вероятно, что место проведения спектакля и продолжительность проделанного ими пути в любую эпоху вызывали чувство отчуждения от повседневной обстановки. Тем не менее персонажи и истории, сценические средства и постановочные приемы, обуславливавшие отчуждение зрителя от повседневности и позволявшие ему пережить нечто новое, равно как и опыт, приобретаемый им в процессе трансформации, в каждом отдельном случае были разными⁴⁶. Так, возможно на рубеже XVIII и XIX веков «незаинтересованное и свободное благорасположение», доставляемое формальной целесообразностью предмета, являлось необходимой предпосылкой для того, чтобы зритель мог отдалиться от своего повседневного окружения и испытать ощущения, не обусловленные «не интересом чувств, ни интересом разума»⁴⁷, то есть не характерные для повседневности и способные преобразить его. В данном контексте я бы даже осмелилась предположить, что эстетика автономии искусства и возникшее под ее влиянием понятие эстетического опыта были разработаны для того, чтобы описать принципиально новый тип пограничного опыта, который существенным образом отличался от опыта, характерного для традиционных ритуалов, – а именно «незаинтересованное и свободное благорасположение», испытываемое субъектом при восприятии искусства и природы и позволявшее ему ощутить собственную субъективность и связанную с ней свободу.

На рубеже XX и XXI веков наблюдается совершенно другая ситуация. Во времена принимающей все больший размах эстетизации действительности, в условиях культуры, существенным элементом которой является индустрия развлечений, ощущение «незаинтересованного и свободного благорасположения» явно не является переживанием, способным повергнуть субъект в пограничное состояние. Чтобы это произошло, необ-

⁴⁶ В этом и заключается характерная особенность понятия трансформации, поскольку в каждом отдельном случае оно может обозначать совершенно разные виды изменений. Таким образом, невозможно выделить определенные виды изменений, которые исключительно подразумевает понятие трансформации.

⁴⁷ Кант И. Критика способности суждения / пер. с нем. под ред. М. Левиной. – Москва: Искусство, 1994. – С. 77.

ходимо взбудоражить как «чувства», так и «разум». Этой цели можно достичь посредством дезориентации, столкновения различных жанров, дестабилизации восприятия себя, Другого и окружающего мира, иными словами, порождая кризисы, потому что в состоянии кризиса субъект испытывает необычные и отчасти пугающие его ощущения, способные вызвать в нем процесс трансформации.

Как мы убедились выше, театральные спектакли всегда возникают как результат постановочного процесса. Кроме того, они в принципе способны создавать ситуации, воспринимаемые субъектом как лиминальные, хотя в каждом отдельном случае эти ситуации отличаются друг от друга, равно как и средства, с помощью которых они создаются. Если задача постановки состоит в том, чтобы, создавая материальность спектакля перформативными средствами, вызвать «новое околшебствования» мира, то цель эстетического опыта в свою очередь заключается в том, чтобы, порождая лиминальные ситуации, преобразить участников спектакля. Отсюда следует вывод, что преобразование является центральной категорией эстетики перформативности.

В этом контексте кажется вполне логичным, что театральные спектакли в разные времена преимущественно рассматривались как перформативные акты, обладающие силой преобразования. А как обстоит дело с другими видами спектаклей? Какого рода переживания испытывают участники ритуалов, празднований, массовых зрелищ, спортивных состязаний и политических собраний – другими словами тех перформативных жанров культуры (*cultural performances*), в которые представители исторического авангарда хотели превратить театр. Возможно, они видели в этих жанрах модель для нового театра как раз потому, что приписывали им качества, которых, с их точки зрения, не хватало в театре рубежа XIX и XX веков, а именно трансформационный потенциал и способность повергать участников в лиминальное состояние? Новая концепция эстетики воздействия, разработанная представителями исторического авангарда, явно свидетельствует в пользу этого предположения, ведь в основе настойчиво повторяемых призывов превратить театр в ритуал или в празднество обнаруживается желание опробовать в театре новые формы сообщества. Основной интерес вызвала особая функция ритуалов и празднеств, направленная на создание сообщества, его укрепление и сохранение. То же самое можно сказать и про политичес-

кие мероприятия. В их случае речь также шла о создании и укреплении политических сообществ, возникавших благодаря подобным мероприятиям, предполагавшим совместное совершение определенных действий и общие переживания. Интерес к цирку и спорту был обусловлен их особым воздействием, описанным Эйзенштейном как «чувственно тонизирующая ванна», другими словами, их способностью вызывать в зрителе восхищение, удивление, ужас, шокировать его, то есть воздействовать не на интеллектуальном уровне, передавая некие значения, а непосредственно на телесном уровне. Повергая зрителей в пограничное состояние, создатели спектаклей, с одной стороны, стремились превратить отдельного индивида в члена сообщества, то есть вызвать его социальную трансформацию. С другой стороны, они стремились преобразить зрителей телесно, вызывая у них физиологические и аффективные изменения. По мнению представителей исторического авангарда, театральные спектакли должны были воздействовать на публику так же, как и упомянутые выше виды постановок.

Рамки данной работы, однако, не позволяют нам осуществить историческое исследование соотношения театральных спектаклей и других перформативных жанров культуры, хотя подобное исследование, несомненно, представляет интерес с точки зрения истории культуры. Скорее в контексте эстетики перформативности, разработанной на материале театральных спектаклей и перформансов, возникших в период начиная с 1960-х годов, центральным является вопрос о том, как соотносятся между собой художественные и «нехудожественные» спектакли в ситуации «перформативного поворота», иными словами, вопрос о том, есть ли принципиальное различие между опытом, приобретаемым сегодня на массовых праздниках, спортивных состязаниях, различных видах политических мероприятий и других видах спектаклей, и тем видом эстетического опыта, который мы охарактеризовали как пограничный, или же этого различия не существует, и речь просто идет о разных формах эстетического опыта.

Начиная с 1990-х годов все чаще высказывается мнение о том, что «перформативный поворот» не только привел к возникновению новых видов спектаклей, но и вызвал процесс эстетизации и театрализации во внехудожественной сфере. В результате этого развития границы между художественными и «нехудожественными» спектаклями становятся все более прозрачными и порой исчезают вовсе. Наглядным примером

здесь могут служить праздничные мероприятия, проводимые в публичной сфере. Такие праздники, как *Love Parade* в Берлине, *Christopher Street Day* в Нью-Йорке или карнавал в Рио-де-Жанейро представляют собой шествие по улицам и праздничный парад. Проходя в публичном пространстве, они превращают его в лиминальное. Чем отличаются подобные праздничные мероприятия от театральных спектаклей, таких, например, как уже упоминавшиеся перформансы Корнерстоун-театра или группы «Гигиена сегодня», проходящих вне пределов театра и разыгрывающихся в самых разных публичных местах? Как праздники, так и театральные спектакли превращают не только публичное пространство в лиминальное, но и обычное время в переходную фазу, тем самым позволяя участникам испытать пограничные ощущения⁴⁸. В последнее время все более широкую популярность приобретают постановки в городском пространстве, вследствие чего театральные спектакли и праздничные мероприятия становятся все больше и больше похожи друг на друга. Примером этому может служить 10-я «Документа»⁴⁹, использовавшая Кассель в качестве пространства для проведения выставок, спектаклей и праздничных мероприятий. Спектакли, заявленные в театральной программе, были интегрированы в это пространство особым образом. Так, например, перформанс «15 минут следовать указаниям» группы «Гоб Сквод» был показан на трамвайной остановке, а спектакль Хайнера Геббельса «Ландшафт с убитым змеей человеком» проходил под одним из больших мостов⁵⁰. Итальянская группа «Театро Потлач» уже более десяти лет в рамках своего проекта «Невидимый город» регулярно ставит спектакли в городской среде. Подобные постановки уже

⁴⁸ Относительно современных праздничных мероприятий см.: *Körping K.-P. Fest // Der Mensch. Handbuch Historische Anthropologie*, hrsg. von Christoph Wulf. – Weinheim/Basel, 1997. – S. 1048–1065; *Küchenhoff J. Das Fest und die Grenzen des Ich – Begrenzung und Entgrenzung im, von Gesetz gebotenen Exzeß // Poetik und Hermeneutik XIV*, hrsg. von Walter Haug und Rainer Warning. – München, 1989. S. 99–119; *Lipp W. Feste heute: Animation, Partizipation und Happening // ders. «Drama Kultur»*. – Berlin, 1994. – S. 523–547.

⁴⁹ «Документа» – международная выставка, проходящая каждые четыре или пять лет в немецком городе Кассель.

⁵⁰ Относительно этого спектакля см.: *Weiler Ch. Heiner Goebbels Landschaft mit dem von der Schlange getöteten Mann // Theater der Zeit*. 1997, Sept./Okt. Spezial «Theaterskizzen zur Dokumenta X». – S. XII–XVI.

состоялись в Фара Сабине, Фарфе, Клагенфурте, на Мальте и в Кардиффе. В Фара Сабине жители города предоставили на две недели в распоряжение группы подвалы своих домов и дворы, которые театральные художники со всего мира, взяв за основу роман Итало Кальвино «Невидимые города», оформляли по своему усмотрению. Преображенное таким образом городское пространство было открыто для посещения публики. Шла ли в данном случае речь о некоем празднике или о театральном спектакле? На этот вопрос вряд ли можно дать однозначный ответ. Так или иначе, речь шла о трансформации частной сферы в оформленное особым образом публичное пространство, посетителям которого предоставлялась возможность пережить пограничные ситуации⁵¹.

Сходство между современными праздниками и театральными спектаклями состоит в том, что сообщество, возникающее в их рамках, носит временный характер – оно сохраняется на протяжении праздника (или в соответствующем случае спектакля), после чего распадается вновь. Целью современных политических мероприятий, напротив, как правило, является создание долговременных сообществ, существование которых не ограничивается рамками «спектакля». Благодаря элементам эстетизации и театрализации политические мероприятия выполняли эту функцию и раньше – особенно очевидно это становится на примере праздников, имевших политический контекст, – таких как придворные празднества XVI и XVII веков, празднества в эпоху Великой французской революции или праздничные мероприятия, организованные рабочим движением в 20-е годы XX века⁵². На этом фоне тем более удивительным кажется тот факт, что сегодня театрализация политических мероприятий вызывает массу нареканий и негативно оценивается как процесс, пагубно сказывающийся на нашей политической культуре. Когда на партийном съезде Социал-Демократической Партии Германии (СДПГ), проходившем в

⁵¹ На эту тему см.: *Horn Ch., Umathum S., Warstat M.* Auswählen und Versäumen. Wahrnehmungsmodi zwischen Fernsehen und Theater // E. Fischer-Lichte, Ch. Horn, S. Umathum und M. Warstat (Hrsg.). *Wahrnehmung und Medialität (=Theatralität, Bd. 3).* – Tübingen/Basel, 2001. – S. 143–158.

⁵² См. на эту тему: *Horn Ch.* Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen. – Tübingen/Basel, 2004; *Baxmann I.* Die Feste der Französischen Revolution. – Weinheim/Basel, 1989; *Warstat M.* Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–1933. – Tübingen/Basel, 2004.

апреле 1998 года в Лейпциге, в папки с информационными материалами, предназначенными для журналистов, случайно попала световая партитура этого мероприятия, то в адрес организаторов хлынул поток гневных и язвительных комментариев. В целом ряде газет были опубликованы цитаты из этой партитуры, служившие подтверждением того, что партийный съезд являлся инсценированным событием. Главный редактор отдела внутренней политики одной из крупнейших немецких газет «Зюддойче Цайтунг» Гериберт Прантл объяснил подобную волну возмущения «аллергической реакцией на возникшее у нас впечатление, что мы выполняем роль статистов»⁵³. Конечно, ни для кого не было секретом, что в современной Германии в сфере политики постановочные приемы играют немаловажную роль – в первую очередь это касается постановок, транслируемых массмедиа. В качестве примера можно привести эффектную инсценировку, осуществленную Гельмутом Колем и Франсуа Миттераном на поле Верденского сражения⁵⁴, или акцию министра экологии и окружающей среды Германии Клауса Топфера, вплавь пересекшего Рейн. Тем не менее считалось, что использование постановочных приемов при проведении партийных съездов в основном характерно для американской политики. При этом без внимания оставался тот факт, что подобные спектакли всегда являются инсценированным событием. Организаторы партийного съезда стремились составить программу таким образом, чтобы вызывать у участников определенные эмоции и позволить им совместно пережить некие события, что должно было не только создать чувство общности, но и заложить основу политического сообщества, стремящегося к победе. Партийный съезд начинался с появления Герхарда Шредера и Оскара Лафонтэна. Приветственно помахивая обеими руками, они шествовали в зал под фанфары гимна, сочиненного специально для этого мероприятия. Гимн, с одной стороны, эмоционально воздействовал на присутствующих делегатов, создавая у них приподнятое настроение и вызывая чувство уверенности в победе, о чем

⁵³ Prantl H. Wir denken zu sehr in PR-Kategorien // Sage & Schreibe. – 1998. – N 9. (Interview mit R. Schatz). – S. 45.

⁵⁴ 22 сентября 1984 года была сделана фотография, запечатлевшая Гельмута Коля и Франсуа Миттерана, стоящих рука об руку у мемориала Дуомон, созданного в память о погибших в Верденском сражении. Снимок стал символом франко-германского примирения. – *Прим. перев.*

говорило выражение их лиц. С другой стороны, он придавал дополнительную выразительность языку тела входящих «матadors» и передавал их настрой делегатам. В этом смысле можно сказать, что воздействие гимна было «заразительным». Дальнейшие события партийного съезда и имели своей целью превращение присутствующих в сообщество уверенных в своей победе⁵⁵.

Сказанное нами о партийном съезде СДПГ в Лейпциге также применимо (с соответствующими поправками) в отношении других политических мероприятий. Они создают пространство для совместных действий, переживаний и жестов, благодаря которым возникает сообщество, продолжающее существовать также после завершения мероприятия⁵⁶. В этом заключается различие между политическими мероприятиями и театральными спектаклями.

Особый интерес в этом контексте представляет спектакль Шлингензифа «Шанс 2000», в котором режиссер пытался основать политическую партию. Не стремился ли он тем самым устранить это различие? Судя по всему, речь здесь также шла о том, чтобы основать сообщество, продолжающее существовать и после завершения спектакля, а кроме того, и что более важно, о том, чтобы нейтрализовать различие между театральными спектаклями и политическими мероприятиями или по крайней мере вызвать серьезные сомнения относительно принципиального различия между ними. В то же самое время становится очевидным, что организаторам политических мероприятий все реже удастся создать сообщество, которое должно было существовать после их завершения. В итоге возникает впечатление, что и здесь в большинстве случаев речь скорее идет об эстетических сообществах, описанных Джанни Ваттимо⁵⁷.

⁵⁵ Относительно дальнейшего развития см.: *Brosda C. und Schicha Ch. Politikvermittlung als Event Marketing* // E. Fischer-Lichte et al. (Hrsg.). *Performativität und Ereignis* (= *Theatralität*, Bd. 4). – Tübingen/Basel, 2003. – S. 319–338.

⁵⁶ На эту тему см.: *Meyer Th. / Kampmann M. Politik als Theater. Die neue Macht der Darstellungskunst*. – Berlin, 1998; *Münkler H. Die Theatralisierung der Politik* // Fröchtel/Zimmermann (Hrsg.). *Ästhetik der Inszenierung*. – S. 144–163; *Soeffner H.G. / Tänzler D. (Hrsg.). Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*. – Opladen, 2002.

⁵⁷ См.: *Ваттимо Дж. Прозрачное общество* / пер. с итал. Дм. Новикова. – Москва: Логос. 2003. – С. 76 и далее.

В случае спортивных состязаний речь тоже отчасти идет о создании и укреплении сообществ, то есть о превращении индивидов в сообщество болельщиков. Выкрикивая хором лозунги, совместно совершая определенные жесты, производя некие действия и вместе переживая сильные эмоции, отдельные болельщики футбольных клубов превращаются в сообщество болельщиков, а если речь идет о международном чемпионате по футболу – в сообщество болельщиков определенной страны. Как правило, определенные аффективные, идентификационные отношения существуют еще до начала матча – это касается, например, соответствующего футбольного клуба или национальной сборной. Однако лишь во время игры сообщество возникает и укрепляется.

В случае футбольных матчей речь идет о спектаклях, вызывающих в актерах и зрителях особенно сильные эмоции. В результате между зрителями, сидящими вокруг игровой площадки, и игроками, передвигающимися по этой площадке, формируются мощные энергетические поля. Напряжение достигает порой такой высокой степени интенсивности, что становится почти невыносимым и порождает взрывные реакции публики. Необычное эмоциональное состояние, чувство слияния с толпой, а также характерное как для спортивных состязаний, так и для массовых праздников парадоксальное сочетание некой структуры и эксцесса подвергает всех участников в ярко выраженное лиминальное состояние.

Поскольку состязания построены по принципу соревнования, то подобные условия не допускают возникновения единого сообщества актеров и зрителей. Скорее речь идет о сообществах, противостоящих друг другу, – тот, кто входит в одно из них, автоматически оказывается исключенным из другого. Такие сообщества возникают и становятся еще более сплоченными не только благодаря совместным переживаниям и действиям, но и благодаря тому обстоятельству, что эти переживания и действия направлены *против* другой группы. Таким образом, нередко наблюдаемое на международных состязаниях проявление насилия во время игры или непосредственно после ее завершения, вызвано не только парадоксальным сочетанием структуры и эксцесса (что характерно для массовых праздников, в ходе которых не исключены акты насилия) – оно и обусловлено тем, что одно сообщество укрепляет свою идентичность, причиняя насилие другому сообществу. Как в случае массовых праздников, так и футбольных матчей

(или в случае художественной акции, например, такой как акция Бойса «*Kukei, akopee – nein! Braunkreuz, fettecken, modellfettecken*», состоявшейся в Аахене) лиминальное состояние ведет к проявлению насилия, которое в свою очередь позволяет участникам испытать пограничные ощущения.

На футбольных матчах или других командных соревнованиях важное значение имеет аспект формирования сообщества, когда соответствующая группа игроков объединяет вокруг себя сообщество болельщиков. На других спортивных мероприятиях этот аспект, напротив, играет все же второстепенную роль. Фигурное катание, гимнастика, многие дисциплины легкой атлетики, такие, например, как бег, прыжки в длину или в высоту, воспринимаются зрителями скорее как зрелище, в некотором смысле сравнимое с цирковыми представлениями. Незаурядные достижения атлетов вызывают у публики прежде всего удивление и восхищение. В то же самое время зрители наслаждаются созерцанием молодых, красивых, сильных и ловких тел, вызывающих у них (в отличие от тел актеров в спектаклях группы «Сочиетас Рафаэлло Санцио», отмеченных печатью старости, болезни, слабости и смерти) в основном позитивные эмоции. Наблюдая за движениями спортсменов в пространстве, зрители становятся свидетелями того, как благодаря этим движениям возникает новый, прекрасный мир, характерными чертами которого являются молодость, красота, эротика, физическое здоровье, благородство, воля к борьбе и стремление к победе – мир, отмеченный феноменом присутствия (в данном случае мы имеем в виду сформулированную нами слабую и сильную концепции присутствия). Несмотря на то что и здесь принцип достижения определенных целей играет центральную роль, тем не менее, пребывая в этом мире, зрители забывают о своих буднях и испытывают совершенно новые ощущения⁵⁸.

Идет ли речь о массовых праздниках, политических мероприятиях или спортивных состязаниях, в каждом из этих случаев мы имеем дело со спектаклями, позволяющими пережить пограничные ситуации. Это, собственно, неудивительно, поскольку спектакли, как мы убедились выше, в принципе возникают благодаря автопоэзису «петли ответной реакции», которая в условиях телесного соприсутствия актеров и зрителей

⁵⁸ Относительно спортивных мероприятий см.: Gebauer G. Sport in der Gesellschaft des Spektakels. – Sankt Augustin, 2002.

порождает ситуацию лиминальности. Эстетический опыт я охарактеризовала как пограничный опыт. В то же самое время любой спектакль, вне зависимости от жанра, создает пограничную ситуацию. Это, однако, не означает, что все виды пограничного опыта можно отнести к категории эстетического опыта. В то время как пограничный опыт, являющийся самоцелью, я определяю как эстетический опыт, то пограничный опыт, имеющий определенную цель, я таковым не считаю. Подобная цель может заключаться в перемене социального статуса, в определении победителей и проигравших, в формировании сообществ, в придании легитимности притязаниям на власть, в наложении социальных обязательств, в развлечении и пр. Другими словами, в случае эстетического опыта речь идет о пограничном опыте, ситуации перехода как таковой, о процессе трансформации, в случае же опыта, не относящегося к категории эстетического – о пограничном опыте, подразумевающем переход к чему-либо, или о трансформации, заканчивающейся некой переменной.

Очевидно, что подобное отличие не является критерием, позволяющим провести различие между художественными и «нехудожественными» спектаклями, поскольку эстетический и внеэстетический опыт могут поочередно сменять друг друга в рамках одного и того же спектакля. Фокусирует ли зритель свое внимание на состоянии лиминальности, вызванном спектаклем, или рассматривает это состояние как переходный процесс, ведущий к достижению определенной цели, зависит от особенностей восприятия каждого отдельного зрителя. Модус восприятия может меняться каждую минуту – примером тому может служить как перформанс «Уста Святого Фомы», так и матч «Германия – Бразилия» в финале Чемпионата мира по футболу 2002 года.

В этом контексте не следует забывать о том, что художники постоянно стремятся поставить под вопрос или даже устранить разграничение между эстетической и внеэстетической сферами, между искусством и «не-искусством». Снова и снова они создают условия, в которых для зрителей, оказывается, непросто воспринимать пограничные ситуации и связанные с ними ощущения как самоцель, потому что такие ситуации требуют от них принятия неких решений, влекущих за собой целенаправленные действия. В то же самое время эстетический опыт, то есть пограничный опыт, являющийся самоцелью, структу-

рирует и в отдельных случаях инкорпорирует пограничный опыт, не являющийся эстетическим.

С другой стороны, массовые праздники, политические мероприятия, спортивные соревнования – в первую очередь такие, как Олимпийские игры – создают массу ситуаций, позволяющих сосредоточить свое внимание на лиминальном опыте, воспринимая его как самоцель. Именно этот феномен имеется в виду, когда речь идет (в том числе в негативном смысле) о театрализации и эстетизации спектаклей, относящихся к вне-эстетической области. Как уже отмечалось, проведение границы между эстетическим опытом как особым видом пограничного опыта и другими видами пограничного опыта не годится в качестве критерия различия между художественными и «нехудожественными» спектаклями. Подтверждением тому являются современные художественные спектакли, в которых наблюдается размытие и даже ликвидация границ между этими категориями. В спектаклях любого типа эстетический и вне-эстетический опыт способны поочередно сменять друг друга. Так, становится очевидно, что отличительным признаком художественных спектаклей по сравнению с «нехудожественными» вряд ли можно считать преобладание в них эстетического опыта. Как перформанс Абрамович, так и спектакли Шлингензифа свидетельствуют об обратном. Чем же отличаются художественные спектакли от «нехудожественных»? Если выясняется, что различие между ними носит не принципиальный, а относительный характер, то имеет ли смысл по-прежнему говорить об автономии искусства?

3. Искусство и жизнь

Ни понятие «постановка», ни понятие «эстетический опыт» не содержит в себе критерии, благодаря которым можно было бы определить, в чем заключается принципиальное различие между художественными и «нехудожественными» спектаклями. Как упоминалось выше, Мартин Зель выдвинул тезис, что художественные постановки отличаются тем, что они не только порождают феномен присутствия, но и демонстрируют его. То же самое можно сказать и про спортивные мероприятия (равно как и про многие другие виды спектаклей). Феномен присутствия здесь не только порождается, но и демонстриру-

ется как таковой. Что касается понятия эстетического опыта, то я стремилась продемонстрировать, что оно применимо как в отношении художественных, так и «нехудожественных» спектаклей.

Рихард Шустерман, последовательно отказывающийся во всех своих сочинениях дать эссенциальное определение понятия искусства, которое бы позволило четко разграничить искусство и «не-искусство», недавно предпринял попытку сформулировать такое определение, которое можно было бы использовать в качестве эвристического инструмента для того, чтобы «подчеркнуть некие отличительные признаки искусства, которые до сих пор были обделены вниманием»⁵⁹. Он предложил рассматривать искусство как инсценировку, предполагающую, во-первых, «процесс постановки или сценическую композицию» и, во-вторых, «большую живость переживаний и действий», отличающую искусство от обычной действительности⁶⁰. Таким образом, речь идет о признаке, характерном для всех спектаклей вне зависимости от того, имеем ли мы дело с художественными или «нехудожественными» спектаклями. Футбольный матч, заседание парламента, слушание дела в суде, церковная служба, свадьба, похороны и другие виды перформативных жанров культуры (*cultural performances*) являются «инсценировкой» в том смысле, что их участники «обрамляют» определенные сцены, которые тем самым отличаются от других сцен, не попадающих в рамку, и придают переживаниям и действиям большую живость. Возможно, руководствуясь подобными соображениями, Милтон Сингер в конце 1950-х годов ввел понятие *cultural performances* (перформативные жанры культуры). С помощью этого понятия Сингер описывает минимальные различимые единицы некоего культурного образования, отражающие самопонимание данной культуры и демонстрирующие его как членам этой культуры, так и членам других культур⁶¹. Согласно Сингеру, перформативные жанры культуры отличаются от повседневной жизни, или от «обычной действительности», именно благодаря «процессу инсценировки». Поэтому дальнейший поиск критериев различия

⁵⁹ Shusterman R. Tatort: Kunst als Dramatisieren // Früchtl/Zimmermann (Hrsg.). Ästhetik der Inszenierung. – S. 128.

⁶⁰ Ibid. – S. 136.

⁶¹ См.: Singer M. Traditional India – Structure and Change. – Philadelphia, 1959. – S. XII f.

между художественными и «нехудожественными» спектаклями кажется бесполезным.

Несмотря на то что, судя по всему, подобного критерия не существует, мы, как ни странно, без труда приписываем акциям Нитча по раздиранию туш ягнят, спектаклю Шехнера «Дионис в 1969-м», перформансу Бойса «Я люблю Америку и Америка любит меня», «Спортивной пьесе» в постановке Шлеефа, акции Шлингензифа «Пожалуйста, любите Австрию!», а также различным перформансам, в которых художники причиняют себе физический вред, статус художественных спектаклей, в то время как *Love Parade* мы считаем массовым праздником, партийный съезд СДПГ в Лейпциге политическим собранием и Олимпийские игры спортивным мероприятием, и в целом рассматриваем как «нехудожественные» спектакли. В ситуации, когда, с одной стороны, в художественных спектаклях наблюдается размывание границ между искусством и «не-искусством», а с другой стороны, «нехудожественные» спектакли вследствие театрализации и эстетизации все больше приближаются к художественным, эти категории вряд ли можно разграничить. Тем не менее попытки подобного разграничения предпринимаются снова и снова – так, например, в 2000 году во время Венского театрального фестиваля «Фествохен» устроители, называя происходящее художественной акцией, пытались настроить случайных прохожих, оказавшихся на площади, где проходил спектакль и в силу определенных постановочных стратегий, пребывавших в неведении относительно жанра этого спектакля, на «адекватную» реакцию. Применение этой категории в данном случае было оправдано лишь причастностью к определенной институции. Спектакль считается художественным, если он происходит в рамках институции искусства; соответственно, он не считается таковым, если он происходит в рамках институций, не относящихся к сфере искусства – таких, например, как политика, спорт, право, религия и т.д. Таким образом, решающим критерием различия между художественными и «нехудожественными» спектаклями являются не особые, присущие им постановочные приемы или эстетический опыт, а скорее их принадлежность к определенной институции, позволяющая отнести их к категории художественных или «нехудожественных».

Стремясь не только размыть, но и устранить границы между искусством и жизнью, между эстетической, социальной, политической и этической сферами, художники в своих

спектаклях размышляют на тему автономии искусства, однако они не способны ликвидировать ее, ввиду того, что автономия искусства гарантирована самим институтом искусства. Любой иконоборческий жест художника, любое действие, направленное на разрушение института искусства, одновременно происходит в рамках этого института и в итоге наталкивается на определенные границы. Данная ситуация не меняется и в контексте эстетики перформативности.

Институция искусства возникла в ходе движения, провозгласившего необходимость автономии искусства. В результате этого процесса эстетика, основанная на принципе воздействия и соответствовавшая основным принципам нормативной эстетики, заключавшимся в выполнении определенных религиозных и моральных задач, уступила место эстетике, центральным принципом которой являлась автономия искусства. Иными словами, искусству предстояло теперь завоевать статус сферы, независимой от внехудожественных, общественных, экономических интересов и условий и развивающейся по собственным законам. При этом не стоит забывать, что автономия искусства должна была служить достижению некой «высокой» цели, а именно – образованию и совершенствованию человека. Ярким подтверждением тому могут служить не только шиллеровские «Письма об эстетическом воспитании человека», но и разработанная Вагнером в середине XIX века концепция «гезамт-кунстверка». В случае автономии искусства речь шла о компенсации некой потери, о «воссоздании» «цельного» человека, другими словами, о «восстановлении» целостности, утраченной в историческом мире и прежде всего в буржуазном обществе. Одновременно с провозглашением этой цели искусство стало восприниматься как некая инстанция истины.

Поскольку искусство стало играть столь значительную роль, то возникло представление, что оно не может быть отдано полностью во власть художников, этих окруженных легендами гениальных создателей художественных произведений. В результате автономия искусства оказалась под строгим надзором постоянно растущей армии критиков, теоретиков, администраторов, цензоров, агентов и пр. Они уделяли внимание не только тому, чтобы граждане, наслаждаясь автономным искусством, могли повышать уровень своего образования, но и заботились о том, чтобы искусство, воспринимаемое как некая инстанция истины и целостности, не испортило свою репутацию, растрачиваясь на частности или вмешиваясь в сферу

политики, религии и общественной морали. Таким образом, в результате усилий всех участников этого процесса возник институт искусства, сохранившаяся в своих основных чертах до сих пор.

Для того чтобы реализовать программу образования зрителей и их личного развития, изначально сформулированную Гёте и Шиллером и поддержанную впоследствии многими другими деятелями искусства, необходимо было добиться того, чтобы публика воспринимала театр не как место для развлечений, а как пространство, требующее сосредоточенного восприятия. Для достижения этой цели в первой половине XIX века были повсеместно изданы законы (которые, однако, практически не соблюдались), направленные на регламентацию поведения в театре а во второй половине XIX века стало применяться затемнение зрительного зала, оказавшееся в этом смысле намного более эффективным. Несмотря на подобные меры, нередко во время спектакля возникали необычные ситуации. Так, до нас дошли сведения о том, что во время представления оперы Даниэля Обера «Немая из Портичи» в Королевском оперном театре в Брюсселе возникли беспорядки, перешедшие в восстание, в результате которого Бельгия, отделившись от Нидерландов, стала независимым государством. В качестве другого примера (хотя и не столь впечатляющего) можно привести спектакли Венского Фолькстеатра с участием Иоганна Нестроя. Его вербальные или жестовые импровизации, нередко содержавшие выпады против правительства и церкви или открыто попиравшие общественную мораль, снова и снова побуждали театральную полицию, присутствующую на спектакле, вмешиваться в действие и требовать от Нестроя уплаты штрафа. Еще одним примером может служить уже упоминавшаяся в предыдущих главах премьера пьесы Гауптмана «Перед восходом солнца», на которой, по словам одного из критиков, театральный зал превратился в публичное собрание. Очевидным образом, театр далеко не всегда в желаемом размере реализовывал поставленную перед ним просветительскую задачу. В каждом из этих случаев «автопоэтическая петля ответной реакции», заразительное воздействие, оказываемое актерами на зрителей, равно как и зрителями друг на друга, противоречили образовательной задаче и притязаниям на истинность, сопряженным с концепцией автономии искусства. Заметим, что по сравнению с театром литература и изобразительное искусство в силу совершенно других условий, определяющих создание и

восприятие этих художественных жанров, смогли намного эффективнее реализовать подобную задачу.

В начале XX века различные движения, возникшие в рамках авангарда, заявив о необходимости сближения искусства и жизни, разработали новую эстетику, основанную на принципе воздействия, потому что они больше не воспринимали автономное искусство как некую инстанцию истины и не верили в его просветительскую миссию, а видели в полном отделении искусства от жизни его конец. Когда Марсель Дюшан выставил в музее в качестве художественного объекта велосипед, стеллаж для бутылок и писсуар, подписанный псевдонимом Р. Мутт, то тем самым он стремился преодолеть границу между искусством и жизнью. Аналогичную цель преследовал «верховный дада» Иоганнес Баадер, когда в ноябре 1918 года во время утренней службы в Берлинском соборе он помешал придворному проповеднику Дриандеру произнести проповедь или годом позже в Веймаре прервал заседание парламента, взойдя на трибуну и бросив в зал листовки, озаглавленные «Зеленый труп» и среди прочего гласившие: «Мы взорвем Веймар. Берлин – это место ДА-ДА». Начиная с 1960-х годов многие художники стали стремиться устранить различие между искусством и жизнью, между художественными и «нехудожественными» спектаклями. Однако к этому моменту институция искусства уже сформировалась так прочно, что все выступления против него, равно как и против автономии искусства, не только оказывались тщетными, но рассматривались как составной элемент этой институции: так, ссылаясь на автономию искусства, суд вынес оправдательный приговор, как в деле Баадера, обвиненного в богохульстве, так и спустя сорок лет в деле Германна Нитча, против которого были выдвинуто аналогичное обвинение.

Поскольку автономия искусства гарантирована самой институцией искусства, то эстетика перформативности не в состоянии ликвидировать эту концепцию или даже просто поставить ее под сомнение. Многие художники начиная с 1960-х годов стремятся ликвидировать автономию искусства, предполагающую его полное отделение от повседневной жизни. Их деятельность можно описать как искусство нарушения границ. Как мы убедились, они стремятся преодолеть установленное в XVIII веке разграничение между искусством и «не-искусством», между искусством и «действительностью», искусством и жизнью. Об этом свидетельствуют не только театральные спектак-

ли и перформансы, но и спектакли, реализованные в рамках других жанров искусства – в первую очередь здесь можно назвать такие выставки, на которых искусство не столько демонстрируется, сколько инсценируется. Ярким примером могут служить «Документа X» и «Документа XI», кураторы которых (в первом случае – Катрин Дэвид, во втором – Оквуи Энзор) выступили с программным заявлением о том, что представленные на них работы продемонстрируют «критический взгляд на современный мир и феномены, управляющие этим миром и изменяющие его»⁶², и что «Документа» в целом предстанет в качестве «платформы», на которой «теория пересекается с практикой»⁶³. Выставка, организованная устроителями международного фестиваля «Театр дер Вельт» в сотрудничестве с Кёльнским музеем Людвиг и состоявшаяся в 2002 году в рамках вышеназванного фестиваля, была красноречиво озаглавлена «Я обещаю, речь пойдет о политике. Перформативность в искусстве». Подобная концепция выставки показала, насколько нечеткими стали такие понятия, как театр, искусство и мир⁶⁴. Выставка была устроена таким образом, что в ее рамках возникли «новые формы взаимности», «а именно – некие взаимоотношения не только между зрителями и объектами, но и между зрителями и пространством», в результате в «процессе восприятия понятие «Мы» приобрело новое качество»⁶⁵. Это свидетельствует о том, что выставка в определенном смысле преобразовала посетителей.

Центральную роль в эстетике перформативности играет искусство преодоления границ. Это объясняется тем, что эта эстетика непрестанно стремится преодолеть границы, воздвигнутые в конце XVIII века и считавшиеся с тех пор непреодолимыми и установленными природой, и в этом смысле естественными – разграничение между искусством и жизнью, между высокой и массовой культурой, между искусством западной культуры и искусством других культур, не приемлющих концепцию автономии искусства. Отсюда следует, что

⁶² David C. Stand der Dinge. Teil 1. Katalog Kunstwerke. – Berlin, 2000. о.С.

⁶³ Platform I, Documenta XI: Democracy Unrealized. – Begleitheft, Kassel/Berlin, 2001. о.С.

⁶⁴ См.: Маттиас Лиляенталь в предисловии к каталогу «I promise it's political. Performativität in der Kunst». – Köln, 2002. – S. 5.

⁶⁵ Rogoff I. WIR. Kollektivitäten. Mutualitäten, Partizipationen // I promise it's political. – S. 53.

эстетика перформативности по-новому подходит к понятию границы. Если раньше это понятие прежде всего подразумевало разделение, разграничение, принципиальное различие, то в эстетике перформативности оно понимается в первую очередь как преодоление границы и как переход. Граница превращается в порог, в переходное пространство, которое не разделяет, а соединяет. Непримиимые противоположности уступают место относительным различиям. При этом эстетика перформативности не ставит себе задачу устранить все различия, что, согласно теории Рене Жирара, неизбежно ведет к проявлению насилия. Речь скорее идет о преодолении бинарных оппозиций и превращении их в различия, обладающие динамическим характером. Применение дихотомических пар понятий рассматривается нами как рациональный подход к миру, сравнимый с характерным для эпохи Просвещения процессом «расколдования» мира. В этом контексте проект эстетики перформативности, направленный на разрушение бинарных оппозиций и предлагающий вместо взаимоисключающих понятий использовать взаимодополняющие, можно рассматривать как попытку «нового оволшебствления» мира, превращающего границы, сформировавшиеся в XVIII веке, в пороговое пространство.

Как граница, так и порог сопряжены с определенным риском. Нарушение границ часто влечет за собой определенные санкции. Тот, кто устанавливает границы, вынужден их охранять, преследуя любую попытку незаконного нарушения границы и регулируя с помощью определенных правил и законов возможность пересечения границы, допускаемую лишь в виде исключения. Однако преодоление порогов также таит в себе множество опасностей, и мы не знаем, с какими сложностями и неожиданностями мы столкнемся по ту сторону порога. Чужовища, которых мы оставляем за собой, вступая в новое пространство, вполне возможно будут поджидать нас и по ту сторону порога. Таким образом, как граница, так и порог в равной степени таит в себе определенный риск, обусловленный ситуацией перехода. Основное различие между ними заключается в их коннотации, другими словами, в связанных с ними ассоциациях. Понятие границы трактуется как разделение, исключение, предел. Тот, кто достигает границ своих возможностей, не может двигаться дальше – он вынужден оставаться на месте. Это понятие предполагает четкое различие; по ту сторону границы находится то, к чему мы стремимся, чего мы страстно желаем – рай, свобода – или же то, чего мы боимся – ад. Для

того чтобы законно пересечь границу, необходимо совершить определенные действия, нередко сопряженные с преодолением неких сложностей, и предоставить определенные документы, дающие право на совершение этих действий, – паспорт, разрешение на выезд и т.д. Незаконное пересечение границы, совершаемое втайне, является рискованным, нередко субверсивным действием, открытое нарушение границы – революционным, героическим актом или агрессивным нападением.

Понятие порога обладает совершенно другой коннотацией. Оно не связано с некими ограничениями, налагаемыми законом. В то время как граница пресекает продвижение вперед, порог, напротив, позволяет вступить в новое пространство. Однако поскольку мы часто не знаем, что может произойти по ту сторону порога, то при его пересечении необходимо соблюдать определенные меры предосторожности. Порог нередко воспринимается как некое магическое, порой зловещее место. Для того чтобы заковать таящееся в нем зло и воспользоваться его магической силой во благо, нужны особые способности и знания. Если порог осквернен, то, перед тем как его пересечь, необходимо «очистить» его. Несмотря на возможные опасности и риск, связанные с пересечением порога, этот акт, если его правильно совершать, в основном приводит к положительным результатам: к исцелению, к завоеванию благосклонности богов, к приобретению нового социального статуса, благосостояния, особых способностей, тайных знаний и т.д. Тем не менее неверные действия при пересечении порога могут закончиться катастрофой: путник может увязнуть в болоте, попасть в ловушку, подвергнуться нападению духов или диких животных, он может сойти с ума, быть затравленным до смерти, разорванным на куски, заколотым насмерть и т.д. Так, порог является в высшей степени амбивалентным местом.

Если граница подразумевает наличие определенных законов, то порог скорее связан с некими волшебными силами. В то время как границу мы представляем как разделительную линию, то порог воспринимается нами как промежуточное пространство, в котором может произойти все что угодно. Если граница предполагает четкое разделение, то порог представляет собой пространство, где открываются новые возможности, происходят превращения, где мы обретаем необычные способности. Определяя разницу между понятием границы и порога, не стоит забывать, что важную роль здесь играет феномен восприятия: то, что одному кажется непреодолимой грани-

цей, воспринимается другим как порог, открывающий путь в новое пространство. Кроме того, границы нередко осознаются нами как таковые в тот момент, когда мы их преодолеваем — то есть в ситуации, когда вследствие наших действий граница превращается в порог.

В спектаклях граница между сценой и зрительным залом, актерами и публикой, индивидуумом и сообществом, искусством и жизнью превращается в пороговое пространство благодаря «автопоэтической петле ответной реакции». Как мы убедились на примере рассмотренных спектаклей, благодаря определенным постановочным приемам граница начинает восприниматься как порог. Утверждая, что центральную роль в эстетике перформативности играет искусство пересечения границ, я имею в виду, что эта эстетика превращает границы в пороговое пространство. Таким образом, ее центральным элементом является искусство перехода, то есть искусство пересечения порога.

В этом смысле спектакли можно рассматривать как размышление на тему антропологических условий, определяющих их возникновение. Согласно Плесснеру, в силу того, что человек занимает дистанцированную позицию по отношению к самому себе, ему необходимо наличие некоего порога, пересечение которого позволяет ему обрести себя (вновь) как другую личность. Являясь живым организмом, наделенным сознанием, то есть являясь «воплощенным духом», он способен стать самим собой только при условии, что он постоянно создает себя заново, изменяясь и пересекая пограничные пространства, подобно тому как это происходит в спектакле. В этом смысле спектакль можно рассматривать как саму жизнь и одновременно как ее модель. Спектакль являет собой саму жизнь, поскольку его участники, как актеры, так и зрители, проживают здесь определенный отрезок своей жизни, получая при этом возможность постоянно создавать себя заново. Он представляет собой модель жизни, потому что эти процессы проходят в спектакле особенно интенсивно, привлекая к себе внимание участников. Жизнь предстает здесь в ее непосредственности и мимолетности.

Такой вывод вызывает в памяти старую метафору *theatrum vitae humanae*, трактующую театр как отображение и символ человеческой жизни. Будучи столь же мимолетным и иллюзорным как человеческая жизнь и выступая в качестве ее символа, спектакль привлекает внимание к этим свойствам и позво-

ляет зрителям осознать иллюзорность и бренность их жизни, побуждает их, отказавшись от всего земного, искать истину и вечные ценности в вере в Бога. Из этого следует вывод, что метафорическое выражение *theatrum vitae humanae* применимо лишь в рамках христианского мировоззрения.

Эстетика перформативности, напротив, стремится привлечь внимание не к призрачности и мимолетности жизни, а к существованию людей и вещей как таковому. Согласно этой эстетике, спектакли представляют собой не символ и отражение жизни, а являют жизнь как таковую, одновременно выступая в качестве ее модели. Каждый из участников в ходе спектакля проживает определенный отрезок своей жизни, которая не в метафорическом, а в буквальном смысле становится частью спектакля. Пожалуй, лишь в спектакле искусство может так глубоко проникнуть в жизнь, настолько приблизиться к ней.

Эстетика перформативности, объединяя искусство и жизнь, стремится вызвать «новое околдовывание» мира. Подобное развитие все же не следует рассматривать как возврат к религиозному мировоззрению XVII века или к тем далеким временам, когда желания обладали магической силой воздействия. Волшебство, присутствующее в мире, созданном Богом и пронизанном невидимыми силами, исходящими от Него и связывающими все в единое целое, безвозвратно утеряно со времен эпохи Просвещения. Даже искусство оказывается не в состоянии возродить это чудо, и нам следует смириться с его потерей.

Однако во второй половине XX века его место заняло новое чудо, являющееся, как это неудивительно звучит, хотя и поздним, но «прямым» отпрыском эпохи Просвещения: такое чудо обязано своим рождением современной науке, влияющей на развитие культуры, техники и общества. Так, достижения современной науки со все большей очевидностью указывают на то обстоятельство, что мир действительно наполнен незримыми силами, воздействие которых мы ощущаем на себе. Более того, они свидетельствуют о наличии в природе и в обществе эмерджентных явлений, возникающих непредсказуемо и не поддающихся контролю. Они указывают на то, что все связано в единое целое и что взмах крыльев бабочки в одном полушарии земли может вызвать торнадо в другом или, наоборот, предотвратить его; что устройство современного общества – прежде всего вследствие глобализации – стало таким сложным, что

приходится действовать в ситуации, когда возможные последствия запланированных изменений практически невозможно с уверенностью предсказать. Кроме того, очевидным становится тот факт, что мы, как в свое время утверждал Фрейд, не властны над собственным «я», потому что, как полагают ведущие ученые в области исследований мозга, мы принимаем решения еще до того, как мы это осознаем, что свидетельствует о том, что человек также испытывает на себе воздействие таинственных сил, не подвластных его воле и желаниям.

Тем не менее ни эмерджентные феномены, ни присутствующие в мире незримые силы не следует воспринимать как некие волшебные силы. Скорее наоборот, они поддаются рациональному объяснению, оставаясь неподвластными нашей воле. Если западное общество до эпохи Просвещения верило в то, что молитвы, епитимья, изменения образа жизни и пр. способны принести исцеление, благополучие, богатый урожай и предотвратить эпидемии, бури и войны, то современное общество приписывает аналогичные способности науке, хотя последняя, как выяснилось, является не более действенным средством, чем молитвы или епитимья. Чем больше наука развивается, чем значительнее ее достижения (например, в области генетики и исследований мозга), тем, как ни странно, призрачнее становится иллюзия, порожденная эпохой Просвещения – иллюзия бесконечного совершенствования человека и мира. Сегодня именно наука, в первую очередь такие ее разделы, как исследование хаоса и микробиология, с все большей очевидностью демонстрирует, что мир в определенном смысле по-прежнему остается «заколдованным» и что несмотря на прогресс науки и техники, человек (вероятно, к своему счастью) не способен подчинить его себе, так же как и не способен контролировать автопоэзис «петли ответной реакции» в спектакле. Другими словами, человек не способен управлять «незримыми силами», присутствующими в мире. Даже стремясь подчинить их своей воле, он все равно испытывает на себе их влияние.

Если большинство ученых пришли к таким выводам лишь в конце XX века, то в искусстве это представление закрепилось уже в период «перформативного поворота», обозначившегося в 1960-е годы. Таким образом, художники на протяжении десятилетий интуитивно чувствовали и использовали в своей работе то, что многие ученые долго не решались признать и что многие до сих пор продолжают оспаривать. В своих спектаклях, акциях, перформансах и инсталляциях они создавали

условия, позволявшие как актерам, так и зрителям осознать невозможность контролировать развитие событий. В результате у них появлялось ощущение присутствия в мире чуда или, другими словами, осознание возможности собственного преображения.

Хотя эстетика перформативности позволяет осознать и почувствовать «новое оволашебствление» мира, главным образом благодаря тому, что она привлекает внимание к феномену автореферентности и не требует от реципиента интерпретации происходящего, тем не менее этой эстетической теории не следует приписывать антипросвещенческий пафос. Указывая на то, что мировоззрение эпохи Просвещения наталкивается на определенные границы, поскольку оно описывает мир с помощью дихотомических пар понятий, и, позволяя человеку ощутить себя «воплощенным духом», эстетика перформативности предлагает «новую» концепцию просвещения: она не призывает человека подчинить себе природу – будь то его собственная или окружающая его природа, скорее она побуждает его по-новому взглянуть как на себя самого, так и на мир в целом, отказавшись от мышления, основанного на принципе дихотомии и заменив его системой понятий, допускающей многозначность, иными словами, она побуждает его вести себя в обычной жизни так же, как это происходит в рамках спектакля.

Научное издание

Эрика Фишер-Лихте

Эстетика перформативности

Под общей редакцией Д.В. Трубочкина

Ответственная за выпуск *Н.М. Мышковская*

Корректор *Н.В. Усова*

Технический редактор *Н.А. Кондрашова*

Компьютерная верстка *Н.В. Золотаревой*

Подписано в печать 30.10.2014

Формат 60×90¹/₁₆, Гарнитура BalticaCTT. Усл.-печ.л. 23,5

Тираж 1000 экз. Тип. зак. 7046.

Оригинал-макет подготовлен в издательстве «Канон⁺»

111672, Москва, ул. Городецкая, д. 8, корп. 3

Тел./факс +7(495)702-04-57

E-mail: kanonplus@mail.ru

Сайт: iph.ras.ru/kanon или <http://journal.iph.ras.ru/verlag.html>

Отпечатано в типографии ООО «Буки Веди»

119049, г. Москва, Ленинский проспект, д. 4, стр. 1 А

Тел.: (495) 926-63-96, www.bukivedi.com, info@bukivedi.com



Эрика Фишер-Лихте – профессор театроведения Свободного Университета в Берлине, директор Института высших исследований театральных культур. В течение ряда лет она занимала пост Председателя Немецкой ассоциации театроведения и Международной федерации театральных исследований (FIRT). Автор восьми монографий, многие из которых переведены на несколько языков; среди них: "Семиотика театра" в трех томах (1983), "Открытие зрителя: Смена парадигмы в театре XX века" (1997), "Свой и чужой театр" (1999), "Театр, жертвоприношение, ритуал: Исследование форм политического театра" (2005), "Театроведение. Введение в основы науки о театре" (2009).

Книга "Эстетика перформативности" сегодня признана основополагающим исследованием по искусству перформанса в мировой гуманитарной науке.