

Ален Бадью

**РАПСОДИЯ  
ДЛЯ ТЕАТРА**

**КРАТКИЙ  
ФИЛОСОФСКИЙ ТРАКТАТ**

**Alain Badiou**

**LA RHAPSODIE  
POUR LE THÉÂTRE**

Paris  
1990

**Ален Бадью**

**РАПСОДИЯ  
ДЛЯ ТЕАТРА**

**Краткий философский трактат**

**МОДЕРН**

**Москва**

**2011**

**ББК 84.4**

**Б 64**

**Бадью. А. Рапсодия для театра. Краткий философский трактат. — М.: Модерн, 2011 — 96 стр.**

Перевод с французского Инна Кушнарёва

*В основе книги прославленного французского философа Алена Бадью лежат его статьи для журнала «L'Art du théâtre», издававшегося в 1985-1989 гг. при «Национальном театре Шайо» знаменитым театральным режиссером Антуаном Витезом. Бадью поднимает вопросы отношений театра как вида искусства с государством, политикой, философией, психоанализом и кинематографом, дает философскую интерпретацию мастерства театрального актера и его этики, а также особенностей драматургических текстов, отличающих их от других литературных произведений.*

ISBN 978-5-94193-023-4

© Инна Кушнарёва, перевод, 2011

# I

Констатировать, что существуют, существовали общества, в которых есть театр, и общества, в которых нет театра, — означает произвести раздел мира, не хуже любого другого раздела. А внутри тех обществ, которым знакомо это странное публичное место, в котором вымысел конструируется в повторяемом событии, всегда присутствует настороженность, сдержанность, анафемы, крупные и мелкие отлучения, изгнания, наряду с энтузиазмом. Еще поразительнее, что подозрение духовных властей, под которое всегда попадал театр, всегда соседствовало с неусыпными заботами о нем со стороны Государства, так что театр всегда был для Государства одним из его дел. Таким остается!

Кто не заметит, что это территориальное и ментальное разделение имеет еще и ту заслугу, что идет по диагонали к тому слишком насыщенному разделению, каковым является разделение на Запад и Восток или Север и Юг? Ибо на краю этого Востока брежит театр исключения, тогда как он выпадает в исламе, как правило. «Как правило»: было бы затруднительно исключить из универсальной театральности священные драмы, в которых иранские шииты отдавали Присутствию их основателя-мученика.

Скандал, на сей раз наполненный ересью. Но истинный Театр — всегда ересь в действии. Его ортодоксия, я привык называть ее «театром»: невинный и процветающий ритуал, на фоне которого Театр выделяется как маловероятная молния.

# II

Еще одно замечание для начала: если везде есть кино, это потому что ему не требуется зритель, только стена публики. Скажем так: зритель реален, тогда как публика

всего лишь реальность, нехватка которой так же полна, как полнота, потому дело только в счете. Кино считает публику, театр рассчитывает на зрителя, и именно за неизменением того и другого, в разрушительном парадоксе, критика изобретает зрителя фильма и публику пьесы. Франсуа Рено угадывает зрителя в люстре; она, эта люстра, — противоположность проектора.

### III

Однажды в одном из парижских кинотеатров показывали, не зависимо от пустоты или полноты (не люстры, а кресел) полную кинематографию Ги Дебора, которая, что характерно, вышла в виде книги, без перерыва, в центре был великолепный фильм *In girum imus nocte et consumimur igni*. Это был дружеский жест Жерара Лебовиси, с которым впоследствии убийцы сочли нужным покончить (оставив в стороне все остальное, надо сказать, что человек с такой идеей дружбы в искусстве, изначально слегка подозрителен для тех, кто мошенничает с тенями). Лишь благодаря славе кинематографа этот чисто темпоральный момент может выжить без людей. Это совершенно чуждо театру, которого не бывает без зрителей, потому что тогда репрезентация (слово, которое мы еще испытаем на прочность) превратится в дополнительную репетицию — в отличие от «репетиции в костюмах» и прочих «последних прогонов», которые чрезмерное количество реальных зрителей превращает из репетиции в преждевременный спектакль.

### IV

В самом разгаре «красных лет», где-то в 1971-1972, группа культурного действия «Фудр», решила устроить

шумиху по поводу первых нарывов «ревизионистской» болезни, проявившихся в пересмотре итогов Второй мировой. Такие фильмы, как «Лакомб Люсьен» или «Ночной портье» беллетризовали двусмысленные отношения палача и жертвы, оправдывая преступные решения, и мы видели, к чему это привело. Итак, группа «Фудр» с чистым сердцем отправилась освистать и сорвать показ этой вредоносных поделок. О, очаровательная веселость, о полемическое здоровье той эпохи! Тут же был придуман лозунг: «Долой обскурантизм темных залов!». Ошибка была в том, что обскурантизм может быть только публичным, а кино, хотя и создает видимость, публичным местом, в отличие от театра, ничуть не является. Темнота покрывает самого частного индивида, которому, однако, нельзя без эксцессов отказать в праве на нее. Бесполезно устраивать выступления в кинотеатрах, поскольку там нет ни одного зрителя и, как следствие, никакой публики. Будучи частной индустрией, кино *еще и* частное зрелище. Время кинопроекции — время неустойчивого собрания, серийной коллекции. Кино, освободившись от Государства, не предлагает никакого коллективного значения. Оправданная в своей полемике, наслаждающаяся своими действиями (о эти струи чернил на экране, по которому в буре под названием «Зеленые береты» дефилируют доведенные до иступления жутким Джоном Уэйном колониальные парашютисты!), группа «Фудр» ошиблась местом: лишь театр опирается на Государство, кино опирается на Капитал. Первый надзирает за толпой, второе рассеивает индивидов. У политико-культурного выступления, о котором мечтала группа «Фудр», есть только один возможный адресат — театр. Хотя здесь и есть риск скорее театрализации, чем политизации.

## V

Итак, театр — это дело Государства, подозрительное с точки зрения морали и требующее зрителя. Это то, что мы знаем.

Во всем этом нас лучше ориентирует, скажу раз и навсегда, методическое использование исчерпывающего практического трактата о современном театре, каковым является книга Франсуа Рено, «Зритель» (издательство «Веба»). Там нас поведут путем отличным от моего, путем человека театра, каковым является Рено и каковым я не являюсь.

Зритель... Точка реального, позволяющая спектаклю состояться, и, как указывает Рено, молчаливый и случайный посетитель на один вечер.

## VI

По крайней мере, мы можем обратиться к Малларме\*, чья знаменитая Книга, в конце концов (мы знаем это из мечтательных расчетов аптекаря, в которых он перечислил требующихся ассистентов), имела форму Представления.

Малларме утверждает, что в его время (а наше ничем не лучше) не существует исторической реальности, за отсутствием заявившего о себе политического коллектива, и, как следствие, все доступное нам действие сосредотачивается в театре. Вот две аксиомы в его стиле, которые было бы достаточно обдумать, разъяснить любой современной мысли, занимающейся Театром:

Настоящее не существует, если о себе не заявила Толпа.

Действие не преступает границ Театра.

Добавим, и это урок Рено, что в нем, в Зрителе, заключена заявившая о себе Толпа и непреодолимое Действие. Ему все и посвящается.

## VII

Итак, театр отличается выделяется по отношению к Государству, которое считает его своим делом (почему?), Морали, у которой он на подозрении (почему?), и Зрителю, которому обязан своей реальностью, а именно: *зритель — тот, кто прерывает репетиции*. В этом пункте суть театра в том, что происходит *премьера*. То, что проходит второе представление, которое так не любят актеры, касается Государства. То, что, наконец, проходит третье представление, предполагает, что Мораль ему не воспрепятствовала...

Но в то же время театр ничем таким не создается. Ибо театр — это сцепка материального, телесного, машинного. Как эти величавые инстанции (Государство, Мораль, Публика) сочетаются с разобранной и непостоянной материей такой возмутительно кустарной операции? Что? Обрезки бумаги, лоскуты, догорающий фитиль, три стула и пригородный краснобай, и вы утверждаете, что это повелевает и ставит под угрозу государственную власть, нравы, коллектив?

Начните со строгого перечисления «частей театра» в том смысле, в котором Аристотель говорил о «частях животных». Покажите, прежде чем завершить, как в ускоренном Малларме, Животное с его «высшей сущностью».

## VIII

Предположим, что театр имеет место, если можно перечислить: во-первых, публика, собравшаяся с намерением посмотреть спектакль; во-вторых, актеры, физически присутствующие, телом и голосом, в отведенном им пространстве, где на них смотрит собравшаяся публика; в-третьих, референт, текстовой или традиционный, так,

чтобы можно было сказать, что спектакль является его репрезентацией.

Третье условие исключает из театра пантомиму или танец, если весь спектакль состоит из них, а также чистую и неповторимую импровизацию. Это театральные упражнения или ингредиенты театра, а не театр.

Второе условие не совместимо с идеей театра предметов и объектов или с чисто механическим производством речи. На сцене может фигурировать магнитофон, как в «Затворниках Альтоны» Сартра, или даже в «Последних лентах Крэппа» Беккета. Но театр образуется диалогом актера и машины. Машина одна этого не может.

Первое условие исключает театр, который делают путем простой театрализации, на улице или в комнате, жизни такой, как она есть. Мы требуем специального приглашения и желанья на него ответить. Необходимость того, чтобы собралась публика, исключает театр не для кого, не театр одного зрителя, поскольку вступая в пространство театра, чтобы занять там свое место, он встречается с самим собой.

## IX

Но вот на это элементарное описание накладывается еще одно, как если бы театр был изоморфен той уникальной *деятельности*, которая называется политикой (я не говорю здесь о рутинном управлении Государством).

Ибо мы можем постулировать, что политика существует, когда связываются воедино три вещи: массы, внезапно призванные к неожиданному сгущению (события); точки зрения, воплощенные в органических и именуемых актерах (эффект субъекта); отсылка к мысли, позволяющая вести речь о том, каким образом конкретные актеры, пока

еще дистанцированные, удерживаются в народной гуще, откуда их изымает случай.

Третий пункт отстраняет от политики все то, что является не более чем слепой яростью, недискурсивным порывом. Для политики это сырье, а не ее сущность. Социальное как таковое не является политикой, как бы того не требовали, как не является политикой институциональное, взятое в отдельности, или национальное как инстинкт места или идентичности.

Второй пункт отказывает в существовании единой, неделимой, цельной политике. Любое существование политики организует раскол. Нет политики единогласия.

Первый пункт, наоборот, исключает то, что разумная игра институтов сама по себе является политикой. Необходима опасная реальность, которая проявляется в дисперсивном отсечении того, что в Государстве обычно управляет общей пассивностью, поддающейся символизации невидимостью реальности Истории.

Публика, актеры, текст-мысль: политика не то ли это, для чего История лишь сцена? Слишком романтическая идея? Необходимо вернуться к последствиям этих аксиом, заметив между делом, что аксиомы Малларме уже включали и Толпу (отсутствующую), и Действие (сдержанное).

## Х

Из трех базовых условий театра (публика, актеры, текстовой референт), являющихся условиями *a priori* или трансцендентальными условиями, выводятся многочисленные следствия.

Первого условия достаточно, чтобы утверждать, что декорации есть всегда. Голая арена, окруженная публикой, делает театральной декорацией саму эту публику. Если это

сцена, устроенная на итальянский манер, любой задник будет декорацией, каким бы бедным он ни был. Когда в начале «Эвменид» в постановке Питера Штайна служитель Аполлона красит белой краской панель в глубине сцены, он обозначает чистое действие декорирования.

Из того, что имеется хотя бы один актер, следует что имеется хотя бы один костюм. Нагота не составляет исключения, не важно, является ли она неважной (зачастую) или наполненной смыслом.

Существование референта, текстового или какого-то еще, влечет за собой потребность в режиссере-постановщике, даже если он по традиции сведен к директору труппы, к самоуправляемому коллективу или к тому, кто дает сигнал о начале, гарантирует, что все элементы собраны вместе в определенное время.

Место, текст или то, что его заменяет, постановщик, актеры, декорации, костюмы, публика — семь обязательных элементов театра.

## XI

Изоморфизм театр/политика не покидает нас при составлении этого списка.

Ибо три обязательных условия любой политики (масовое событие, организации, мысль-тексты) тоже имеют установленные последствия.

Из первого условия следует, что Государство — незыблемая декорация политики. Ибо именно благодаря его сохранению в рассеянии, внезапной его алеаторике случайно организуются массы. Истоком политики является такое очевидное событие Государства, как предъявляемое ему ультимативное требование заново доказать свою ле-

гитимность. Здесь задето символическое, поскольку становится очевидно, что его универсальность совершенно контингентна. Эта непредвиденная видимость Государства как, может быть, нелегитимного разделения — горизонт перегруппировки толп. Из второго обязательного условия (всякая политика — организованная политика) следует, что нет политики без эффективности имен собственных, имен политических лидеров. Тело и голос этих актеров, последнее сосредоточение органических разделений — любая политика существует против других политик, — являются ключевыми операторами. Например, смерть одного из них приостанавливает, надолго или молниеносно, ход вещей. Бесконечная агония, убийство или отречение — неизбежные и важные фигуры. То, что тем или иным тоном изрекает политический лидер, резюмирует каузальности в иллюзии, что он их и раздает.

Политический лидер — это видимая мысль, посредством которой политика, по ту сторону того, что она репрезентирует, затрагивает саму презентацию, следовательно Бытие и его истину (подобно тому, как в театре актер опирается на этику игры, где вспыхивает и гаснет некая истина).

Наконец, третье условие, связанное с текстом и референтом, включает в политическое действие историзированную функцию дискурса и его номинальных слуг, мертвых мыслителей, в их приостановленной корреляции с эпизодом реальной политики.

## XII

Уникальность марксизма, несомненно, заключается в том, что подобно тому, как он предложил покончить с различием законодательной и исполнительной власти, он

также постулировал, что мыслители, референты и актеры (агенты) должны слиться в одно и сделать это в итоге в масштабах масс. Таким образом, три условия, кажется, становятся одним. Поэтому марксизм — это политика своего рода конца политики.

Существовал и театр конца театра. Он был общительным и, вероятно, оргиастическим. Но театр и политика продолжают: они могут быть или их может не быть, но прекратиться они не могут.

### XIII

Итак: место, текст, постановщик, актеры, декорации, костюмы, публика являются элементами Театра, выводимыми *a priori*.

А организации, текстовой референт, мыслители, имена собственные, Государство, противопоставление точек зрения, событийные массы — обязательные ингредиенты политической ситуации.

Эти ингредиенты реализуются в качестве действительной политики только в верности событию. Они не позволяют представить политику как постоянство. Политика *имеет место*, время от времени. Она начинается, она заканчивается. И точно так же, из того, что театральная постановка требует одновременного и организованного присутствия семи элементов, следует, и это общеизвестная банальность, что театральная постановка начинается и заканчивается. Представление *имеет место*. Это ограниченное событие. Не может быть постоянного театра, это прилагательное относится к кинематографу, в крайнем случае к выставке. То, что спектакль может быть сыгран два раза подряд, ничего не меняет. Это два раза Один, и так он не получает никакого доступа к постоянству.

Наконец, спектакль по природе своей подвержен тлению. Он, конечно, может быть много раз повторен. Но в нем все, или почти все, смертно. Семь элементов обречены распасться, и в конце остается только текстовый референт, который сам по себе не является театром, а, самое большее, побуждением к его существованию.

#### XIV

Полная темпоральная неустойчивость театра, более заметная, чем неустойчивость политики, от которой ищут преждевременное утешение в почти вневременной устойчивости Государства, вызывает беспокойство у театральных авторов и постановщиков.

Первые, особенно начиная с прошлого века, множат количество указаний касательно декораций, игры актеров, передвижений по сцене, костюмов, как будто, чтобы зафиксировать *ne variatur* прочих элементов в текстовом референте. У них даже для публики находятся предписания: Жене описывает ее варианты в предисловии к «Неграм», а Малларме в своих проектах постановки Книги с маниакальностью исчислял ее размещение. Театральные авторы хотели бы написать не пьесу, а саму ее постановку. Каким бы понятным не было такое желание, оно тщетно. Театр, нуждающийся в написанном, сам себя не записывает. Автора всегда разыгрывают, как пьесу.

Постановщики тоже иногда горюют из-за недолговечности театра. Они хотели бы, чтобы Драма, как говорил Малларме, едва имела место, «ровно на то время, чтобы показать ее распад, разворачивающийся мгновенно», или, как это пытался сделать Боб Уилсон, длилась бесконечно. Ни исчезновение, ни чистая медитативная длительность не спасают театр от его растянувшейся конечности, от долгой

краткости. Никакое другое искусство не является в столь малой степени *klèma es aiei*, «вечным сокровищем».

И никакое другое не может так фиксировать интенсивность того, что происходит.

## XV

Но вы нам наконец скажите, что подразумевает ваша аналогия с перечислением элементов театра и политики? Что политика — это тоже театр? Вы заявили, что это слишком романтический вывод, чтобы иметь какую-то ценность.

Да, ибо скорее все наоборот. Конечно, митинг во времена бунтов по сути театрален, вплоть до мелких деталей. Однако все движется в обратном направлении: это театр, в кругу своего временного повторения, изображает связанные компоненты политики.

Театр — это фигуративная пере-увязка политики, и это не зависит от сюжета.

Посмотрите с точки зрения такого поворота на трудности, возникающие, когда пытаются делать театр из реальной политики. Ленин или Мао на сцене — это обычно тупик. Робеспьер Бюхнера, на мой вкус, мечтательный вымысел, который мог бы называться Дюжарден или Баскомпьер.

Очевидно, что Цезарь или Александр были бы удобнее: будучи древними завоевателями, они могут быть уподоблены Аполлону или Тезею.

Если вы хотите фигуративной пере-увязки политики, возьмите легенду или легендарную сокровищницу исторических анекдотов — Плутарха. Ибо в прочих случаях политика сама заботиться как о своей презентации, так и о репрезентации.

## XIV

Ни изоморфность политике (при сохранении фигуративной дистанции), ни список из семи элементов не идентифицируют театр в его бытии. Со времен Платона известно, что перечень не образует сущность, и никакая аналогия не образует Идею.

Да простятся философу несколько поясняющих варваризмов. Назовем *аналитическим* (analitique) театра то, что касается расположения ранее упомянутых семи элементов. Назовем *диалектическим* (dialectique) театра то, что ему нужно вызвать зрителя на суд морали под присмотром Государства. Я бы сказал, что речь в концептуальном фельетоне, интригу которого я объявляю, пойдет о том, чтобы открыть, здесь и сейчас, *родовое* (generique) театра, то есть то, что пересечение его семи элементов (аналитического) событийной случайностью его вызова (диалектическим) может производить истину.

Или, если вы предпочитаете *увидеть*: речь идет о том, чтобы представить корреляцию между колонками следующей таблицы:

ТЕАТР	
Аналитическое (элементы)	Диалектическое (ставка-в-игре)
Текст	Государство (ситуация репрезентации)
Режиссер	
Актер	Этика игры (провокация презентации)
Декорации	
Костюмы	Зритель (возможная опора Истины)
Публика	

Продуктивное соединение элементов Анализа является (или не является) событием, из которого следует несколько истин, диагонально фигурам Диалектики.

Тогда репрезентация — это исследование истины, исследование, исчезающим субъектом которого является Зритель.

## XVII

Если бы требовалось найти какой-то порядок в последующих отрывочных мыслях, то это, возможно, был бы традиционный порядок из трех частей, согласно сочленениям Диалектики.

1. О театре как деле государственном. Я имею в виду, что театр, не стесняющийся принцев и основанный на режиме демократии агоры, проявляет нерешительность или поражен не господством телевидения, как принято считать, но той ничтожностью политического бытия, в которой находит разрешение электоральное. То есть о театре, который болен парламентаризмом и который лечат профсоюзы любого толка, как это делают на сцене лекари Мольера (предполагается, что министерство культуры относится к профсоюзам).

Как искусство: театр, виртуозно распутывающий связи политического желания, но готовый приспособиться к социальному, как бы его к этому не принуждали.

2. О театре как ставке этики — и прежде всего этики игры, столь редкой и волнующей. Я имею в виду, что приученный Комическим говорить, что ценность — это лишь видимость, а Трагическим, — что то, что губит, то и спасает, театр задыхается, когда видимость — ценность и когда единственное спасение в побеге. Что и составляет не-дух (non-esprit) времени.

3. О театре как о воздействии хотя бы на одного зрителя. На этот раз следует взяться за публику (понятие публики, а не ее количество или существование), которая гиперболически затронута, или даже инфицирована, ленью, единственным пороком, к которому театр, знакомый со всеми пороками, не может приспособиться, потому что должен нравиться и избавлять от страстей. Никакой эффект истины, даже роскошь постановки, не могут избавить лентяя от его страсти: невежество.

Или, как говорил мне Антуан Витез, театр научил его этой глубокой истине: суть подлости, самой низкой — подлости палача, — в лени, в желании «жить» без труда и без мысли.

## XVIII

Да, по сути, это мне и нравится: что сегодня разговор о Театре, зажатом между министерством и «культурным» развлечением, заставляет написать своего рода манифест против ленивых. В любом обществе, помешанном на производительности, несомненно, есть интеллектуальная лень, отвращение к мысли как преобладающая страсть (страсть, которую Лакан, в соотнесении с ненавистью и любовью, первым идентифицировал как страсть к невежеству).

Тупик, в который зашел театр, позволяет нам заняться дезориентацией лени. Или ее отзеркаливанием. Зритель! Ты — та драгоценная точка, в которой мысль становится бархатом, тенью, молчанием.

Театр может продемонстрировать уродство лентяя (навести луч прожектора на его атташе-кейс, на все эмблемы непрерывной работы лентяя, его нескончаемого

труда на благо того, чтобы в высшей точке Времени отсутствовала бы мысль).

Бесплодность театра как сверкающего ледника, где нам становится видно, как лентяй, без всякой задней мысли явившейся на встречу с Культурой (интеллектуал? управленец? Женщина? критик?) сливается со всем тем, что приводит, финансово, к тому, что повсюду гаснут огни.

## XIX

Эмпирик: — В вашем подходе тоже проявляется лень. Позволяете себе роскошь блистать событиями, непостоянством, высекать искры, но на самом деле всего лишь громоздите концепции. Это догматический сон.

Я: — А вы чего хотите? Примеров? Спектаклей? Эскимо на палочке?

Эмпирик: — Чтобы вы рискнули, здесь и сейчас.

Я: — Так укажите мне поле боя.

Эмпирик: — Вы противопоставляете *«театр»*, простую аналитическую комбинацию семи элементов...

Я: — Я ничего такого не говорил, пока, по крайней мере.

Эмпирик: — Но я знаю, к чему вы клоните. Этот *«театр»* вы противопоставите Театру, который запускает диалектику — «диагональ» — как принято говорить на вашем жаргоне, — Государства, Этики и Субъекта (зрителя). Скажите мне здесь и сейчас, что такое *«театр»*. А также Театр. Раздайте, наконец, оценки, чтобы было яснее.

Я: — Вы позволите мне привести последнее рассуждение?

Эмпирик: — При условии, что оно имеет отношение к вызову, который я вам бросил.

Я: — Речь пойдет о связи между «театром» и частной собственностью!

Эмпирик: — Теперь еще и вульгарный марксизм! Базис и надстройка! Да вы просто издеваетесь!

Я: — Дайте мне шанс.

Эмпирик: — Сразу же после этого рассуждения вы дадите конкретный список реальных спектаклей последнего десятилетия, которые, по-вашему, являются Театром, а не «театром».

Я: — Не исключено.

Эмпирик: — Догматичен, но осторожен. Ну что же, вперед!

## XX

Существует театр частный, процветающий, постоянный. Он прилежно мультиплицируется телевидением («Сегодня в театре»). Он снабжает кинематограф бесчисленными триумфальными экранизациями. Между его сценой и экраном всевозможных форматов безостановочно циркулируют диалоги, сюжеты, роли и актеры. Он сводит концы с концами без дотаций. Его называют бульварным театром, хотя трудно решить, к кому такое название более несправедливо — к театру или к бульварам. От Ги де Лэтра до Гарольда Пинтера, у него есть свои нюансы, представительский и эконом-класс, как у автомобилей. В некотором роде в нем всегда аншлаги, и чаще всего именно это он и афиширует, в отличие от множества национальных, региональных и муниципальных площадок.

Что интересно, и не выводится ни из каких свидетельств, такой театр ничего не стоит. Что касается связи Культуры и Государства, соответствующих проблем репрезентации, апорий формы, скандалов смысла, деспотичного надзора,

этот театр находится так же низко, как и современная киноиндустрия. Многие спектакли этого частного сектора, приветствуемые лавочниками, жирные как шпик с чечевицей, банальные как *аве мария*, проговариваемые по телефону актерами, вся техника которых заключается либо в трепете, или в замедлении, в своем роде гораздо лучше сделаны, скроены и упакованы, чем большое число мертвенных «творений» культурного сектора. Не считая унижений классики — всех этих «Сидов» и «Аталий» моего детства, утренников для школьников, из которых можно извлечь, памятник им на могилу, ключевые уроки касательно Государственной связи между педагогикой, заводскими комитетами, классическим репертуаром, театральными проектами в духе «Капитана Фракасса» и способностями школьников обратить церемонию в бунт, — которые прекраснодушные воспитательные намерения оставляют темными и смутными. Но эти сравнения тщетны в силу того, что, хотя и кажется, что сравниваются жанры, на самом деле, сравниваются места. Обездоленный, изгнанный из разговоров, которым задает тон «Нувель Обсерватёр», запрещенный к показу в учительских (да, по сути, и в прочих местах недостойный, отвратительный, но это неважно), бульвар подвергся разгосударствлению, его исключили из профсоюза, «плохой объект» театра, фальшивый театр, «театр» для потехи. Государственный, представленный в общественном мнении, опосредованный кредитом, бюджетом, институтом, благородный и призванный воспитывать толпу, публичный театр, национальный, региональный, областной (как муза) или муниципальный, театр организует субъекта-зрителя, де юре культурного, хотя, возможно, и пустого на практике. Театр смысла желает иметь министра, то есть дотации за культурный надзор республиканского Государ-

ства. Бульварный театр, театр непристойности, не нуждается ни в чем, кроме похабных сборов.

## XXI

Эмпирик: — Выполняйте ваше обещание

Я: — Ну хотя бы еще одно рассуждение! Оно непосредственно касается темы. Рассуждение о Театре и «театре». Позвольте мне вернуться к Добру и Злу, прежде чем раздавать хорошие и плохие оценки.

Эмпирик: — Добро не что иное, как общая черта хороших вещей, Зло — плохих вещей. Как перейти от Добра к добру? Ни Театра, ни «театра» не бывает без спектаклей..

Я: — Сделайте уступку моей любви к априорности.

Эмпирик: — Это последняя уступка.

## XXII

Я называю Театром, без кавычек, произведение, сочетающее семь конститутивных элементов любой аналитики театра (и «театра», конечно, тоже, анализ не делает различий), так что он высказывается о себе и о мире и узел этого двойного исследования зовет зрителя в тупик мысли.

В свою очередь есть «театр», который наполняет, «театр» установленных значений, «театр», ни в чем не испытывающий недостатка, и такой «театр», отменяя случайность, вызывает у тех, кто ненавидит истину, совместное удовлетворение. Этот театр, инверсию Театра, можно узнать по тому, как те, кто приходит сюда выставлять напоказ сове наслаждение, похотливое или приторное, отме-

чены общим отличительным знаком, который называют классом или общественным мнением. Настоящая публика настоящего Театра в свою очередь родовая (*générique*), то есть неразличимая, атипичный образец, взятый из того, что Малларме называл Толпой. Только толпа может образовать Зрителя в том значении, в котором о нем говорит Франсуа Рено, то есть того, кто в зазоре представления отдается мукам истины. Итак, следует отметить следующее: некоторая часть публики, будучи соучастником некоторых представлений, демонстрирует свою ненависть к Театру своим усердным содействием «*театру*».

### XXIII

Существует специфическая ненависть к Театру, на которую способна любая душа. Из всех искусств Театр ненавидят больше всего под прикрытием обожания, направленного на «*театр*». Бывают случаи, когда от ярости и ненависти ломают стулья, когда устремляются на Бульвар, чтобы поскорее утешиться после стольких мучений и усилий.

К счастью, Театра мало, очень мало, ибо чаще всего нас от него защищает «*театр*». Подобно и политика, которой изоморфна любая коллективная инстанция мысли в определенном времени и материальном месте политического выступления, театр сегодня на грани исчезновения, так что стоит невероятных усилий его открывать и поддерживать.

Подобно тому, как парламентская форма политики, этот товар без концепции, посредством организуемого ею плотного консенсуса делает почти невидимой и невозможной истинную политику, способную мыслить там, где

она осуществляется, так же и вездесущность «театра» материализует высокую, высшую взыскательность Театра.

## XXIV

Тем не менее, театр существует — и политика существует. Я бы сказал, что театр возможен. Именно об этой возможности мы говорим, когда отмечаем у критиков, равно как и у публики, дремлющую ненависть, пробуждаемую театром, и непрекращающиеся усилия по искоренению условий для его появления.

«Условия» в данном случае сильнее, чем «элементы», в смысле «аналитики» (семь элементов: место, текст, режиссер, актеры, декорации, костюмы, публика). «Условия» означают: те же элементы, но поименованные заново в их напряжении, предписаниях, трудностях. Элементы в том виде, в каком они делают возможной *сегодня* диалектику театрального Состояния, этики игры и зрителя-субъекта.

Можно произвести это сверх-именование элементов, можно сказать: Театр (а не «театр») имеется только в соединении текста, который он создает — то есть, текст сегодняшнего времени, разделения, которое он устанавливает, рискованной режиссерской мысли, для которой этот текст — воспользуясь выражением Антуана Витеза — гадательный эликсир, актеров, способных развить реальную точку отсчета, которую они сами образуют, вместо того, чтобы демонстрировать риторику тела и голоса, и по крайней мере, одного Зрителя.

Возможно, именно при этих условиях возникнет процесс истины, прояснения, событием которого будет спектакль. Тогда ненависть проявит себя наверняка, поскольку совершенно невозможно вот так просто смотреть на

то, что там происходит. Ибо в этих условиях театр сообщает вам, что вы уже не сможете невинно оставаться *на вашем месте*.

## XXV

Ненависть к Театру, прославляемая под видом любви к «театру», в сущности ненависть к себе самому. Тот, кто пришел за ритуальным безвкусным самовосхвалением, смешками, культурой, узнаваемыми фигурами, за отставленной вперед ногой, репликами «в яблочко», прекрасными декорациями, общением в антракте, вдруг, когда все распалось, следуя маршрутом, неподвластным расчету, должен пройти зигзагообразными путями желания, увидеть исчезновение своего объекта и наткнуться, в тупике формы, на какую-нибудь неудобную реальность. Чтобы не испытывать все это в неприятном потрясении, и тем более не избежать посредством привычной процедуры скуки, нет другого ресурса, кроме волевого внимания и неослабного, пусть и несколько латентного, осмысления.

Парадокс театра, вызывающий ненависть к нему, заключается в том, что он представляется как пышное фигуративное празднество, сочетание основательных вещей, храм культуры, но при этом, если это не «театр», он — весь ускользание и случай, сложное, особо интеллектуальное искусство, в котором Зритель — пустая точка, в которой иницируется если не ничто, существующее в скуке, то хрупкая минута мысли. Столько мнимых красот и обещаний — и все ради ненадежного усилия! Ненависть к Театру возникает из-за того, что в этом чувственном соединении тела, голоса и образов, обретающим смысл, только когда в нем мимолетно вспыхивает неопределимое основание истины, есть какая-то западня. Это

как если бы под видом наслаждения фруктами было представлено математическое доказательство — а ведь театр в гораздо большей мере доказателен, чем репрезентативен.

Кроме того, идея зрелища обычно ассоциируется — обычное кино, «театр», опера или массовое шоу в этом пункте сходятся — с некоторой единодушной пассивностью, захваченностью энергией образа или гласом божьим. Ибо Театр требует от своего Зрителя, которому вдруг становится очень неудобно сидеть в своем кресле, чтобы он видел за лакунами Игры намеренное развитие смысла и чтобы он сам стал толкователем толкования. Как не возненавидеть, если вы заплатили за удовольствие, а вас заставили работать? А точнее вам пришлось констатировать, что удовольствие, которое желали незамедлительно получить, — сомнительный продукт сосредоточенности духа?

## XXVI

Истины, прилежно излагаемые театром, являются по сути политическими, поскольку они кристаллизуют диалектику существования и нацелены на объяснение нашего местоположения во времени.

Точнее: из всех видов искусств, театр — то, которое самым настойчивым образом соседствует (или предполагает) с политикой. Я уже показал:

- существование формальной аналогии между политикой и театром,
- вовлеченность Государства в сущность театра.

Конечно же, аналогия и импликация действительны для «театра» точно так же, как и для Театра. Но послед-

ний делает события из *высказывания*, деформируя эту аналогию и импликацию.

«Театр» является государственным, хотя он ни словом, ни духом не упоминает Государство. Он воспроизводит и организует добродушную, ворчливую субъективность, в которой нуждается Государство.

Театр всегда что-нибудь *говорит* о Государстве, и в конечном счете о состоянии (ситуации). Есть множество причин для нежелания прислушиваться к этому говорению.

## XXVII

Эмпирик: — Но мои списки, мои списки! Вы от меня не сбежите!

Я: — Я далеко не все видел.

Эмпирик (непреклонен): — Если вы думали, что это Театр, а не «театр», вы наверняка ходили.

Я: — Нет, существует еще и случайность, лень...

Эмпирик (разъяренно): — Вы же говорите, что театр — это машина войны против лени.

Я: — Есть лень, нехватка времени, забывчивость. Я буду несправедлив.

Эмпирик (цинично): — Пусть.

Я: — С какого времени начать? За последние сорок лет?

Эмпирик: — Вот именно! Дабы восславить только живущих и только мертвых отпустить! Нет, нет. Я хочу знать о спектаклях вашего театра за последние десять лет.

Я: — Тогда, сокращенный, минималистский, базовый список.

Эмпирик: — Давайте без предосторожностей.

Я: — «Тетралогия» Вагнера в постановке Шеро, дирижер Булез на Байрейтском фестивале, «Пер Гюнт» Ибсена в постановке Шеро, «Орестея» Эсхила в постановке Питера Штайна, «Береника» Расина в постановке Витеза, и «Береника» в постановке Грюбера, «Федра» в постановке Штайна, «Могила для 50 000 солдат» в постановке Витеза, «Триумф любви» Мариво, на итальянском, в постановке Витеза, «Арлекин, слуга двух господ» в постановке Стрелера, и ... Нет, достаточно. Должен особо извиниться за то, что не назвал актеров, актеров всегда нужно называть, и художников-декораторов, и костюмеров, и музыкантов, если таковые были.

Эмпирик: — Хотя бы один современный автор! Эсхил, Расин, Мариво, Гольдони! Какой академизм!

Я (залпом): — «Одиночество в хлопковых полях» Б.-М. Кольтеса в постановке Шеро, «Фальш» Калицкого в постановке Витеза, еще... Нет, хватит. Нужно упоминать все попытки недавнего времени, поддерживать и приветствовать *любую* из них. Но вы, мой дорогой эмпирик, дали мне всего десять лет.

Эмпирик: — И это все спектакли в официальных великих храмах, Байрейт, Шайо, Вийербанн, Театр Франсе, Шаубюне... Никакой периферии, ни одного маленького местечка, ни одной скромной провинции. Ваша «диагональ» — это блеск Больших Дотаций.

Я: — Какое значение имеют размеры места? Даже если бы пришло всего десять человек, театр продолжал бы упрямо воплощать — перед лицом министерства внутренних дел, обороны или министерства промышленности и торговли — одно только министерство культуры, только ему поставлять живую плоть, легитимировать или

наоборот. Под знаком своего национального величия, — всеобщий профсоюз культуры.

А поскольку ясно, что это не имеет отношения к его значению — с социальной точки зрения сегодня крайне незначительному, то из этого следует, что это связано с его сущностью. Театр по своей сути — форма Государства.

Эмпирик: — Чувствую, что сейчас последует еще одно рассуждение.

Я: — Совсем нет. Речь пойдет о воспоминании юности. 1953. Мой отец — мэр Тулузы. Он рассказывает о перипетиях голосования по бюджету в городском совете. Роль мэра, чаще всего, заключается в том, чтобы — после беглого чтения технического талмуда, чьи усыпляющие и умиротворяющие свойства хорошо известны, ловко прицепить ответ «Принимается!» к вопросу «Возражения?». Быстрая синтагма «Возражений-нет-принято» — это волшебное слово голосования. Но на одном пункте это волшебное слово начинает буксовать: когда объявляется бюджет театра — знаменитого «Театра дю Капитоль», который так любил Стендаль. О! Как будто протрубили в горн. Члены совета встрепенулись, встряхнулись, щелкнули каблуками и погрузились в бесконечные дразги. Мелочные споры делаются все запутаннее, выносятся постановление об отставке билетерш и о замене выщербленной арфы. Всех мучает вопрос: Вагнер или «Красавица Кадикса»?

В отношении школ и больниц, мусорных свалок, общественного транспорта, питьевой воды и городских парков, «возражений-нет-принято». В отношении театра — непременно шум и ярость. Представления пробуждают представителей. Связь театра с бюджетом более театральна, чем бюджетна.

Эмпирик: — Наконец-то, хоть что-то конкретное!

## XXVIII

1965. Мао Дзедун, «хозяин Китая», как пишут в газетах, вместе с женой — как ни как актрисой, предлагает реформировать Пекинскую оперу\*. Речь о том, чтобы покончить на сцене (как оно уже давно было сделано в жизни) с засильем аристократов и воинов, «кавалеров и дам». Необходимо обеспечить в театре триумф рабочих, крестьян и солдат. Конечно, сохраняются музыка, основные пружины интриги, высокие и низкие чувства, то есть, на самом деле, все остается, разве что принцев меняют на героев народной войны. Фактически просто смена костюмов. И что же? Эта затея повлекла за собой десять лет кровных обид. Мрачные политические события потрясли весь Китай, от мелкого завода в провинции до Бюро компартии, и в результате — удивительный факт! — она провалилась. Еще был жив Мао, а она уже провалилась: дамы и кавалеры вернулись на сцену, к облегчению для Ден Сяопина, на которого оперы «на современные революционные темы» навевали сон. Изгнать из театра его традиционных героев — королей, принцесс, придворных дам, щеголей и щеголих, субреток и прорицателей (они везде одинаковые, не только в Китае) — было неподвластно историческому лидеру революции, даже с опорой на двадцать миллионов хунвэйбинов, рабочие отряды и несколько армейских подразделений. Никто не может взять театр штурмом. Театр — гораздо больший государственный, чем само Государство.

## XXIX

1982. Антуан Витез ополчается на самую идею «драматургии». Это одна из его постоянных тем: «Пока я

жив, здесь не будет ни одного драматурга, то есть того, кто пишет драмы». В его глазах немецкая традиция драматургии — это традиция полицейского при тексте, запрещающему актеру схватывать «живьем» сценическую ситуацию. Драматург вводит в театр политику легитимации, технической обслугой которой становится режиссер-постановщик. Установившееся разделение толкования текста, производящего смысл, и собственно театрального жеста, выводит Витеза из себя. Ибо для него театр — это мысль, и нет никакой предшествующей мысли, никакой мысли текста, которая бы ни в ком не нуждалась, будучи объективным фильтром театрального действия.

Антуан Витез, конечно же, прав. Тем более достойно сожаления то, что страж смысла вмешиваются в репетиции, тогда как, возможно в зале сидит хотя бы один страж порядка. Театр чаще всего находится под надзором. Это место возможных политических эффектов, *официальный заговор*. В комедиях Мольера, в трагедиях Расина, король сам, в экзальтации от искусства, позволяет указывать на себя, на подлый свет, частью которого он является, на публичные интриги своего окружения, лицемерие и жесткость своей собственной власти. Но его полиция тут как тут, чтобы указать на то, что есть чрезмерного в этом первичном художественном указании. Будут запрещать, будут переносить. Между тем, находясь под наблюдением, театр и сам неплохо надзирает. Он сообщает о реальности. Он шпионит за светом лучше любого полицейского отчета. Поэтому король, вопреки своей клике, и предпочитает сведения из театра докучливым осведомителям.

Даже сегодня, та или иная пьеса, касающаяся еврейского вопроса, угрозы корпорациям, Церкви, полиции, производит эффект публичного скандала и крамолы, на какой не может рассчитывать никакой фильм. Это оттого,

что театр в каждом своем высказывании официален в некотором неясном смысле. Из-за него можно потребовать отчет у властей. Кино — капиталистическое и частное. За него никто не несет ответственность, кроме производителя и его штата. То, что говорится в театре, пусть даже на учебной сцене при двух свечах, говорится *от имени их величества*. Если это что-то скандальное, то значит, что Государство недостаточно следит за собой: не следит за своими собственными словами.

### XXX

1984. Витез ставит мою пьесу 1978 года «Красная повязка», в форме оперы, написанной Жоржем Аперги\*. Спектакль меня потряс. Многие из моих друзей заметили, что в третьем акте, в открытом голубом пространстве сцены, когда персонажи расходятся, каждый навстречу своей судьбе — а это все политические активисты и участники выдуманной революции и партии, когда каждый из них идет своим путем, печальный, сорванный с места, еще более преданный своим убеждениям — они все в конечном итоге становятся похожи на... древнегреческих богов. Так что можно напихать в пьесу «Центральный комитет», «пролетариат», «марксизм», «красное знамя», «бунт на заводе», «революционную войну», заставить все это петь, связать с любовью, объятьями, смертью, вставить комическую интерлюдия о диалектике, еще одну (на лодке) с участием Альтюссера и Делеза, и всем этим можно напугать и запутать разве что оперных критиков и лионскую буржуазию. Для зрителя, соглашающегося на то, чтобы быть простым зрителем, эта история коммунистической эпопеи просто вписывается в великие категории

мифа, в которых театр уже издавна выражает эффекты политики. В блеске театра она говорит о том, что время подобных героев закончилось, и что настал час сценической сублимации, при помощи которой Государство их легитимирует, вписывает трагические хроники и тем самым погребает их рядом с Орестом, Креонтом, Титом, Полиэктотом, Рюи Блазом, Родриго — Электрой, Антигоной, Береникой, Юнией, вечной королевой Изольдой. Я уже тогда был сильно удивлен, что Антуан (герой моей пьесы, связанный с русскими «ревизионист», как тогда говорили, влюбленный только в Европу, бывший тогда, в 1972-1973, воплощением зла в моих глазах) выходит на сцену с трагической решимостью, еще более усиленной иронией. Только вот идеологические намерения, если они и могут побочно управлять созданием сознания, не могут претендовать на то, чтобы управлять тем, что театр, миф, чья суть Государство, или точнее мистификация, *открывает* в предложенном тексте. Так отфильтрованная и вышколенная, в обрамлении красного и погруженная в современный вокал, моя пьеса говорила о трех вещах (применительно к «красным годам» с 1917 по 1977):

- Они завершились.
- Они были так прекрасны, что делают честь даже своим предшественникам в трагедии — древним грекам.
- Что это в действительности было — вот вопрос, с которым мы остались.

Ибо театр, если он отбирает то, что он превращает в миф во имя Государства, от того, что он выбрасывает, не способен сделать окончательный вывод. Театр — это *подвешенное* состояние вещей.

## XXXI

1986. Люди театра, под руководством энергичной и изобретательной Арианы Мнушкиной, организуют мощную демонстрацию против Франсуа Леотара, назначенного Шираком министром культуры. Что же наделал этот проstack, этот потерявшийся скаут? Во-первых, у него, как и у всех, мало денег. Вследствие чего, успокоив всех шишек из больших театров (и совершенно справедливо), Леотар вообразил, что его «власть» министра, помимо обязательного консерватизма (впрочем, приставленный министерством к театрам Абираше был и остается оплотом сосуществования) состоит в том, чтобы подсократить некоторые второстепенные государственные дотации. «В конце концов! Не зря же мы делали либеральную революцию!», — говорит себе фат из Фрежю. Всеобщая неразбериха.

И вокруг какого же лозунга разворачивается весь этот мелодраматический эпизод классовой борьбы в театре? На манифестацию выходят под удивительным девизом, не лишенным к тому же некоторого оттенка пресмыкательства: «Мы хотим министра!». Леотара обвинили в том, что он таковым не является, в виду изменения количества и распределения теплых местечек.

Человек искушенный скажет мне: «Далеко ходить не надо. Эти люди оплакивали левых, они устроили поствыборную кампанию». За этим «Мы хотим министра» я отчетливо слышу «Мы хотим Джека Ланга», этого подпрыгивающего Ланга, которому с благодарностью поклоняется вся культурная Франция, от хард-рокера из Сен-Годэ до менеджера, рекламирующего особо продвинутые галстуки. Но я подчеркиваю важность этого симптома: ни одна корпорация до сих не проливала публично слезы так, как это сейчас делает театральная общественность, чтобы ей дали

«настоящего министра», разве что отставные офицеры и репатрианты, бежавшие от наших колониальных войн.

## XXXII

Многие театры являются общенациональными. Есть, конечно же, «Комеди Франсэз», в котором Мальро (возможно, как раз такому министру, какого хотели бы протестующие, но не каждый же день бывает военный переворот) потребовалось вести длительное сражение, с осадой, судебными исполнителями, постановлениями, декретами, чтобы всего лишь вытурить тогдашнего администратора, носившего, как в пьесе имя, мсье де Буазанже. Есть «Национальный театр Шайо». Даже во время своей ссылки в Вийербан, «Народный театр» оставался общенациональным.

Если он не общенациональный, театр, достойный называться таковым, является хотя бы региональным. Он испускает лучи, пускает корни, вращается в Лангедок-Русийон или в Пуату-Шаранте. Он также тяготеет к ограничениям и компетенции (в особенности финансовым) местных муниципальных советов, за неимением Королевского дворца.

Театр так же, как правительство для нации, что-то вроде Центра (драматического, культурного, творческого...), чья периферия нигде. Но этот Центр — всегда Дом — Дом Мольера, что звучит как надпись на могильном памятнике, или Дом культуры, как университет в пригороде. В этом доме «хозяин и его команда» принимают публику, питают ее, воспитывают и, разумеется, вступают в ней в демократические дебаты. Это неоднозначное отношение между вертикалью Центра и гостеприимством Дома и есть отношение нынешней Республики: твердый пре-

зидентский оплот власти, нежная экономическая и педагогическая забота о подданных. Культ патрона (люди театра — не последние, кто будет умолять мрачного и упрямого Миттерана остаться на новый срок: «Вы нужны Франции и т.д.», они-то в этом разбираются), и культ публики, с неотчетливой границей между ними, с постановкой «публичных дебатов» как фарса.

Можем ли мы себе представить «общенациональный кинематограф»? Смешно. Синемаотеку, да, но все знают, что это всего лишь музей. Можем ли мы себе представить режиссера-«патрона», озабоченного тем, чтобы принять публику в своем «доме»? В доме, о котором ему обязательно следует сказать (типичная фраза для республиканского банкета), что «это их дом, что они здесь как у себя дома»? Можем ли мы себе представить, как блистает кинотеатр «Лангедок-Руссийон»? Кино слишком тривиально для метафор республиканского Государства. Низменным образом связанное с капиталистической инфраструктурой, оно не в состоянии ни подняться по служебной лестнице, от муниципалитета до Елисейского Дворца, ни выразить себя, от низового культурного работника до министра, в категориях культурных притязаний.

### XXXIII

Театр и Государство. Государство и Революция. Театр и Революция. Я думаю о фильме Вайды «Дантон». Он снят по очень хорошей пьесе польской писательницы С. Пшибышевской, которая, будучи воспитана Матъезом, была пламенной сторонницей Робеспьера. Вайда решил выправить пьесу при помощи громогласного, похотливого и грубого Депардьё, демагога «жизни», на самом деле, совершенно лишённого интереса (скажем так, профсоюзный

деятель анархистского толка 1973-1976 годов). В свою очередь Робеспьер, полностью захваченный политическим процессом, в исполнении польского актера Войцеха Пшоняка совершенно прекрасен. И я спрашиваю себя: почему великий театр революции так редок (что еще, кроме этой пьесы? Бюхнер? Ромен Роллан в любом случае потерпел неудачу) и почему он иностранного происхождения? Есть ли по-настоящему убедительный русский театр, предметом которого была бы революция 1917? Или китайский театр, посвященный периоду 1928-1949? Без сомнения, есть книги, стихи, фильмы. Но есть ли театр, великий театр, который занят этой темой? Даже политическая борьба, которой посвящен моя «Красная повязка», — выдумка, воображаемый синтез. Боюсь, не следует ли сделать из этого вывод, что театр *избегает* революции как точки реального политики. Он любит наследование, дворцовые интриги, убийства, заговоры, но всегда метонимические по отношению к толпе, для театра, одержимого героическим представлением и ее непоправимым разделением, революция создает неудобства. Он предпочитает ей, если так можно выразиться, ретроспективное предчувствие (Чехов) или реконструкцию легенды (учреждение публичного суда в «Орестее» Эсхила). В лучшем случае он может показать ее поражение, ее катастрофический перелом, ее спорный закат — таковы пьесы Шона О'Кейси, в которых незрелое юношество или вечно ожесточается старуха загораются от сочетания социализма и национального вопроса — меланхолия решений, к которой неизменно приходят и неуверенные герои Брехта\*.

Дело в том, что в театре, в форме Государства, революция — вопрос провала или успеха, то есть жизни или смерти, и в том, что в нем выпадают экзистенциальные категории политики. Театр имеет дело не с политикой, а с осознанием

*состояния политики.* Его государственное призвание подтверждается этим развертыванием революционной процедуры, видимым продуктом которой становится герой. Театр всегда трактовал революцию как миф. Что, заметим мимоходом, не доказывает, что она им была, но доказывает, что то, что в ней *не было* мифом, непредставимо.

### XXXIV

Неспособный показать революцию, привычный для Государства, не является ли театр единственным искусством, которое устанавливает определенную *видимость* Государства? О чем говорит театр, как не о состоянии Государства, состоянии общества, состоянии революции, состоянии сознания в отношении Государства, общества, революции, политики? Также о состоянии любви, совершенно отличном от любви (я утверждаю, что о любви говорит роман, а в театре любовь — аксиома, допущение, необходимое для того, чтобы сложилось определенное положение вещей, мест и людей. На сцене никто не любит; о любви говорят с точки зрения ее последствий, но чтобы художественно сопровождать саму любовь нужен роман. В театре любовь — декларация, на которую опирается стратегия, пересекающаяся с властью. Она не является, не может быть чувством вообще).

Театр: искусство *декларирования состояния* (вещей). Инвентаризация по случаю катастрофы всех частей замкнутой ситуации. Окончательное решение по полной, и взрыв. Вспышка смеха или слезы как конец (и цель) стратегического перечисления страстей и их переплетений.

Театр в действительности репрезентирует: он *репрезентирует репрезентацию*, а не презентацию. Государство, а не возникновение его места. Это церемония всех

церемоний. Он начинается только тогда, когда свобода (политическая, греческая) судить о репрезентации имманентна условиям искусства. Он позволяет себе репрезентировать репрезентации. А следовательно, Идею (в платоновском смысле). Любой театр — театр Идей.

### XXXV

Но есть закон деформации, характерный для сцены: будучи формой Государства, театр может показывать только «другое состояние» вещей, отличное от того, формой которого он является. Театр *дистанцирует* Государство, которое демонстрирует, поскольку эта демонстрация оформлена, сформирована исходя из самого Государства.

### XXXVI

Примеры: авторы трагедий времен греческой демократии делали на сцене допущение для маловероятных монархов. Хор — это, конечно, собрание, но подчиненное. Театр, обусловленный демократией, нацелен на нее посредством дистанции, задаваемой легендарной монархией. Наши трагики времен абсолютной монархии используют римских императоров, древнегреческих героев, варварских царей. Они проживают Двор, но посредством дискурсивности, идущей издалека. Наши трагики времен Реставрации, Луи-Филиппа, охваченные имперской ностальгией, проецируемой на республиканскую мечту, находят утешение своей неудовлетворенной предрасположенности в Средневековье, Возрождении или в эпоху Фронды. Поэт Третьей Республики, ее колоний, ее отчаянного и абсурдного патриотизма, Клодель, за исключением «Города», штампует гиперболические испанские

мотивы, разрабатывает последствия революции или отправляется назад в средневековые земли. Даже фигуры для своего борделя в «Балконе» Жене берет из эпохи вымерших деятелей армии и духовенства, напоминающих скорее о Буланже, чем о Помпиду. И никто, следует заметить, никогда не мог ни сыграть, ни вывести на сцену своего блистательного бунтовщика — наоборот, безнаказанный порок текста превосходно поддерживает на подмостках идиота-префекта полиции.

### XXXVII

Театр, будучи формой государства, говорит о том, чем *было бы* это государство в той выдумке о прошлом, которую он ему приписывает. Будучи не способен обернуться к настоящему, приводящему его в действие, театр учреждает будущее в прошедшем для положения вещей, дистанцированного настолько, насколько того требует настоящее его махинаций. Театр *осуществляет* мысль о настоящем в прошедшем времени.

### XXXVIII

Я утверждаю, что придя туда, куда я вас привел, можно взяться за следующий сюжет: Корнель и Расин. Лабрюйер, утверждавший, что нельзя сказать ничего нового, тем более не высказал ничего нового, что можно было бы сказать о наших двух трагиках (разница между ними обозначает всю эту страну, которую предлагает забыть узколобая Европа дешевого барахла. «Театр Европы»? Я знаю только *театры*, в которых я особенно люблю несхожесть и отсутствие единства. Я люблю Англию, Германию, Россию, Францию... И совсем не люблю Европу).

Корнель и Расин, а значит, Франция со своим разрывом (а Франция и *есть* разрыв, конфликт, расхождение, все что угодно, только не сущность или единство), это не «люди, какими они должны быть» и «люди, какие они есть». Я высоко поднимаю знамя Корнеля, хотя и не совсем искренне: он еще выпутывается и впутывается в хитросплетения политики. Пройдя школу

Ришелье и беспорядка Фронды, он еще верит, что политика существует, что тема доброго государя проясняет ее процедуры, что дебаты открыты и сложны — и старик добавляет сюда великолепных истериков, до которых далеко свирепым экзистенциальным скупцам Расина. Когда он понимает, что все кончено, что больше ничего не происходит, что политика давно упразднена, он поддерживает память о ней в меланхолических и суицидальных фигурах, сентиментальных персонажах, сбитых с толку узаконенным беззаконием Государства. Мечтавший о политике распри, Корнель, действительно, испытывал затруднения в театре. Его конструкциями движет и разрушает их нечто романическое. Амплитуда речи, субъективные объяснения мук Идеи, резкое исчезновение реального, неуловимый ужас перед властью: в этом есть вихревое движение, которое уравновешенный язык ловит, отбивает, заставляет бесконечно отскакивает рикошетом в зеркальной галерее обязательного обмана.

Лукавый Расин, профессиональный льстец, с самого начала исходит из несуществования политики. Его это ничуть не печалит. Он наслаждается тем, что преобразует эту нехватку в комбинированные законы власти и желания. Он наблюдает за пауками в их банке и вычисляет, при помощи самого совершенного и точного музыкального языка, их траектории и пересечения. Жестокость Государства, его чистая точка реального, слабость побежденных, насторожен-

ность победителей, причина желанья, пропадающее самодовольство любви, все здесь представлено как на параде смонтировано с ювелирной точностью. Но в конце концов какое это имеет для нас значение? Какая душа и какой урок может извлечь отсюда? Избыток реального выматывает.

Корнель, чтобы защитить свои химерические построения, часто следует замечанию Буало: «Правда может иногда быть неправдоподобной». Выразимся лучше, или хуже: правда *всегда* неправдоподобна. Корнель стремится к театру правды, Расин — к театру реального, вот суть вопроса: люди, какие они есть *по правде*, и люди, какие они есть, и точка.

Театр, в котором состояние вещей проговаривается самым кратким косвенным образом: театр языка и желанья (Расин). Театр, в котором политическая идея пытается высвободиться из-под безрассудной власти Государства: театр речи и правды (Корнель).

Театр Расина, конечно же, совершеннее. Корнеля порой почти невозможно играть. Хитроумный Расин, бесхитростный Корнель. Но к чести ли Расина все это? Не слишком ли хорошо он выполнял функции надзора за театром? Сам себе драматург, говорил Антуан Витез (ненавидящий Корнеля и превосходно ставящий Расина).

В любом случае между ними обоими распознается — или скрывается — то, как театр, захваченный реальным, может произвести истину. Именно между ними. Их всегда совершенно справедливо сравнивали в школе. И если теперь этого больше не делают, так это потому что истина больше не важна, по крайней мере, в своей театральной форме. Истина связи между любовью, желанием, властью, политикой находится в той точке, где Расин и Корнель неразличимы: трагедия, классическая. Театр как высшее искусство.

## XXXIX

Это очень важный параграф в моей рапсодии: здесь я предлагаю одну практическую меру, не столько реформу (у меня в запасе есть две реформы более крупного масштаба, смотри далее), сколько консервативную, охранительную меру. Тем более горячее «Не тронь!», поскольку уже много чего тронули.

Суть моего предложения сводится к *сохранению антракта*. Да, я умоляю директоров театров и режиссеров сохранить или вернуть антракты. Какими бы светскими, скучными и докучливыми они ни были. Для состояния театра, который демонстрирует и спасает, в форме Государства, состояние вещей в будущем-в-прошедшем своей актуальности, жизненно необходимо, чтобы публика показывала себя и спаслась в качестве таковой. Зрители должны раствориться в густой и осязаемой толпе. Необходимо выслушать глупые комментарии, восклицания, нужны интриги, происки, красивые женщины и господа, вынужденные вступать в гражданскую конкуренцию с блистательными актерами. Только эта пустота заставляет вспыхивать своим черным блеском театр, это парадоксальное Состояние, эту хитроумную форму надзора за реальностью. Упразднение антрактов — варварский акт, каким бы соблазнительным и на первый взгляд целительным он не казался. Короче говоря и чтобы закрыть тему, упразднение антракта — это кинематографический акт.

## XL

Эмпирик: — Ваш антракт станет местом для ненависти, поскольку вы утверждаете, что театр ненавидят.

Я: — Увы! Разговоры об антракте — это разговоры о сомнениях, хронике, абсентизме. О, если бы туда допу-

стили эту даму в тюрбане, этого стройного учтивого господина! Насколько *лучше* они все бы *сделали!* Безо всех этих излияний не обойтись, как бочке не обойтись без за-тычки.

Эмпирик: — Дайте мне немного психологии, для примера. Мы другие, мы любим только объективные и мыслительные факты. Список хитов сезона — это хорошо. Мне хочется побольше узнать об этой ненависти к театру, о том, что она говорит об эго, понимаете, о чем я? Вы сказали, что ненависть к театру — это ненависть к себе?

Я: — К себе самому, когда ненавидят театр, ненавидят именно эту ненависть, то есть трусливое уклонение от требований театра. Тщательное изучение прозы критиков неизменно выявляет этот симптом: что афишируемая ненависть к театральному спектаклю сама себя усиливает, так как, если действительно следовало признать, что «это» театр, критик был бы слишком дискредитирован в собственных глазах из-за неспособности сделать это в ту же минуту. В этом есть нечто ужасное и непоправимое, присущее именно театру. Ничто не поможет наверстать, оправдать то, что вы не смогли стать Зрителем. Поскольку представление — это событие, тот, кто не нашел в себе в момент его свершения ресурса для постижения истины, находится, при соблюдении всех пропорций, в положении человека, смиренно оставшегося у себя в комнате, тогда как у него под окнами разыгрывалась революция или сопротивление. Легко себе представить, какое раздражение его охватывает и как он восприимчив к голосам сирен, нашептывающих, что это была всего лишь пустая шумиха и варварство. Только это объясняет тот факт, что самые блистательные спектакли, самые насыщенные, самые близкие к нашему реальному времени, более других нацеленные на прояснение нашей Истории, обычно объявляются мрачны-

ми и провальными или просто-напросто замалчиваются. Чаще всего мы ожидаем, что благонамеренные эпигоны, озабоченные тем, чтобы обойти ненависть, превращают в «театр» зерно истины, которое давала провокация Театра, чтобы задним числом отдать должное тому, от чего они сбежали в укрытие от искусства, каковым является культура.

## XLI

Ненависть к театру связана с теми редкими постановками, которые становятся событием для мысли. Не испытывают ненависти к театральным *текстам*. Их игнорируют (другая страсть). Школа пыталась бороться с судьбой: Расин, Корнель, Мольер. От этого остался осадок *обязательности*, который еще больше вредит свободному чтению пьес. Издатели их не хотят, писатели на них не живут, читатели от них не трепещут.

Взгляните на само это слово «пьеса», буквально означающее «кусок», как кусок ткани. Оно указывает на то, что театр трансцендирует свои тексты, которые для него всего лишь куски, более или менее связанные друг с другом.

Впрочем, как можно определить, что текст является пьесой? По тому, что он состоит из реплик? Так написаны целые романы, и даже («Жан Баруа» Мартэна дю Гарда) с указанием героев. И наоборот, некоторые пьесы, без сомнения, всего лишь *монолог* — так часто бывает у Беккета или Вотье («Герой-боец»). Обратите также внимание на то, что некоторые тексты, полностью состоящие из диалогов, по всеобщему признанию, «слишком длинные», чтобы считаться настоящими театральными текстами. Что можно сказать об оригинальном варианте «Атласного башмачка», поскольку существует его совершенно от-

личный «сценический» вариант? Но кто установит каноническую длину текста для театра\*? Есть ощущение, что некоторые тексты, хотя и написаны «театрально», тем не менее, не являются текстами для театра.

## XLII

На самом деле, игнорирование или отрицание, или презрение к текстам для театра, к изданным пьесам, укоренено в принципиальной неуверенности. Разве можно просто ответить на вопрос «Для театра ли этот текст?»? Нет, потому что из самого по себе текста это заключить нельзя: он всего лишь один из семи образующих театр элементов.

Театром, строго говоря, является только то, что было, есть или будет *сыграно*. Событие (представление) задним числом квалифицирует текст, чье существование на письме его предвосхищало. Текст *будет* театром, если он *был* сыгран. То есть: театральный текст существует только в будущем-в-прошедшем. Его качество отсрочено.

## XLIII

Здесь мы снова находим нашу настойчивую аналогию с политикой. Текст политической, относящийся к политической *мысли*, участвует в процессе, он является фиксацией того, что Силвен Лазарюс называет «мыслью в интериорности\*». Настоящий политический текст имманентен «деланию», которое как материя для его смысла. Самый простой случай — директива, судьба мысли которой заключена в действии, к которому она побуждает. Таким образом политический процесс, являющийся практической мыслью, квалифицирует текст, в котором он выражает себя как проект, как приказание, как ориентировка, как *линия*.

Не является ли написанная пьеса скорее *линией для театра*, чем театральным процессом? Точно так же, как, когда пьеса еще не сыграна, неизвестно, является ли она театральным текстом, «политический» текст, избавленный от любого эффекта, чуждый любой организации, будет комментарием или философией, он, возможно, будет написан *с расчетом на политику*, политически он не будет квалифицироваться как политический текст.

#### XLIV

Структура театрального текста, так же как и текста политического, — не-все (*pas-tout*). Потому что только то, что ему вне-существует, и при этом существует, представление, или действие, квалифицирует его как текст.

Что можно сформулировать так: не существует театральных *книг* (если книга — это то, к чему текст гарантирует свою принадлежность как к целому), тогда как существуют книги прозы или поэзии.

Точно так же не существует политических книг. Только тексты.

Тогда мы переворачиваем первоначальную проблему: дело не в том, что есть театральные тексты, являющиеся загадкой, а в том, могут быть *только* тексты, то есть не-все, неполнота, отсрочка. Фрагменты *для* алеаторного театрального события.

Так происходит, что реальное представления *овладевает* текстом и делает его театром, каковым он не был в силу своей неполноты.

Любой театральный текст, таким образом, является собой латентно. Он ждет в незавершенности своего смысла. Любое представление его воскрешает и придает завершенность.

## XLV

Но если текст становится театральным, потому что он текст, а значит, отдан на событийное завершение представлению, театр может овладеть любой книгой, если он сначала ее *разберет*, разрушит ее цельность, по-своему расставит знаки препинания. Что мы и видим: «Преступление и наказание», равно как «Могила для 500 000 солдат», могут быть *разобраны на куски, на пьесы*. Театральное действие здесь разрушает целое, блистательную переделку которого обеспечит.

И наоборот, тексты, написанные в расчете на театральную постановку, будучи слишком законченными, слишком насыщенными, слишком романскими, скорее приближаются к книгам.

Таким образом, театральному тексту должно быть присуще некое несовершенство, проницаемость, пластичность. Что-то *простое*, слишком простое для того, чтобы артикулировать мир в целом. Свидетельство того, что универсальная сила Мольера *также* и в неизмеримой неоднозначности, упрощенной незавершенности персонажей и ситуаций.

Ибо должна быть возможность для того, чтобы представление стало добавкой подобно тому, как должна быть возможность, чтобы применение политической директивы оказалось созидательным.

## XLVI

Если театр относится к порядку не-всего (*pas-tout*), он по сути своей женственен. Этой алгеброй мы обязаны Лакану: в распределении полов, которое является не столько вопросом биологической объективности, сколько положения по отношению к языку и того, как в нем укореняется

субъект, значение имеет функция универсальности, функция «для всякого» в том смысле, в каком в логике говорится «для всякого  $x$  имеется свойство  $P$ », что расписывается, этому сейчас учат на школьной скамье, как  $(x) P (x)$ .\*

Мужчина определяется именно этим «для всякого», а свойством является то, что выводится из доступа к фаллосу. «Мужчина» — тот, кто поддерживает это «для всякого» (*pour tout*) такого доступа, тот, кто «тотализирует» свойство. «Женщина» — та, кто пробивает брешь в этой тотальности, создает в ней хотя бы одну точку так, что свойство становится нетотализуемым, экзистенциальную точку, о которой можно сказать, что ее «вовсе нет» (*pas du tout*), и благодаря исключению которой все и существует. Именно в этом смысле женщина — «не-все» — что уже Гегеля заставило заметить, что она была «иронией сообщества».

Если театральный текст таков, что только исключение представления заставляет его существовать, если он как театральный текст подчинен, в своей собственно театральной тотализации, сингулярной точке и сам находится вне текста игры, момента игры, тогда можно справедливо сказать, что театр выписывается как «не-все» в отличие от тесного и самодостаточного мира, каковым является воображаемое классического романа. Отсюда следует, что театр, постоянно подверженный очевидным сбоям своего бытия, полностью принадлежит сфере женского. Он тоже — ирония сообщества. Впрочем, известно, что своей склонностью к переодеваниям, сексуальной неопределенности, дешевой распродажей фаллосов в фарсах театр афиширует эту скрытую насмешку над блистательным «Всем» (*Tout*) мужественности. Что объясняет, почему Церковь всегда тяготела к тому, чтобы засовывать актеров, театр и женщин в один темный мешок.

Но завершим диалектику: хотя театр по преимуществу женственен, он все равно остается в основном делом мужчин. Это было известно давно, только мужчины имели право играть и беглый взгляд на репертуар показывает, что драматурги — почти исключительно мужчины. Был такой закон: тем, что *слишком близко касается* женственности, занимаются мужчины, ибо там лежит их желание.

*A contrario*<sup>1</sup>, начиная с XVII века женщины блистают в жанре романа, который является полной противоположностью театра, поскольку его основная обязанность — создавать мир согласно завершенности письма. Мужественность романа, предлагающая восхищаться своей полнотой, тем Целым, которое он возбуждает. Роман — это дело женщин.

Фрейдизм выразил все это в трех словах: *Girl is Phallus*<sup>2</sup>.

## XLVII

Борясь с незавершенностью, терзаемый неполнотой, испытывающий ревность к роману, театральный автор часто хочет *достичь завершенности*. Испытывая тревогу из-за неопределенного состояния, вызванного алеаторикой события, он его в отчаянии предвосхищает. Отсюда ремарки от автора, в XIX веке — бесконечные, претендующие на то, чтобы описать декорации, костюмы, жесты, фигуры... На самом деле, это вторжение в театр романа в соответствии с законом автора, который хотел бы сделать целое из своего театрального предложения.

---

<sup>1</sup>Наоборот.

<sup>2</sup>Девушка — это фаллос.

Реальный театр все это отмечает, изгоняет роман, уничтожает ремарки от автора. Тем самым он возвращается к *тексту*, избавляясь от плохой книги, к которой на которую его обрекали ремарки.

Невозможность очистить текст от его романной полноты вредит представлению. Это видно по Самуэлю Беккету. Как бы ни были хороши постановки Блэна, получившие одобрение автора и обыгрывавшие значительную часть ремарок, сегодня из этих бесспорных шедевров следовало бы сделать на сцене *нечто иное*. Как это попытался, без особого успеха (но должна же быть попытка) Шеро с Жене, другим нашим послевоенным театральным автором (до войны был только один автор, Клодель). Потребовалось бы *повторное скрещивание* текста с принципом полноты (короче говоря, с режиссером). Беккет не может, не хочет. Его понимают, уважают, и его театр, огромный, пока еще спит.

Можно ли дойти до такой жестокости и сказать, что смерть гения освобождает неполноту его пьес? Да, театр жесток, если это не «театр жестокости». Он жесток, потому что не может принадлежать одному единственному человеку.

## XLVIII

Парадокс: можно, таким образом, хорошо писать для театра и при абсолютном давлении его безотлагательности — драматурги-актеры, Шекспир, Мольер — и при полном безразличии к представлению (ранний Клодель), потому что решение будет принято задним числом. *Дистанция* между текстом и театром варьируется от нуля до бесконечности, но не она распоряжается тем, будет ли текст текстом для театра с художественной точки зрения.

## XLIX

Я начинаю пьесу. В конечном счете я обязательно напишу: такой-то — «...». Мне не нужно описывать такого-то. Он — то, что он говорит. Подобно тому, как только постановка квалифицирует текст в качестве театрального, точно так же внутри этого текста только высказывание определяет персонажа. Театральный текст — таким образом, абсолютное царство слова, какое только можно себе представить. «Слова, слова, слова...». Театральный текст демонстрирует сам закон желания, ибо субъект существует только будучи прицепленным к своему дискурсу. И никак иначе.

Только вот тело в итоге оказывается маркированным этими словами. Заемное, временное тело, тело актера. При всем при том блистательное тело. «Он и есть персонаж», — говорит критик. Он есть ничто, ибо персонаж не существует. Он — тело, съеденное словами текста.

Впрочем, политический текст тоже не описывает никакого деятеля. И тем не менее, политическое действие существует только в своих деятелях. Если я их иногда описываю, то речь идет не о политическом тексте, а о книге по истории.

## L

Театральный текст — текст, открытый для политики, волей-неволей. Впрочем, от «Орестей» до «Ширм», он делает высказывания, которые могут быть полностью прояснены только с точки зрения политики. Ибо то, вокруг чего театральный текст упорядочивает свою неполноту, — это всегда зияние *конфликта*. Театральный текст начинается тогда, когда два «персонажа» *не согласны друг с другом*. Театр вписывает разногласие.

Ибо существует два главных конфликта: политический и конфликт полов, разыгрывающийся на сцене любви.

Таким образом, есть только два сюжета для театрального текста: любовь и политика.

Театр: две эти темы становятся в нем одной. Все завязано на это единство. И суть любого театра сегодня в том, что ни любовь, ни политика не являются силами, которые нынешняя эпоха по-настоящему готова *прояснить*.

## LI

Эмпирик: — мне показалось, что вы обещали еще один список. Будьте добры, подтвердите, чтобы я отметил это в моих эмпирических скрижалях.

Я: — Вот черт! Да какой же?

Эмпирик: — Список значительных театральных авторов, писавших на французском языке в XX веке. Как я понял: Клодель, Жене, Беккет.

Я: — Я считаю превосходными авторами Винавера, Вотье, Калиски, Кольтеса и многих других.

Эмпирик: Не увливайтесь. Ваш минимальный список, как вы выражаетесь, обязательные имена, гарантированные современные классики?

Я: — Трое вышеназванных.

Эмпирик: — А в Германии за тот же период?

Я: — Я вижу только Брехта.

Эмпирик: — А что вы скажите о Бото Штраусе?

Я: — Если Бото Штраус в качестве немца, тогда Ануй в качестве француза.

Эмпирик: — А в Италии?

Я: — Пиранделло.

Эмпирик: — А Питер Хандке в Австрии, Томас Бернхард?

Я: — Если Питер Хандке и Томас Бернхард, тогда Жираду и Монтерлан.

Эмпирик: — Повторите-ка мне еще раз ваш минималистский список.

Я: — Клодель, Пиранделло, Брехт, Беккет, Жене\*.

Эмпирик: — А есть у вас список великих актрис, актеров?

Я: — Но сначала диссертация в форме признания

Эмпирик: — Я не сомневался.

## ЛII

Должен признаться в довольно неприятной, непростительной вещи: я не люблю большинство актеров. Я *обожаю* некоторых из них, но обожать и любить — это совершенно разные вещи. Чтобы актер в своем субъективном бытии перестал вызывать у меня неловкость и сомнение, необходимо, чтобы я был уверен, что он тоже находится как бы на дистанции от самого себя, что он — интеллеktуал в своем искусстве, чтобы я испытывал, в качестве обратной стороны его гибкости, скрытую твердость концепта. Вилар, когда я его читаю, Витез, когда я его вижу, являются в моих глазах актерами только на определенном основании. Но какое характерное основание есть у актера? В эпоху развитого профсоюзного движения актера стремились представить как самого обыкновенного «трудящегося», озабоченного своей профессиональной подготовкой и премией за перевыполнение плана, имеющего дело с жестокой реальностью стоимости жизни, в целом вполне заменимого для бюро профсоюзов банковским служащим. Франсуа Рено писал об обманчивости такого образа. Ближе всего к реальности актера отлучение: все прекрасно ощущают, и я в первую очередь в силу моего

собственного равнодушия, что актер даже в пылу игры и в момент пребывания на сцене является носителем непоправимой уникальности, не может принадлежать какой-нибудь социальной связи, что он — часть исключения, его ремесло ремеслом не является, личность не удостоверяется никаким документом, красота — не просто природный дар, голос — нечто иное, чем речь, и что его жесты идут отнюдь не от детской выучки.

Актер вызывает вопрос. Существование этого ложного занятия провоцирует *колебания* интеллектуального принципа. Но какого?

### LIII

Традиционный взгляд на этот вопрос хорошо известен: будучи вынужден воплощать всевозможных субъектов, актер является актером самого себя, уклончивой идентичностью, имитацией без устойчивой точки референции. Он будет воплощать сам мимесис, и, следовательно, будучи лишен основания или скорее имея в качестве такового только поверхность, неизбежно станет тем, в кого мы не очень-то верим. У кого маловато веры, как считала Церковь. Испытывая органическую потребность в основании (*fond*) и в фундаменте (*fondement*), церковь чувствует, что ее собственному основанию (*fond*), являющемуся также ее (коммерческим) фондом (*fonds*), угрожает пластичность актера, который может быть перенесен на все поверхности и благодаря восторгам, вызываемым таким переносом у публики, подтверждает, что в имитации заложено такое наслаждение, что она больше не нуждается в какой-то фиксированной точке опоры. Однако вне сцены актер ничего не имитирует, сам будучи имитацией. То есть, именно он вызывает подозрения, даже в большей

степени, чем сам театр. Подобно женщинам, о которых издавна спорили, есть ли у них душа или нет, актер может прекрасно показывать *субъекта без субстанции*. Есть *когито* актера, которое, без сомнения, ближе к *когито* Лакана, чем к *когито* Декарта: я не там, где, как полагают, я есть, будучи там, где, как я полагаю, по всеобщему мнению, находится Другой.

#### LIV

Разве не это вызывает колебание принципа идентичности? Тот факт, что Один — Другой-чем-один? Бог, которого подрывает миметическая профанация? Верно, что в этом интимном вопросе об актерах мы должны учитывать точку зрения церкви.

Церковь, а под ней я имею в виду католическую церковь, столь очевидно театральна со своими ритуалами, идеальными декорациями, пурпурными занавесями, исполнителем главной роли в белом с золотом одеянии, окруженным белокурами подручными, громогласной музыкой или навязчивым птичьим пением, изливающимся из органичных труб, трагическими или покорными хорами, публикой, преклоняющей колена во время центральной сцены под названием «Тайная Вечеря», с языком, возвышенным до эзотеричности, незабываемой драмой Присутствия, с устоявшимся порядком сцен, «оригинальным шумом», — да, та самая церковь, каждую неделю собирающая целые толпы на спектакль, написавшая и столетиями повторяющая одну и ту же пьесу — «хит», рядом с которым любой сегодняшней импресарио почувствует собственную ущербность, — церковь, изобретшая Смещение (когда совершающий богослужение священник поворачивается и обращает священный взгляд на публику), Децентрирование

(когда он лично поднимается по тайной лестнице, чтобы выкрикнуть поношения ошеломленной аудитории), неподвижную Паузу (когда он бормочет, повернувшись спиной к публике, ожидающей, когда закончится приостановленное Действие), крупный план Жеста (когда он поднимает просвиру), смену Костюмов, Реквизит иди даже сладость Ароматов. Почему Церковь осуждала и отлучала театр, по ночам сбрасывала тела актеров в общую могилу и считала роскошью и забвением пристрастие публики к театральным, но не к своим собственным зрелищам? Что это, ревность двух организаторов гастролей друг к другу, грязное желание получить монополию? Может быть, всем театрам следовало бы поместить на свои афиши один единственный спектакль — Мессу? Чтобы актерами были только священники, служки — массовой, вышивальщицы — художниками по костюмам, органисты — музыкантами? А право обсуждать достоинства звезд в больших залах ограничивалось бы, в глазах этих вневременных и вздорных авторов, сравнением Боссюе и Бурдалу?

## LV

Сегодня мы можем спокойно вернуться к этому раздражающему вопросу: Пьесу теперь играют только совместно, в декорациях голых бетонных стен, окружающих деревянный белый семейный стол, на который небрежно поставлена дароносица из скобяной лавки. Исполнитель главной роли, стремящийся как можно меньше отличаться от своей немногочисленной аудитории, ходит в сером пиджаке; подручные исчезли; люди усаживаются на проповеди в кружок, что вполне разумно, учитывая что больше никто никому не проповедует. Кто сегодня в глазах Всевышнего, который теперь всего лишь высший приятель, не имеет

веских оснований, чтобы оправдаться в любом каноническом грехе? Впрочем, грехов больше нет, только влечения и фантазии, которые открытые демократические дебаты приписывают законному разнообразию эго. А поскольку все это происходит на фоне гитарных переборов, церковные нынче можно отличить только по часовой башне, которая, согласно нашим ожиданиям, должна становиться все ниже (потому что возвышение оскорбительно), и молодежно-культурному центру, где, как мы знаем, любая театрализация, если таковая случается, происходит за счет театра.

## LVI

Мы скажем, что фундаменталисты, с их бандой старых колониальных сержантов, Майенской знати, мстительных молодых буржуа и бритоголовых из Национального Фронта, пытаются сохранить — помимо латыни и смертных грехов — некоторые эффекты Тайной Вечери, в том церковном логове, которое они захватили силой. Эти зловещие пародии нас не проведут; подобно тому, как разбитые арфы и заплатанные виолы да гамба не убедят нас, что барочный музыкант, чье полное забвение делало честь вкусу столетий, оказался живее Гайдна. Месса пообносилась, театр Присутствия уничтожен. В конце пути мы спрашиваем себя, почему он считал себя врагом любого профанного театра и какие следствия имело это преследование в отношении пусть и неосознанной истины о глубокой диалектике сцены и души.

## LVII

Больше всего меня интригует в этом проклятье не столько колебание принципа идентичности, сколько тот факт, что

в нем можно, и должно, предполагать некоторую мысль о женщинах. Церковь долгое время испытывала сомнения относительно того, есть ли у женщин душа. Ибо я утверждаю, что театр самым существенным образом связан с этой запутанной проблемой: существует ли женская душа.

Неслучайно, так долго и в стольких местах функцию актеров выполняли только мужчины. Вопреки банальной гипотезе, утверждающей, что люди хотят защитить материнскую сущность женщин от опасностей имитации (потому что никогда не знаешь, что воспроизведет актриса, нужно это сказать), я думаю, что, поскольку женщины считаются имитаторами от природы, они бы испортили удовольствие от имитации, которой мужчинам приходится учиться. Мужчины доводят имитацию до предела, потому что им приходится ее имитировать. Мужчины имитируют имитацию, и это одно создает актера, и тем самым театр. Впрочем, можно сказать, что актер, и в этом отношении неважно, мужчина это или женщина, — прежде всего тот, кто *имитирует женщину*, потому что он имитирует имитацию. Все знают, что мужчина, изображающий женщину, — это театр, что а женщина, изображающая мужчину, сама по себе, нет. Что же касается женщины, играющей женщину, то в жизни это обыкновенное дело, если только она не заходит так далеко, что начинает играть саму игру, и тем самым имитировать имитацию, что она и так делает, будучи женщиной. Конечно же, актер подрывает различие полов, и я уверен, что то, что вызывает во мне неприятный трепет, когда я вступаю в контакт с актерами, — это и есть само различие, твердым сторонником которого я являюсь. Но этот подрыв предполагает имитацию во второй степени, просто двусмысленности недостаточно. Я совершенно не верю в тему андрогинного актера; наоборот, ничто так ярко не различается в театре, как мужчины

и женщины. Актеры и актрисы представляют различие, они его усиливают, но делают это в том числе и для того, чтобы имитация циркулировала так, чтобы эта данность, с одной стороны, была подчеркнута, а, с другой, смещена и возвращена другому. Главная цель театра, заранее вызывающая подозрения у любой церкви, состоит в выдвижении следующего тезиса: помы радикально различаются, *но* в этом различии нет ничего субстанционального. Театр посредством своей игры инициирует нас в первый пункт этики: знать, что ни одно различие не является природным и, прежде всего, то, что устанавливает, что есть мужчина и женщина. Мы можем выразить это иначе: *если* у женщины нет души, тогда ее ни у кого нет.

## LVIII

Театр с самого начала несет в себе сущностный «феминизм», основанный не на равенстве, но на субстанциональной ничтожности того, что маркирует различие полов, чисто *логическом* и прозрачном характере этого маркирования. Или же опять-таки, если хотите, *женщина* не существует, поскольку мужчина или женщина, актер или актриса, имеют полное право производить ее знаки или о-значивания. Одно это может объяснить, почему у греков театр представлял ярких героинь в обществе, в котором *женщины* отсутствовали в политическом отношении, были ограничены в социальном, а в философском — вообще содержались в варварском состоянии.

## LIX

Мне представляется, вопреки общему мнению, что великих театральных актрис меньше, чем актеров. Безусловно

но, женщине труднее быть актрисой, поскольку самая суть театра состоит в имитации женской имитации. Актриса функционирует в третьей степени (имитация имитации имитации), ее игра неизбежным образом медируется в какой-то точке мужским предписанием. Она *тоже* должна стать одним из тех мужчин, которые только и имеют право быть актерами; она должна всякий раз на сцене отвоевывать себе это право, которое не может гарантировать никакой институт. Ни в коем случае нельзя упускать из виду тот факт, что актриса, женщина, играет то, как женщину счел бы нужным сыграть играющий ее мужчина\*. Это требует исключительного самообладания истерии. Актер всегда может удержаться на границах двусмысленности, он *находит опору* в пределах собственной универсальности. Актриса всегда находится на пределе отсутствия пределов, она действует *на краю пустоты*. Многие актрисы пытаются заполнить эту пустоту, вернувшись к простой имитации, которая высокопарна, покорна, плаксива. Этика игры навязывает актрисам бессознательную дистанцию, которая для них — вершина овладения искусственностью, вершина искусства. Отсюда захватывающее воздействие, которое оказывает великая актриса, более родовая, чем актер, более близкий к Человеческому, которое и есть та сама пустота, на краю которой она удерживается.

## LX

Эмпирик: — Ну же! Можно рискнуть! Давайте имена! Что это за очаровательные и столь редкие актрисы? И кто — те напыщенные, покорные, плаксивые?

Я: — У них столь прочная слава, что я безо всякого для них вреда могу назвать двух актрис, которые мне совершенно не нравятся: Жанна Моро и Мария Казарес.

Эмпирик: — Вы не стали ходить вокруг да около! А кто вам нравится?

Я: — Учитывая мои принципы, они не могут быть актрисами в смысле имени собственного или якобы субъективной субстанции. Они могут быть актрисами только в *событийной сингулярности спектакля*.

Эмпирик: — Никаких отговорок! Список!

Я: — Каждый эмпирик — офицер британской полиции. Хорошо. Выпалю на одном дыхании:

- Мадлен Рено в «Счастливых днях» (Беккет/Блэн)

- Джейни Гасталди в «Фаусте» (Гете/Витез, 1970)

- Клер Вотьон в «Британике» (Расин/Витез)

- Мадлен Марьон в «Беренике» (Расин/Витез)

- Мария де Медейрош в «Смерти Помпея» (Корнель/Б.

Жак)

- Эдит Клевер в «Орестее» (Эсхил/Штайн)

- Ютта Лампе в «Федре» (Расин/Штайн)

- Нада Странкар в «Четырех Мольерах» (Витез)

- Доминик Реймон в «Фалше» (Калиски/Витез)

- Маддалена Криппа в «Торжестве любви» (Мариво/

Витез)

Я подошел к концу списка, но есть и другие\*.

Эмпирик: — Это эксцентричный список. Разрешаю вам вернуться к вашим сексуальным догматизациям.

## LXI

Обычно плохой театр, способный успокоить церковь, — театр, натурализующий различия. Он отступает от этики игры, поскольку распространяет сущности. Он делает вид, что имитация имитации — всего лишь удвоение имитации, предполагающее, *что есть что имитировать*. Ибо вторая

имитация, которая одна представляет различия как прозрачность без объекта, — имитативный процесс, который существует только в момент своего свершения. Это сама игра, игра игры. Она *должна* удивлять, но только не прикидываться, что за ролью существует природа. Захваченный спорами о том, фобия у Гамлета или шизофрения, или же он не знает, что делать со своей кастрацией, Лакан кладет всему этому конец замечанием, которое меня всегда очень радовало, что Гамлет *не существует*. То, что предстает перед нами, — это актер, и, если его исполнение заставляет предположить, что кто-то вроде Гамлета существует, театр исчезает. Плохой театр, который я с самого начала называл «*театром*», превращает актера в устоявшегося профессионала переплетения голосовых знаков и жестов, по которому мы узнаем, что нечто существует. Он толкает нас на соучастие в признании. Он помогает зрителю избежать внимательной работы мысли, состоящей в том, чтобы, отталкиваясь от неисчислимых сценических присутствий, получить доступ к универсальным конвенциям различия без объекта. Этот «*театр*» предлагает нам о-значивание предположительных сущностей, тогда как Театр — процедуру, демонстрирующую родовую человечность, то есть, неразличимые различия, которые *имеют место* на сцене в первый раз. Вот почему есть нечто болезненное в том внимании, которое требуется от зрителя Театра, тогда в «*театре*» царят легкость и удобство.

## LXII

Вот что я предположил бы: плохой театр, «*театр*» — потомок Мессы с ее установленными и сущностными ролями, ее природными различиями, повторениями, с ее поддельным событием. Там угощаются, вкушают — дев-

ственник, стареющая истеричка, громогласный трагик, мастерица жалоб, трепещущая влюбленная девица, поэтический молодой человек — как просфору вкушают Господа. Оттуда выходят в соответствии с вывешенными постановлениями. Приобретают спасение по дешевке. Подлинный Театр превращает каждое представление, каждый жест актера в родовое колебание, чтобы подвергнуть различия испытанию безо всякой опоры. Зритель должен решить, открыться ли ему пустоте, разделить ли бесконечную процедуру. Он призван не испытывать удовольствие (которое возникает иногда «в добавку», как говорит Аристотель), а думать.

### LXIII

Основное последствие всего этого в том, что главная добродетель актера не техническая, а этическая. Следует всегда оставаться на дистанции, избегая стремления к эффекту, потому что любой эффект предполагает, что это прямая имитация, в распоряжении которой имеется объект. Следует твердо стоять на краю пустоты, на краю пропасти, от чего всегда так хочется подстраховаться силой эффектов. Следует всегда быть *сингулярным*. Сингулярность гораздо труднее оригинальности, ибо оригинал в конечном счете начинает играть самого себя, становясь природой, на которую опираются различия. Сингулярность — композиция без концепта. В результате нет «хорошего актера», если мы имеем под этим в виду «гарантированного» актера, независимого от обстоятельств на сцене. Эта гарантия может быть только технической. Только в сценическом событии могут блистать актер или актриса, когда достигается этическая виртуальность пьесы. Но сценическое событие в свою очередь требует сое-

динения двух художников: драматурга и режиссера. Актер или актриса, в конечном счете, — *этический промежуток между двумя художественными предложениями.*

## LXIV

Наконец, больше всего церковь ненавидит в театре, и особенно в игре, то, что природной этике, зрелище которой она организует, театр противопоставляет этику события и сингулярности. Для церкви искусство декоративно; своей властью оно возывашат сценическое повторение фигур священного порядка. Для настоящего театра искусство лежит в начале (текст поэта) и в конце (постановка режиссера). Между ними двумя нет никакого опосредующего порядка, пусть даже это порядок профессии, техники или таланта. Есть этическая готовность, направленная против любого субстанциализма, против всех устоявшихся концепций того, что есть роли, люди или представления. Актер демонстрирует на сцене исчезновение любых устойчивых сущностей. Твердые телесные или голосовые знаки, которыми он себя защищает, к удивлению и к радости, служат, прежде всего, для установления того, что ничто не совпадает с самим собой. Этика игры — *этика бегства*, можно сказать: бегства в последнюю минуту. В частности, актер работает против любой естественной теории различия и в особенности различия полов. Он делает искусственным то, что мы считаем самой очевидной *данностью*, соединяет то, что мы считали навсегда разделенным, разделяет то, что, казалось, обрело единство. Актерская игра всегда *в промежутке*. Это промежуточность *действует* в чистом настоящем спектакля, и публика, которая во время Мессы покоряется Присутствию,

получает доступ к этому настоящему только в последующем осмыслении. То, что презентует истинный театр, это не репрезентируемое, и слово «репрезентация» здесь не к месту. Театральный спектакль — ежевечернее торжественное открытие смысла. Актер, актриса, когда текст и режиссура умеют вызвать виртуальную этику игры, суть чистое *мужество* этого открытия.

## LXV

Еще один ключевой параграф — 65! А также 66! Здесь я предлагаю реформу, самую настоящую. Радикальную реформу: реформирование приветствия, направленное на то, как в конце пьесы публика *присоединяется* к актерам, выстроившимся на сцене, хлопая в ладоши.

Как и любая реформа, в особенности названная радикальной, моя реформа выводится из сомнительной аксиомы путем вредных рассуждений. Аксиома, которой я придерживаюсь, независимо от обстоятельств (это минимум, необходимый для аксиомы), приведена в параграфе 63: актер — не художник, а моральный герой. Он зависит не от критики суждения, но от критики практического разума. Этический тезис актера предполагает художественный тезис и даже два тезиса: выше по течению — тезис драматурга или поэта; ниже по течению — тезис театрального режиссера. Фигляры — только автор и режиссер. Актер — это промежуточная серьезность этого двойного фиглярства.

Из этой аксиомы, путем простого применения нескольких законов логики, следует, что не только бесполезно, но даже вредно, более того, кощунственно для актеров и актрис выходить на поклоны в конце спектакля. Включение эмпирического и почти похотливого выпрашивания аплодисментов и криков «браво» в суровое исполнение актером

своего долга неизбежно портит саму его сущность. А если актеров освистали, и того хуже, потому что либо их публично приносят в жертву святости морального Закона, который тем самым подвергается насмешкам, что само по себе было бы ужасно; либо сами актеры *не сумели* (будучи плохими актерами) *поддержать* моральный порядок Субъекта, что их гнетет, что подло само по себе, потому что предположительный провал императива Игры может отсылать только к внутреннему суждению актеров и актрис, а не к санкции публичного осуждения. Для того, чтобы не искушать ни актера наградой, ни публику — обывательскими обвинениями, наиболее эффективная мера — безотлагательно упразднить эту жалкую привычку собирать перед нами актеров, с самыми лицемерными минами, сразу после того, как они добились того единственного, что имеет значение, а именно своего Действа, повседневного и коллективного искупления сексуированного Субъекта.

## LXVI

Что же не будет совсем никаких поклонов? Да нет же! Потому что по той же самой причине, по которой из этой клоунады исключается благородная душа актеров, преданных этике, обязательно мобилизуются те, кто, наоборот, посвятил себя искусству, то есть некоторой родовой истине. Если долг актера — уклоняться как от хвалы, так и от хулы, долг авторов и режиссеров (и их прислужников: сценаристов, музыкантов, художников по костюмам, осветителей...), очевидно, состоит в том, чтобы их выпрашивать или, точнее, в том, чтобы изучать коллективное настроение спектакля. Драматург и режиссер будут, таким образом, *вынуждены* каждый вечер выходить и приветствовать публику. Мы могли бы легко показать, что, если иступленная

публика превозносит их до небес, это, возможно, превосходящий знак положительной ценности исследования родового качества спектакля. Если же их освистали, это имеет отношение к его негативной ценности, если только не придется заключить обратное, основываясь на гипотезе о когнитивных привычках публики. В любом случае мы всегда сможем сделать какой-то вывод и тем самым внести вклад в становление какой-то художественной истины.

Что делать, если автор уже умер (мы исходим из того, что мертвый режиссер больше не может ставить)? Как с любым императивом, этот императив, касающийся поклонов, тоже не терпит исключений. Поэтому каждый вечер будет назначаться актер, представляющий покойного автора и принимающий хвалу и хулу от его имени. Возражение, что в этом случае выход актера на поклонны противоречит фатальным следствиям аксиомы, не принимается, ибо выходит не актер, а автор, которого он играет. И актер вкладывает в эту игру все свое этическое сознание, будучи глух к ропоту аудитории, который, как ему известно, адресован не ему, а покойному автору, которого он только замещает.

Конечно, исключается возможность того, чтобы актер *затем* вышел к публике от своего собственного имени с целью получить компенсацию или наказание за свое исполнение хорошо известных репертуарных ролей «Покойный Мольер приветствует публику после «Мизантропа», «Покойного Шекспира освистали после провального «Гамлета» и так далее. Давайте снова оставим это на совести самого актера: был ли Закон соблюден благодаря его угодливым жестам в роли автора, выполняющего поклоны, или он хотя бы на мгновение вообразил, что люди аплодируют ему, актеру, в тщеславной ностальгии по тем порочным временам, когда перед публикой, как на ярмарке, выставляли напоказ бессмертных монстров морали.

## LXVII

Но во имя чего, под каким предлогом будет оставаться на своем месте зритель, как не из-за того, что от имени Государства, частью которого является театр, от него требуют сидеть там, куда его посадил билетер подобно тому, как он не должен покидать свое место в школе? К тому же те, кто отказываются слушать дальше, уходят или бегут всегда как будто тайком, пробираясь по темным рядам, на цыпочках, или сразу после первого антракта. Как правило, их тем больше, чем более новаторский и глубокий спектакль, если только их не удерживает тот факт, что пресса, представляющая для учительской культурное мнение (к которой относятся «Нувель Обсерватор» и «Либерасьон», но эти два печатных органа в плане театра не обладают надежным вкусом, не обладают они и способностью отличать концептуальный призыв от дешевой подделки, льстящий нашим неврозам), описала спектакль, который им придется высидживать нашему потенциальному беглецу, чтобы потом о нем поболтать.

Таким образом, мы можем различить два режима фиксированного взгляда: школьное принуждение и снобизм. Театр как угрюмую педагогику (аспект брехтианства или даже самого Брехта) и театр как основу для культурного комментария, как серьезный индекс коллективной болтовни. Таким образом...

## LXVIII

Эмпирик: — А не могли бы вы назвать мне несколько примеров этой «дешевой подделки, льстящей нашим неврозам», по поводу которой почтенные издания любят вводить нас в заблуждение? Чтобы я больше не чувствовал себя таким потерянным?..

Я: — Лучший пример можно найти не из театра, а из танце: Пина Бауш, эта невыносимая душечка.

Эмпирик: — Оставьте танец в покое, пожалуйста, вы в нем ничего не понимаете. Хрестоматийный пример театрального спектакля для снобов и сравнительно недавний, относительно которого зрителя бесстыдно одурачила пресса, вот что требуется.

Я: — Я не говорил, что пресса одурачила мелкобуржуазного зрителя, поскольку он тоже дурачит прессу, потому что пресса усиливает его склонность сбежать из театра, удерживая его там благодаря *его дурным сторонам*.

Эмпирик: — Пример.

Я: — Книги о театре, за исключением тех, что написаны деятелями театра — Станиславским, Мейерхольдом, Брехтом, Жюве, Виларом, Витезем, — или тех, крайне редких, что написаны зрителями, вооруженными своим призванием к театру, как например Рено, состоят исключительно из картинок и примеров. Они устаревают, как только выходят из печати, потому что театр измеряется в единицах вечности, не сохранением, а исчезновением. Вечная сущность спектакля в том, что он имел-место-быть, чего не может передать никакой отрывочный журналистский рассказ. *A fortiori*, если я упомяну спектакль, который показался мне посредственным, но по всеобщему мнению был блестящим, который был слабым с точки зрения Идеи, но сильным с точки зрения Доксы, полгода или год спустя никто не будет знать, о чем я говорил.

Эмпирик: — Вы думаете, я буду аплодировать этим пафосным уверткам? Вы процитировали «Либерасьон» и «Нувель Обсерватер», чего должно быть достаточно, чтобы никакая вечность вас не услышала! Если не дадите мне примеров, я подумаю, что вы смалодушничили.

Я: — С такими аргументами... Хорошо, скажем «Сказка Церлины», текст Броха, постановка Грюбера, в главной роли Жана Моро. Прежде всего, хочу подчеркнуть, что я обожаю «Смерть Вергилия» Броха, и во-вторых, считаю Грюбера одним из пяти самых важных театральных режиссеров, которые работают сегодня. Но «Сказка Церлины» — спектакль, одновременно слабый и низкий с художественной точки зрения и демагогический с точки зрения этики. Моя тезис состоит в том, что Грюбер, сознавая все это, все репетиции проспал, пьяный, на кровати, которая появляется в глубине сцены.

Эмпирик: — Вам будет трудно доказать такой тезис.

Я: — Ну и что? Как говорил Руссо: «Отложим в сторону все факты».

Эмпирик: — Один из фактов, которые вы отложить не можете, — это перечень пяти величайших режиссеров Европы.

Я: — У вас хороший слух.

Эмпирик: — Итак?

Я: — Шеро, Грюбер, Штайн, Стрелер, Витез.

Эмпирик: — Не очень-то вы «даете дорогу молодым»!

Я: — Уже несколько лет дела в театре идут плоховато.

Эмпирик: — Вы меня насмешили! В театре дела всегда идут плохо.

Я: — Верно, что однажды возникнув, он не может умереть. Опять-таки я — только один из зрителей, я не вижу всего. Я даже не вижу разумного не-всего (*pas-tout*). Я очень плохо знаю русских режиссеров. Питер Брук тоже близок к вершине. Есть частная проблема Боба Уилсона, который не столько «театральный режиссер», сколько «автор репрезентаций», чьи пространственно-временные фантазии находятся где-то между ошеломляющим и отталкивающим

(в том смысле, в котором меня отталкивает необходимость терпеть то, что там показано и звучит, как в своего рода инфантильной и искусственной Природе). И еще множество других, каждого из которых нужно изучать *отдельно!*

## LXIX

В конце концов, так ли уж то, что я называю дешевой подделкой, льстящей нашим неврозам, далеко от того, что Аристотель называет катарсисом? Независимо от того, большие это страсти или маленькие, именно на долю театра всегда выпадает необходимость нас от них очищать (или их очищать? Это целая проблема). А то, что я описываю как школьное принуждение, — разве не эффект остранения или отчуждения? Не антиаристотелевский театр Брехта, который должен включить нас в диалектическую схему классового сознания? Таким образом, мы оказываемся на той же точке:

- *Либо* театр — машина для улавливания желающих идентификаций, и ее основная идея по аналогии психоаналитическая. Она переносит, смещает, фильтрует и очищает те латентные смыслы, которые ей дает сексуальная изнанка говорящего существа;
- *Либо* театр — идеальный педагогический аппарат, и ее основная идея по аналогии — философская. Он дистанцирует Идею под завесой представления и принуждает нас к разъяснению, о существовании которого, если бы не вызывающий его мираж голосов и тел, мы бы даже не узнали.

Ни в том, ни в другом случае нет прямого упоминания классического правила («идея в том, чтобы достав-

лять удовольствие»). Зритель приходит не ради удовольствия, а в целях терапии или обучения. Это объясняет, почему, несмотря на свои популярные или тривиальные варианты, а также буржуазную деградацию, театр неизменно остается *серьезным*.

## LXX

Итак, в месте, привязанном к Государству и обусловленном этикой игры, зритель-субъект образуется за счет семи конститутивных элементов театра так, что он, этот субъект, либо переносит на находящихся на сцене симулякров все, что упорствует в его желании, либо занимает по отношению к Идее, скрытой в пурпурных с золотом видимостях, универсальную позицию философа, сам о том не подозревая.

## LXXI

Внезапно непроницаемая тайна театра (в конце концов что же такое театр?) занимает материальное место другого вопроса, который, как мы знаем, был очень мало прояснен: вопроса о отношениях между психоанализом и философией. Театр будет *эффективностью* этого вопроса, призывающей зрителя принять решение (если он на грани реального своего желания, это психоанализ; если его направляют по пути Идеи, это философия), разумеется, не зная, как он именно он принимает такое решение, потому что, если зрителя спросят на выходе, он сможет только сказать «это было хорошо» или «ничего особенного», афоризмы, из которых ни психоаналитик, ни философ не извлекут никакого закона своего триумфа.

## LXXII

Таким образом, Театр — это: сложная механика (семь элементов), создающая ситуацию, чья *объективная* диалектика поддерживается величием Государства, *субъективная* диалектика ангажирует этику, в особенности в отношении различия между полами, а *абсолютная* диалектика рождает субъект-результат, зрителя, о котором нельзя точно сказать, закрепляет ли его вся эта операция за реальным его желанием или за властью Идеи.

## LXXIII

Подтверждение того, что театр всегда был материальной стороной неразрешимых отношений между философским мастерством и терапией желания, мы можем, без сомнения, найти в некоторых колебаниях Аристотеля. Однако еще ярче это проявляется в том, на основе чего Платона можно противопоставить Лакану (а также и Фрейд), когда речь заходит об изучении театральной поэмы. Первого тревожит тот факт, что поэма претендует на то, чтобы воспитывать молодежь в той области, в которой философ предпочел бы ею править: что означает знание истины, отчего зависит познание людей и Богов. В этой бесконечной и болезненной полемике с театром и с поэзией, Платон сталкивается с *соперником* и изгоняет его отсюда, где захватил власть философ. Наоборот, совершенно очевидно, что Фрейд и Лакан, обращаясь к Софоклу или к Шекспиру, расспрашивают *сообщника*.

Соперничество и сообщничество объединяет следующее: они предполагают общность ставки. Кто не знает, что сообщник — это потенциальный соперник именно из-за того, что между ними двоими считается за одно и только одно, например из-за короны? Посмотрите, напри-

мер, то, какие уроки в отношении этой темы можно извлечь из Шекспира — «Макбет» и так далее. То есть, мы можем быть уверены, что философия и психоанализ признают, что театр действует на их собственных территориях, и, таким образом, *на всегда спорном пересечении этих территорий*. Психоанализ, который видит здесь социальное и художественное расширение своего поля, рад это признать и берет свои концепции (Эдип) и примеры (Гамлет) из театрального репертуара. Философия делает это с большей неохотой из-за того, что для нее Идея, латентно присутствующая в театре, может претендовать только на родовую частность искусства, а не на Великий Урок господина.

Но возможно, что философия видит в театре, которые всегда ее очаровывал и практиковал ее, прежде всего модус Идеи, *всегда инфицированный желанием*.

Театр — это философия, впавшая в разврат, прости-туированная Идея, умопостигаемое, наряженное в балаганные тряпки. Таким образом, со стороны философии (Идеи, умопостигаемого) он будет соперничать с господином, а со стороны разврата (секс, уличная ярмарка) будет сообщником психоанализа.

Театр: во-площение Идеи. Для желания это жизнь, для Идеи — могила. Отсюда анафемы и споры. Театр как внебрачный ребенок философии или плод философского блуда: нечистота, возведенная в принцип, ушедший в сторону урока, слишком серьезный анализ, слишком игровая истина. Турникет.

#### LXXIV

Вернемся немного назад. Я различал объективную театральную диалектику (Состояние театра), его субъектив-

ную диалектику (этика игры) и его абсолютную диалектику (размещение либо желания, либо Идеи).

Есть *роли*, соответствующие этим инстанциям диалектики театра. *Режиссер* — регент объективности, он или она подписывают спектакль, а, кроме этого, часто являются еще и «боссом» указанного театра. Актер, как мы видели, — тело субъективности. А зритель занимает положение Абсолютного Знания.

Есть также *финансовые отношения* с этими инстанциями, потому что в мире, каким мы его знаем, каждая диалектика вырисовывается на фоне всеобщего эквивалента денег. Финансовая точка режиссера — это Дотация (объективная, государственная), у актера — это Трата (субъективная, роскошная), а у зрителя — Доход (недостаточный, как всегда бывает в случае Абсолюта).

## LXXV

Я все еще не удовлетворен. Давайте посмотрим, что в *действительности* происходит, когда я выступаю в качестве зрителя? «Пример!» — сказал бы эмпирик, который молчит с тех пор, как я слишком увлекся концепциями. Что случится, если я пойду на постановку «Береники» Витза или Грюбера?

Но прежде всего, что происходит, когда я читаю «Беренику»?

## LXXVI

Когда я читаю «Беренику», главный эффект — эффект Вечности. Это ювелирная работа. Это не похоже на роман, который тащит за собой всевозможные подробности

историй, декораций и траекторий. Великий театральный текст в силу того, что он открыт и незавершен, исполняется в течение многих веков и людьми, совершенно равнодушными к контексту этого текста, людьми, у которых теперь иные боги, чьи города теперь имеют иную форму и чья любовь живет по иным законам, должен обладать простотой атемпорального, должен быть свидетельством *родовой* человечности, способной переходить от одного актера к другому, от тела к телу, от Государства к Государству, сохраняя свой фундаментальный смысл. «Береника»: любовь, Государство, отречение. Конъюнкция и дизъюнкция. Пронзительная холодная прозрачность языка, музыка, которую останавливает ее собственная точность, вся эта формальная работа — всего лишь вместилище Простоты, искусно уловленной сути, которую тела, голоса и дыхания будут воплощать на протяжении веков.

Береника, Тит, Гамлет, Орест, Меза, Эстрагон, Скапен, Альцест, Пер Гюнт, Родриго — имена собственные родового, они принадлежат к субъекту-языку, на котором никто лично не говорит, который является вечной оборотной стороной любого исторического языка. Мужчины и женщины, обозначаемые этими именами, *могут существовать в любой момент*. Текст — всего лишь гарантия, хранилище их виртуального существования, конец которому может положить разве что пожар в библиотеке.

Они совсем не похожи на Свана, Горио, Сен-Пре или Дон Кихота. Об этих великих архетипах из романов мы скажем, что *они навсегда существуют в тексте*, а не то, что они могут существовать в любой момент. Герои романов *бессмертны*, герои театра *вечны*: здесь вырабатывается диалектическое время, изымающее себя из времени (всем известно, что спектакль сохраняет время?), я могу

встретить их, так как они стали *вневременными*, но способными стать временными у нас на глазах.

Итак, первая нить, из которых сплетается узел театра — существует латентная вечность в тексте и в том, что делает его сингулярным в сравнении с другими текстами: гений его простоты, его родовой характер, тот факт, что любое имя собственное в нем *еще и* имя нарицательное и что, учитывая живучесть текста, здесь всегда возможно факельное шествие интерпретаций.

## LXXVII

А что происходит, когда я смотрю «Беренику»? В каждом представлении есть незабываемый момент, который я никогда не смогу удержать или описать, это ложное время внутри отложенного истинного, эта необъятная история, которую мне рассказывают со скоростью света.

Витез с его манерой читать текст, проецирующей его далеко за границы тела, уменьшенного жестом, расскажет мне о неконцептуализируемой боли, испытываемой интеллектуальным Антиохом, который не способен удержать женщину ни подвигами власти, ни насилием желания, который до сих пор полагает, что если хитроумно рассказать о своем несчастье, ее можно убедить, как будто любовь может быть поймана в сети риторикой нехватки, как будто признав недостаток сколь угодно артистично и искренне, можно было бы — в поисках всемилостливой Матери — не упустить женщину.

Грюбер аранжирует, в своеобразном трепете истока, разделение мужчин и женщин и при этом легендарную Историю Империй. Шепотом переговариваясь друг с другом на сцене, обозначая своими жестами, позами, тканями тот факт, что они и есть износившийся Рим, Египет,

Персия, актеры вписывают Расина в подвергнутое реви-зии видение Гегеля, в котором каждая сцена должна читаться как фигура одновременно и индивидуального, и исторического сознания. Одна и та же пустота разделяет сердца и обращает царства друг против друга .

Но все происходит только в это мгновение, при явном и искусственно унифицированном принуждении семи конститутивных элементов театра. Есть только смещения, свет, дыхания, голоса. А также есть я, пленник в своем кресле, думающий только о том, как бы *поточнее* услышать и увидеть, что само по себе больше напоминает усилие, требующееся для понимания математического высказывания, а не благодное наслаждение, в которое меня погружают телевизионные образы. Точнее говоря, в театре *нет образов*, есть только чувственные сочетания, чье восприятие, если его аккуратно поддерживают, *проясняет момент*. Манера Тита (потому что *это и есть* Тит, а не образ Тита, Фонтана или Роман *в качестве Тита*, а не подражающие Титу, который неподражаем, будучи только лишь латентной вечностью в тексте) шататься или все время исчезать (Грюбер), или же, наоборот, его манера засыпать, хитро и самодовольно, чтобы избежать историй и упреков (Витез), организует в данный момент *встречу* между Титом и зрителем, которым я являюсь, у нас была назначена дата, момент настал. Исчезнет ли он в сумраке Империи или заснет среди двуличности интриг, это его я встретил в два разных момента его вечности.

Поэтому мы скажем следующее: постановка устраивает встречу, в настоящем моменте, с тем, что текст хранит в вечности. То есть, это делает *хорошая* постановка (*плохая* постановка — это несостоявшаяся встреча: нет ни вечности, ни настоящего момента, а только мучительно длящийся спектакль). Эта встреча функционирует для

зрителя как прояснение настоящего. Или опять-таки: поскольку в этом случае встречаются с тем, что имя собственное (Тит) обозначает в своей вечности, миг театра может быть понят пост-фактум как *мгновение мысли*. Театр будет ощущением мгновения как мгновения мысли.

## LXXVIII

Есть чтение, есть видение, но есть также и то, что *действует*, то, что остается. Каков эффект этой встречи с вечным ради прояснения мгновения на зрителя, который ее переживает? Катарсис? Моральное, интеллектуальное, политическое воспитание?

Я вспоминаю замечание Витеза: что истинная функция театра состоит в том, чтобы *ориентировать нас во времени*, говорить нам, *где мы находимся в истории\**.

Театр — это машина для ответа на вопрос «где?», машина локализации, машина для топологической связи со временем.

Грюбер, посредством мгновенной встречи с вечным Титом, скажет мне, что сегодня мы находимся на вершине первоначального разногласия между мужчинами и женщинами, именно в силу того, что они представлены как равные или даже идентичные. И он также скажет мне, что История закончена, что она всегда проявлялась в качестве уже завершенной, что наш столь процветающий мир прежде всего *уставший мир*.

А Витез, посредством мгновенной встречи с тем же Титом, захваченным в другой момент вечности или вместе со своим товарищем Антиохом, расскажет мне, что критически настроенный интеллеktуал, желавший держаться возле власти или каких-нибудь партий, растерял свою энергию и ориентиры, в результате чего и в вопро-

сах желания, и в вопросах политики царит полная неразбериха и на великий вопрос: «Смерть чего переживает это столетие?» мы должны отвечать тем же возгласом, который Витез-актер вкладывает в уста Антиоха в конце пьесы: «Увы, смерть коммунизма!»

## LXXIX

Здесь, таким образом, терминов должно быть три, а не два:

1. вечность фигур, которые есть в запасе у текста, что означает простую способность существовать в любой момент
2. момент представления, который в художественном плане запускает механизм встречи с вечным и переходит, таким образом, к перцептивному прояснению мгновения как мгновения вечности
3. время, в котором прояснение мгновения служит нам для ориентирования, при том что это мгновение производит «надрез» во времени, в непроницаемой толщине которого мы находимся.

Театр обладает такими сложными и алеаторными ингредиентами, только потому что связывает воедино вечность, мгновение и время. И его назначение:

- прояснение мгновения через встречу с вечным
- ориентация во времени через побочное действие этой встречи

Мы тем лучше ориентируемся во времени, чем сильнее пережили мгновение как мысль (можно сказать: подобно тому, как мгновение бунта проливает свет на стоя-

щие перед нами задачи в нашем времени? И не в этом ли заключается его единственная функция? Но тогда что в этой аналогии представляет собой вечное? Что является исторически вечным? Возможно, именно *сама* политика? Так, как она происходит в своем тексте?)

### LXXX

Этот опыт, этот локализуемый вымысел образа политики, сочетающий усилие, необходимое для того, чтобы стать зрителем, мгновение, время и вечность, настолько важен и ценен для нас, что недопустимо, чтобы он существовал только для избранных.

«Проблема» театральной публики (ее исчезновения или почти исчезновения, ее малочисленности, ее идентичности...) первоначально формулировалась в категориях классового анализа: речь шла о том, чтобы при помощи сниженных цен и при поддержке профсоюзов привести к театр исключенных обитателей пригородов. Или же следовало ехать и «представлять» в городах и деревнях. Это была эра народного театра, культуры для всех, театра как универсальности, стоящей над и за пределами классов. Для этого требовались аскетичные театры, железобетон, выставленное напоказ оборудование сцены, отвращение к бархату и золоту, ликвидация лож, в которых знатные дамы демонстрировали свои декольте. Мы лишились бархата, позолоты и декольте, но так и не увидели, как в театр потянулись настоящие толпы синих воротничков и беретов, еще меньше современный пролетариат в целом, эти глубокие интеллектуалы с их невообразимо сложной заводской жизнью, каковыми являются наши марокканцы, алжирцы, сенегальцы и малийцы, наши турки, югославы, пакистанцы и так

далее. Распределительное равенство так и не овладело театральными залами.

А затем после короткого периода активистского улично-го театра, театра импровизационных трибун и агитпропа, наметившегося накануне Мая 68, наступила полная и окончательная капитуляция. Театр обрел стабильность в качестве деятельности «среднего класса», в окружении буржуазного «театра» и «театра» для телевидения, оба из которых связаны со своего рода всеобщим застоем, когда неизменная труппа из нескольких актеров неловко разыгрывает несколько таких же неизменных и вялых историй.

### LXXXI

Конечно, мы можем возразить, что театр начнет собирать реальные толпы, только когда появятся реальность политически грамотной толпы. Театр по сути своей является, позволю себе употребить непоправимо затертое слово, типом коммунистического вымысла. Как разъяснение времени, он может служить в качестве интимного анализатора любого смысла, который хранит толпа, и в качестве проекции конфликта, который ее образует. Под гаснущими огнями он мог бы быть непростым мерцанием публичного состояния вещей и, даже более того: потенциально противоречивым распределением публичных и частных вопросов.

Однако что же делать?

### LXXXII

Здесь я предлагаю мою вторую реформу, которая имеет такой широкий масштаб, что просто загляденье. Ее можно

сформулировать следующим образом: *наше присутствие в театральных залах должно стать обязательным.*

## LXXXIII

Чтобы осуществить эту важную реформу общественного духа, мы должны обратиться за поддержкой к нашей национальной традиции якобинства. Я в достаточной мере продемонстрировал необходимую связь между театром и Государством, чтобы эта поддержка не казалась произволом.

Мы бы, очевидно, начали с «Комеди Франсез», неподвластного времени королевского института. Прежде всего, ее заставят учредить в каждой Префектуре филиал, областной Французский театр, наделенный соответствующими средствами, постоянной труппой, администратором, назначаемым политическими властями, и т. д.

Помимо деятельности в Большом Театре при Префектуре (просторном и роскошном, обеспечивающем *всех* позолотой и бархатом традиции), каждый областной театр будет обязан устроить в городах определенного размера (скажем, начиная от 3 000 жителей), по крайней мере, четыре представления в год, три репертуарных пьесы и одну новую.

Предполагается, что специальные автобусы — служба сбора зрителей — будут колесить по окрестным деревням, чтобы привести их жителей в город, в котором открылся сезон областного театра.

## LXXXIV

Как только будет введена в действие такая логистика, каковы будут формы и средства театрального обязательства?

Каждый житель в возрасте от 7 лет будет обязан посетить по крайней мере четыре представления в год, за исключением случаев форс-мажора.

Театр, разумеется, будет бесплатным. В самом деле, помимо того, что он был светским, народный театр уже в 50-е стремился стать бесплатным. Однако в модели Жюльера Ферри был забыт главный момент: обязательность.

Проверка на входе будет ограничиваться официальной отметкой в театральной карточке, которую каждый гражданин будет получать в начале года.

Огромное значение будут иметь поощрения и наказания: театральная карточка будет прилагаться к налоговой декларации. Особо усердные зрители, у которых в карточках будет целый набор разных отметок, получают право на существенные налоговые льготы. Наоборот, тем, кто злобно уклоняется от выполнения своих театральных обязательств, придется заплатить немалый штраф установленного размера, который будет полностью перечисляться в бюджет театра.

## LXXXV

Такое театральное изобилие вызвало бы настоящую творческую лихорадку. Государство каждый год организовывало бы крупный общественный тендер на написание театральных пьес. Международное жюри, состоящее из десяти известных режиссеров, отбирало бы, по крайней мере, двадцать пьес, которые в течение следующего года ставились бы по всей стране. Успех этих пьес в обществе, судить о котором судили бы не по посещаемости (всегда максимальной, учитывая обязательность), но путем изучения реакций зрителей, критиков и так далее, позволял бы включать или не включать их в репертуар.

Должны ли мы, как это было раньше на вступительных экзаменах в Консерваторию, устраивать отдельный конкурс для комедии и отдельный для трагедии? Вопрос о жанрах театра является одновременно и очень важным, и очень запутанным

### LXXXVI

В комедии, все связанное с вечностью, как когда-то давно было замечено, зависит от фаллоса, то есть от того, что вообще делает возможным означивание. Мгновение комического театра состоит из демонстрации фаллоса, вечности, превращенной в кульбит фарса, в котором проглядывает ее небольшая слава.

Латентная вечность текста комедии обрисовывает репертуар функций, с незапамятных времен установившуюся символическую сокровищницу: старый чудак-Отец, Любовник, Приспешник, Стерва, чванливый Солдат, Педант, Скупец и так далее — целая «наличность» родового социального означивания. Мгновение припиливает его к сцене. Эффект ориентации во времени возникает из-за того, что функции и занятия вступают в отношения с тем, что мы могли бы назвать диагональным характером, являющимся не столько функцией, сколько нулевой точкой, в которой все функции отражаются как таковые. Это вопрос хитроумного раба, вероломного слуги, которому поручено на наших глазах *разрушить* установившуюся связь смыслов посредством бесконечного социального знания.

Современная комедия должна сказать нам, где мы находимся с точки зрения социальной серьезности и ее разрушения.

К сожалению, социальное табуировано при наших режимах власти. Оно категориально совпало с государством,

став объектом бесчисленных *гарантий*. Но вы не можете иметь безобидную комедию, я хочу сказать, комедию, которая никого бы не обидела. Как мы можем разместить на сцене Профсоюзного деятеля, Парламентария, Священника, Врача, Журналиста, а также Миттерана, Иоанна-Павла II или Ден Сяопина? Комедия — это не шансонетки. Она рассказывает об изнанке означивания, наносит неизлечимые раны. Сегодня самого безобидного Аристофана затаскали бы по судам по обвинениям в клевете, а его пьеса была бы запрещена приговором, вынесенным при упрощенной процедуре и с немедленным вступлением в силу. Не может быть комедии в классическом значении там, где корпорации и частные собственники обладают правами на публичный образ.

Еще больше сомнений вызывает способность наших обществ предоставлять средства для поддержания исчезающей диагонали. В неопубликованной пьесе «Хитроумный Ахмед» я прибегнул к фигуре арабского рабочего, чтобы заполнить место этой диагонали. Но это была лишь гипотеза\*.

Ясно одно: в настоящий момент современной комедии не существует (это не означает, что нет забавных пьес, это другой вопрос).

## LXXXVII

В трагедии вечность относится к бытию, а не к фаллосу. Однако бытие безразлично к смыслам. Какова бы ни была вечность, появляющаяся в трагедии, она возникает из бессмыслицы, имя которой — Судьба. Мгновением последней на сцене может быть только смерть. Если этот смертельный миг чем-нибудь нас и учит касательно времени, это потому что он устанавливает связь отношение

между волей (на фоне воли-к-смерти) и бес-смыслицей, разрушающей волю. Трагическая пьеса представляет субъекта не на фоне общинического и смешного фона смыслов (комедия), но на нейтральном фоне бытия.

Трагедия говорит нам о Бытии и Времени, *Sein und Zeit*. Она просит нас задуматься о том, где мы стоим в историческом времени по отношению к бытию. Мы также могли бы сказать, что она требует, чтобы мы заняли позицию по отношению к истории истины.

Признак комедии в том, что она производит смех, но производство слез — не признак трагедии. Ужас и жалость? Скорее тревога и мужество: тревога из-за избытка бытия по отношению ко всем смыслам и мужество выписывания, не смотря ни на что, хотя бы одной единственной истины.

Трагический герой — всегда тот, кто выбирает истину вместо смысла. Смерть во всей этой истории — всего лишь фигура театра, эстетическая сторона операции. Смерть — тот фигуральный товар, который превращает выбор между смыслом и истиной на сцене в прояснение момента\*.

Возможна ли современная трагедия? Она гораздо вероятнее современной комедии. Препятствием является «демократически» консенсус, консенсус права. При умеренности права не может быть трагедии. В этом случае она может рассказывать о происхождении закона (Эсхил «Орестея») или о его упадке (некоторые трагедии Шекспира), но не может вписаться в прославление права. Уже древнегреческие трагедии в режиме агоры апеллировали к древним монархам. Я опираюсь на этот тезис для установления факта сговора между театром и Государством, но мы также можем его использовать, чтобы выявить в трагедии то, что является жестко неконсенсуальным.

Современная трагедия должна неизбежно призывать нас думать через бессмыслицу права. В момент смерти (но

кто сегодня способен умереть на сцене?) она бы сказала, что «демократия» — противоположность истин. Или скорее указала бы нам, на фоне бессмыслицы и припадочного состояния истории истин, на другой смысл «демократии», совместимый с событием чего-то истинного, смысла, который не был бы просачиванием значения, и который не принимал бы по ошибке за форму мысли то, что является только гнетущим конфликтом мнений и интересов.

Пока современной трагедии не существует.

### LXXXVIII

Ни трагический, ни комический, современный театр ориентирован на простые *декларации*. Таков статус беккетовских историй, одержимых монологом. Декларации относятся к тому, что есть (не все целиком, но и не ничто), к тому, чего нет (ни комедия, ни трагедия) и к тому, что могло быть (в первую очередь, без сомнения, современная трагедия). Современный театр желает трагического, хотя пока и не располагает необходимыми средствами. Он испытывает желание оскорбить смысл, он желает комического, но для этого у него тоже нет средств. Он между-двумя, между желательной трагедией и умеренной комедией.

Но не в его силах изменить положение. Его время придет вместе с нашим — неисчислимое, но в качестве премии за тяжелый труд. Там, где в балансе смысла найдутся кое-какие истины.

### LXXXIX

Театр — доказательство связи между бытием и истинной для любого реально существующего состояния. Это доказательство действительно, даже когда театр демон-

стрирует признаки слабости по тому или иному пункту, как это происходит в нашей ситуации.

В заключение давайте послушаем идеальное определение театрального действия, пришедшее к нам от Малларме:

«Это должно было иметь место в комбинациях Бесконечного по отношению к Абсолюту. Необходимое — изымает Идею. Полезное Безумие. Один из актов вселенной свершился здесь. Больше ничего, осталось дуновение, конец слова и жеста — задувает свечу бытия, благодаря которой все было. Доказательство\*.»

Малларме добавляет: «Подумать как следует». Действительно, подумать.

## ПРИМЕЧАНИЯ, ССЫЛКИ, СОЖАЛЕНИЯ

В этой небольшой книге я свободно пользовался ранее опубликованными текстами, в частности, из журнала «Art du théâtre»

В период 1985-1989 гг. вышло десять номеров этого журнала, издававшегося Антуаном Витезом при активной поддержке Жоржа Баню. После чего его издание было приостановлено. Это было совместное издание «Национального театра Шайо» (во времена Витеза) и Actes Sud.

Благодарности обращены к этому журналу, которые, самим фактом своего существования и связью с основными постановками театра Шайо в период 1980-1988, укрепили во мне, как в зрителе и драматурге, желание писать о странностях театра. Нижеследующие примечания пронумерованы со ссылкой на параграфы основного текста.

6. Тексты в «Отступлениях» Стефана Малларме, а не только раздел «Театральные записки», содержат сложные и г размышления о театре, одни из самых глубоких, какие я знаю, существующие на грани между теорией письма (или Книги) и теорией общества. Для Малларме сущность театра одновременно затрагивает тайну письма и тайну коллектива или Толпы. Поэма, в ее сущностном призвании, таким образом, противопоставляется театру как единственному публичному вымыслу, который с самого начала с нею соперничает. Давайте вспомним, что «После полуденный отдых фавна» был первоначально написан для сцены и что «Иродиада», как предполагалось, должна была стать тем, что я называю (в параграфе 87) современной трагедией. Эта трагедия так и не появилась, равно как Книга частью которой она должна была стать.

28. Культурная Революция, о которой сейчас рассказывают бесчисленные возмутительные глупости (что всего лишь норма во времена, когда рыночная экономика выдает себя за высшую коллективную и этическую ценность), породила активные дебаты о смысле театра. В период 1965-1976 гг. появились сотни

текстов, одновременно страстных и грубых, как и все революционные тексты. Поскольку никто их больше не читает и даже не знает об их существовании, позвольте назвать некоторые из них:

- «Протоколы бесед о литературной и художественной работе в вооруженных силах, чей созыв был поручен товарищем Лин Пяо товарищу Киану Цингу» (памфлет с текстами 1964-1967) ( Paris: Éditions en Langues Étrangères, 1968).
- «По поводу революции в Пекинской Опере» ( Paris: Éditions en Langues Étrangères, 1968)
- «По поводу «системы» Станиславского» ( Hongqi № 6-7, 1969)

30. Самореклама: полный текст «Красной повязки» вышел в 1979 году в издательстве Maspero (которое затем стало издательством « La Découverte»).

33. Я, возможно, должным образом не упомянул ирландский театр. Пьесы Шона О'Кейси остаются редким примером театра, чья четкая политическая позиция (национальная и социальная борьба ирландцев) не мешает ему быть универсальным. Кроме того, есть прекрасная пьеса Джона Миллингтона Синджа «Плейбой Западного мира». Я помню ее в лиричной и серьезной постановке Брижит Жак.

Я бы также хотел упомянуть пьесу Станиславы Пшибышевской «Дантон», которая была переведена на французский и издана в L'Age d'homme editions (Paris, 1983).

41. Жан-Луи Барро, а затем Антуан Витез наконец поставили «Атласный башмачок» на сцене. Тем самым они показали, что в действительности это был театральный текст. О событии, отмеченном постановкой Витеза, читатель может узнать из «Театра и матери» Франсуа Рено (Paris: Imprimerie Nationale, 1989). Там, помимо других ценных вещей, можно найти несколько отличное от моего размышление о связи театра и Государства и об истинной конъюнктуре этой связи.

43. Что касается концепции политики, как она была заново продумана Силвенем Лазарюсом, читатель должен обратиться к следующим трем коротким текстам (все они были включены в серию "Les Conférences du Perroquet," Potemkine editions)

- «Можно ли помыслить политику в интериорности?» (№4, ноябрь 1985)
- «Категория революции во Французской революции» (№5, 1988)
- «Ленин и время» (№18, март 1989)

46. Формулу сексуации по Лакану можно найти, в частности, в «Семинаре 20: Еще», глава VII (Paris: Seuil, 1975).

51. Сожалею. Мне, действительно, очень нравятся пьесы Эме Сезра. В театре Петера Хандке есть вещи, которые меня глубоко трогают и которые непохожи ни на что другое. Я вспоминаю о монологе рабочего («Грабитель! Грабитель!») в «По деревням». Меня особенно шокируют их общая форма и проповедничество. И как мы, в конце концов, должны оценивать Фредерико Гарсию Лорку? Пьеса Джуны Барнс «Антифон» (переведенная Наташей Мишель для издательства L'Arche) — поразительный текст. Нельзя забыть и о Юджине О'Ниле и изобретенной им традиции американской мелодрамы, почти тошнотворного смешения семейных вопросов и психоанализа, которую он бросает публике. Еще есть ирландцы, как я уже говорил. И честно ли скрывать под предлогом того, что с тех пор прошло уже столько времени, что в юности некоторые пьесы Ионеско («Стулья») или Сартра («Дьявол и господь бог») произвели на меня глубокое впечатление? И так далее. Однако время от времени нужно пересматривать свой личный Пантеон, пусть даже почтенные кости выбрасывают на улицы с подозрительным рвением.

59. Функция трансвестита, которая так важна для театра, с ее отступлениями и трудностями, проливает некоторый свет на диалектику актрисы. См. замечания Юдит Балсо о версии «Триумфа любви» Мариво в постановке Витеза (в рассылке Le Perroquet, №29, май 1991)

60. Сожалею. Я, тем не менее, хотел бы в последний момент добавить невероятное исполнение Доменик Валадьё монолога Луны («Атласный башмачок», Клодель/Витез)

78. Идея театра как оператора исторической ориентации разрабатывалась Витезом в (неопубликованном) докладе для серии Le Perroquet.

86. Самореклама: читка пьесы «Хитроумный Ахмед» была устроена Витезом в 1988. Могу клятвенно заверить, что зал лопался от смеха.

87. Поразительно, но герои Беккета никогда не умирают. Отсюда (горькое) замечание о современной невозможности представить «умирание» на сцене или даже за сценой.

89. Замечание Малларме взято из подготовительных заметок к незаконченному тексту «Игитур».

Научное издание

Ален Бадью

**Рапсодия для театра**  
**Краткий философский трактат**

Сдано в набор 06.09.2011.

Подписано в печать 05.10.2011

Формат 70x100/32. Печать офсетная.

Тираж 1000 экз.

Заказ № 3866

ООО «Модерн»

107045, г. Москва, Рождественский бульвар, д. 21, стр. 1

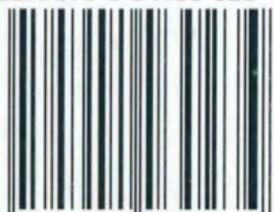
Отпечатано с готовых файлов заказчика

в ГУП ППП «Типография «Наука»»

121099, Москва, Шубинский переулок, 6

В основе книги прославленного французского философа Алена Бадью лежат его статьи для журнала «L'Art du théâtre», издававшегося в 1985-1989 гг. при «Национальном театре Шайо» знаменитым театральным режиссером Антуаном Витезом. Бадью поднимает вопросы отношений театра как вида искусства с государством, политикой, философией, психоанализом и кинематографом, дает философскую интерпретацию мастерства театрального актера и его этики, а также особенностей драматургических текстов, отличающих их от других литературных произведений.

ISBN 978-5-94193-023-4



9 785941 930234