

ХАНС-ТИС ЛЕМАН /HANS-THIES LEMANN/

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР POSTDRAMATISCHES
THEATER

ПРЕДИСЛОВИЕ АНАТОЛИЯ ВАСИЛЬЕВА,
ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО ВСТУПЛЕНИЕ

ИЗДАТЕЛЬ ВЫРАЖАЕТ БЛАГОДАРНОСТЬ
СЕРГЕЮ ГОРДЕЕВУ, БЛАГОДАРЯ УЧАСТИЮ
И ПОДДЕРЖКЕ КОТОРОГО СОСТОЯЛАСЬ ЭТА КНИГА

Предисловие
Анатолия Васильева

Перевод с немецкого,
вступительная статья и комментарии
Натальи Исаевой

Макет-проект ABCdesign
Любовь Покровская,
Полина Лауфер,
Дмитрий Мордвинцев,
Максим Родин

Леман Х.-Т.
Постдраматический театр
М. ABCdesign, 2013 — 312 с.

ISBN 978-5-4330-0024-7

Книга Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» — безусловная веха в самом развитии европейской эстетической и театроведческой мысли. Она вышла в Германии еще в 1999 году и вот только сейчас попадает в руки русскому читателю (а понадобится она наверняка не только театроведам, но и философам, культурологам — всем, кому небезразличны приключения мысли и осмысление современного театра). Здесь охвачена и проанализирована целая эпоха в развитии театра, здесь зрителя учат видеть, замечать новое, уметь различать настоящие точки роста в пестром многообразии театральных и паратеатральных событий. Предисловие к книге написано практиком и теоретиком театра — Анатолием Васильевым.

© Х.-Т. Леман, текст 1998
© Фонд развития искусства драматического театра
режиссера и педагога Анатолия Васильева, перевод, 2013
© ABCdesign, дизайн-проект, верстка, 2013
© Verlag der Autoren, D — Frankfurt am Main, 1999/2005

РАССУЖДЕНИЕ
О ПРЕДИСЛОВИИ,
КОТОРОЕ НЕ НАПИСАНО
ПО РЯДУ ИЗВИНИТЕЛЬНЫХ
ПРИЧИН

010 Анатолий Васильев

ПРЕДИСЛОВИЕ,
СОСТАВЛЕННОЕ МНОЮ:

013

ТЕОРИЯ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА: ПРИСТРЕЛКА ПО ДВИЖУЩЕЙСЯ МИШЕНИ

016 Наталья Исаева

ПРОЛОГ

- 027 Предпосылки
031 Намерения
035 Секреты функционирования драматического театра
037 Цезура медийного общества (Zäsur der Mediengesellschaft)
039 Имена
041 Парадигма (Paradigma)
042 Постмодернистское и постдраматическое
043 Выбор термина (Wortwahl)
045 Традиция и постдраматический талант (Postdramatic talent)

ДРАМА

ДРАМА И ТЕАТР

- 047 «Эпизация» («Episierung») — Петер Шонди /Peter Szondi/, Ролан Барт /Roland Barthes/
049 Взаимное очуждение («Entfremdung») театра и драмы
050 «Драматический дискурс» («Dramatischer Discours») —
053 Театр после Брехта
054 Действительно ли напряжение напрягает?
057 «Ну что за драма!»
058 «Формалистический театр» и подражание («Nachahmung») —
059 Мимезис действия
061 «Энергетический театр» («Energetisches Theater») —

ДРАМА И ДИАЛЕКТИКА

- 063 Драма, история, смысл
- 065 Идеал обозримости
(Übersichtlichkeit) (Аристотель)
- 068 Гегель 1: Исключение реально-
го (Der Ausschluß des Realen)
- 072 Гегель 2: Представление
(Die Performance)

ПРЕДЫСТОРИЯ К ИСТОРИИ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

- 074 Театр и текст
- 077 Двадцатый век
- 078 Первая стадия: «чистая»
и «нечистая» драма
- 079 Вторая стадия: кризис драмы,
собственный путь театра
- 081 Автономизация,
ре-театрализация
- 084 Третий этап: «Нео-авангард»
(«Neo-Avantgarde»)

КРАТКОЕ ОБОЗРЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКИ СЛОЖИВШИХСЯ НАПРАВЛЕНИЙ АВАНГАРДА

- 093 Лирическая драма,
символизм (Lyrisches Drama,
Symbolismus)
- 094 Статика, духи (Statik. Geister)
- 095 Поэзия сцены
- 098 Акты, акции (Akte, Aktionen)
- 099 Скорость, концертные номера
(Geschwindigkeit, Nummern)
- 101 Пейзажная пьеса (Landscape
Play)
- 103 «Чистая форма» («Reine Form»)
- 105 Экспрессионизм
(Expressionismus)
- 106 Сюрреализм (Surrealismus)

ПАНОРАМА ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

- 109 По ту сторону действия:
церемония, голоса
в пространстве, пейзаж
(Jenseits von Handlung: Zeremonie,
Raum-Stimmen,
Landschaft)
- 114 Кантор или церемония
- 119 Грюбер, или отзвук
голоса (Nach-Klang)
в пространстве
- 124 Роберт Уилсон, или пейзаж
(Wilson oder Landschaft)

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗНАКИ

- 132 Отступление синтеза
(Entzug der Synthesis)
- 135 Образы снов (Traumbilder)
- 136 Синестезия (Synästhesie)
- 137 «Текст представления»
(«Performance text»)
- 139 Паратаксис / Отсутствие
иерархии (Parataxis / Non-
Hierarchie)
- 141 Одновременность
(Simultaneität)
- 143 Игра с плотностью знаков
(Spiel mit der Dichte der
Zeichen)
- 146 «Плетора» («Plethora»)
- 147 Музыкализация
(Musikalisierung)
- 150 Сценография, визуальная
драматургия (Szenographie,
visuelle Dramaturgie)
- 153 Тепло и холод (Wärme und
Kälte)
- 154 Телесность (Körperlichkeit)
- 158 «Конкретный театр»
(«Konkretes Theater»)
- 161 Вторжение реального
(Einbruch des Realen)
- 169 Событие / Ситуация
(Ereignis / Situation)

ПРИМЕРЫ

- 174 Вечер у Яна и его друзей
- 176 Повествования (Narrationen)
- 178 Сценическое стихотворе-
ние (Szenisches Gedicht)
- 180 Между искусствами
- 182 Сценическое эссе
(Szenischer Essay)
- 185 «Кинематогра-
фический театр»
(«Kinematographisches
Theater»)
- 188 Гипернатурализм
(Hypernaturalismus)
- 193 «Просто развлечение»
(«Cool Fun»)
- 199 Театр «общего»
пространства (Theater
des «geteilten» Raums)
- 204 «Театр-соло», монологи
(«Theater-Soli», Monologien)
- 211 Театр хора (Chortheater)
- 216 Театр гетерогенного,
разнородного (Theater
des Heterogenen)

ПЕРФОРМАНС

ТЕАТР И ПЕРФОРМАНС

- 218 Поле между
- 221 Позиционирование через перформанс (Setzung durch Performance)
- 223 Самопреображение (Selbsttransformation)
- 227 Агрессия, ответственность

«НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ»

ПЕРФОРМАНСА (*DAS PRÄSENS DER PERFORMANCE*)

230

АСПЕКТЫ

ТЕКСТ, РЕЧЬ, ГОВОРЕНИЕ

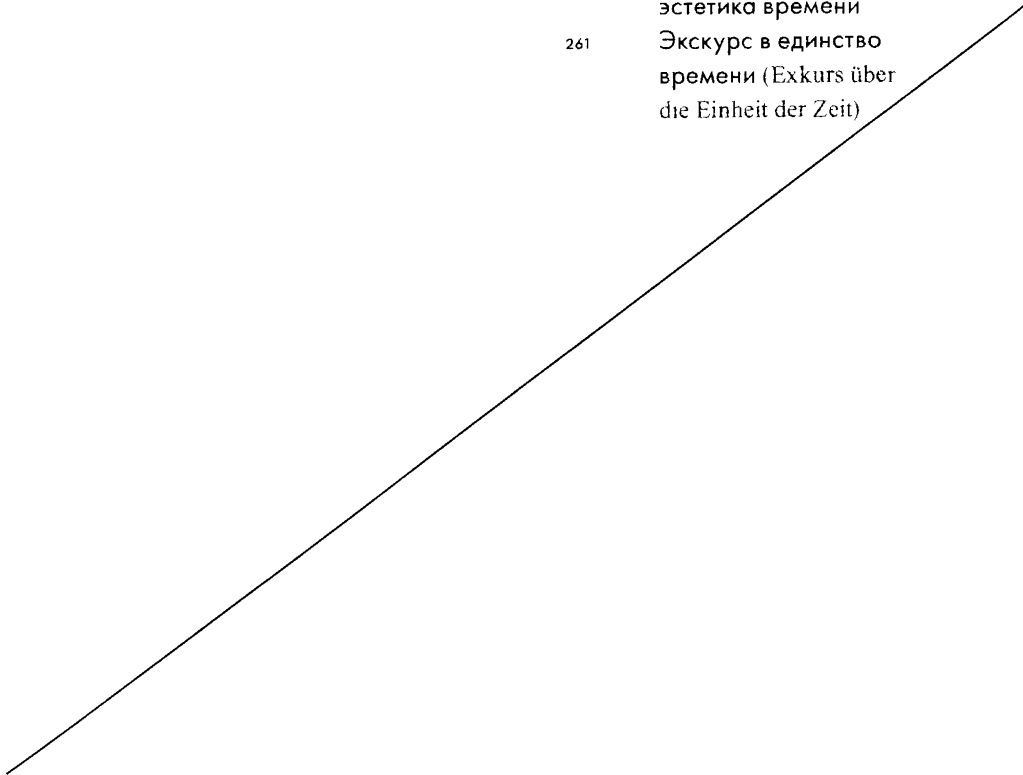
- 236 Речь и подмостки на агоне
- 239 Поэтика разрыва
- 240 Речь как выставочный объект (Sprache als Ausstellungsobjekt)
- 242 Акт речи как событие (Sprechakt als Ereignis)
- 243 «Пейзаж текста», театр голосов («Textlandschaft», Theater der Stimmen)

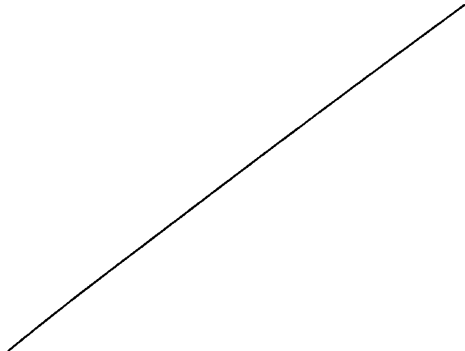
ПРОСТРАНСТВО

- 247 Драматическое и постдраматическое пространство

ВРЕМЯ

- 251 Постдраматическая эстетика времени
- 261 Экскурс в единство времени (Exkurs über die Einheit der Zeit)





ТЕЛО

- 266 Постдраматические образы тела (Postdramatische Körperbilder)
- 272 Боль, катарсис (Schmerz, Katharsis)

МЕДИЙНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

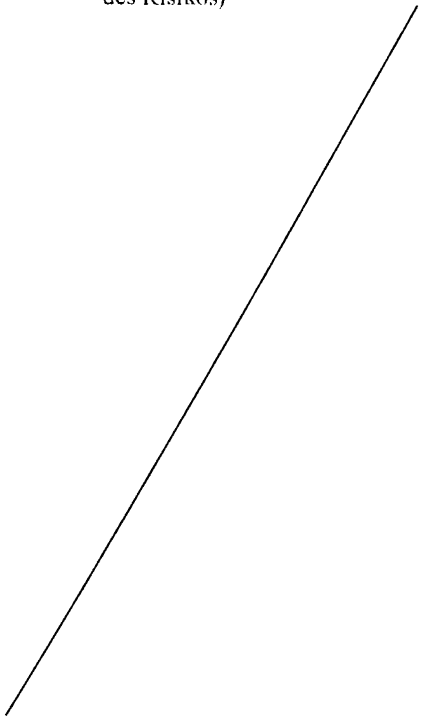
- 276 Медийные средства в постдраматическом театре

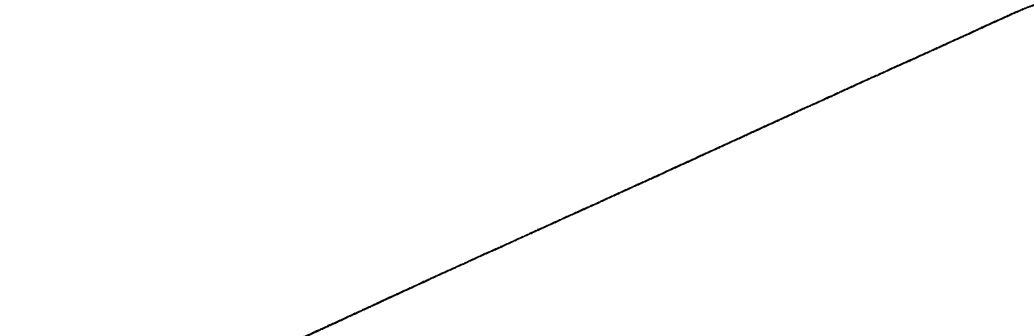
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ И ВОЗМОЖНОСТЬ БЫТЬ ПРЕДСТАВЛЕННЫМ

- 280 Электронные образы как возмещение (Elektronische Bilder als Entlastung)
- 283 «Возможность быть представленным», судьба («Darstellbarkeit», Schicksal)

ЭПИЛОГ

- 288 Политическое
- 289 О манифестах (Von Manifesten)
- 292 «Межкультурный театр» («Interkulturelles Theater»)
- 295 Представление, мера и трансгрессия (Die Darstellung, das Maß und die Überschreitung)
- 298 Афформативное искусство? (Afformance Art?)
- 300 Драма и общество
- 305 «Общество зрелища» и театр («Gesellschaft des Spektakels» und Theater)
- 307 Политика восприятия, эстетика ответственности (Wahrnehmungspolitik, Ästhetik der Verantwortung)
- 310 Эстетика риска (Ästhetik des Risikos)





РАССУЖДЕНИЕ О ПРЕДИСЛОВИИ, КОТОРОЕ НЕ НАПИСАНО ПО РЯДУ ИЗВИНИТЕЛЬНЫХ ПРИЧИН

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

Вот, молодой читатель, я перед тобой вместе с книжкой Лемана! Прочти ее всю — пригодится в твоём странствии по просторам современного русского театра — от натурализма до «черт-те чего!» Так и назовем то, что сейчас происходит на нашей сцене, — не постдраматизмом, а черт-те чем! И попробуем во всем, что с нами случилось, разобраться. Были мы крепостными, стали художественными, подвиг свободного сознания, вдруг перевороты — один за другим — сделались авангардом, который расстреляли да рассовали по тюрьмам, подвиг силы и необходимости, наступили счастливые времена социалистического реализма, по которым до сих пор наша ностальгия, как по миражу в мусульманской пустыне, и подуло весной, помнишь еще вёсны, молодой читатель, которых теперь не стало, но в детстве, в детстве вёсны еще были, — так и в советской стране, в бывшей, в которой жил я и другие, которые до сих пор живут, хотя бывшие, так и по театру социалистического реализма прошелся ветер и случилась оттепель, и наступило время, которое я помню, хотя в нем не участвовал, я для него созревал, питался университетами, а за весной и лето — подвиг инакомыслия, инакожития, недолго, правда, — она танцевала одно лето — наша с тобой инакочувствующая душа, опять перевороты — один за другим, — и наступило политическое и театральное

межсезонье, всеобщее и публичное: ни лето, ни осень, ни зима, какой-то демисезон. Или черт-те что! Я и сам оказался между Западом и Востоком! Привет театру и московскому «папе»! Хожу по Европе... О чем это я с тобой, молодой читатель? О Лемане. Об этом возмутительном сочинителе новейшего театрального взгляда, о постдраматическом, вдруг догнавшем русский театр, чтоб дать ему пинка в задницу, чтоб не ходил по тротуарам и проспектам столиц со вздернутым носом, чтоб шлепнулся мордой в юбилейный торт вместе со всем своим славным и страшным прошлым, вместе со всеми своими капитуляциями и капустниками вместо дела, со всем своим душещипательным реализмом, с женоподобием стилей, или жизнеподобием старомодных систем, в кавычках, и вкусов, чтоб вздрогнул, возмутился, поссорился, заорал: черт-те что! И вернулся, наконец, к своему прошлому, когда он был только крепостным, а потом — и навсегда — художественным!

_____ 25 апреля одиннадцатого года в 14.20 я получил неожиданное письмо, вот оно: «Привет, Толя! Рада понимать, что ты где-то рядом. У меня к тебе большая просьба — состоит в следующем. Есть такая немецкая книжка Лемана "Постдраматический театр", ты, наверное, ее знаешь. Пока она не переведена. Владимир Колязин сделал резюме и перевел основные ее положения. Мы решили устроить вокруг этого дискуссии. Вся театральная Европа, можно сказать, живет, держа ее в уме, а мы плетемся в хвосте (шутка). Хотелось бы знать твое мнение на этот счет по многим причинам, чего их объяснять, но ты еще и персонаж этой книжки, а твое творчество для автора доказывает существование этого самого постдраматического театра. Будь добр, почитай текст. Если захочешь ответить, приду записать. Или сам напиши. Или пусть запишет тот, кому ты доверишь. Наталья Казьмина».

_____ Наташа! Привет! Письмо твое и текст получил, еще тогда, тридцатого вернулся в Москву и все получил, но не ответил, и ты не пришла, чтоб «записать», и я не пришел на «эту дискуссию», и не «сам написал», а только похоронили тебя, внезапно из жизни ушедшую, и пишу я тебе маленькую записку в надежде, что ты никогда ее не получишь, потому что получать уже негде, и никогда ты не узнаешь, что — вот, в руках у молодого читателя книга Лемана, — а только душа твоя прочитает ветром страницы и успокоится, все-таки получилось, о чем на земле «шутила».

_____ Как продолжить? Персонаж я эпизодический в трактате Ханса-Тиса Лемана о постдраматическом театре и книги этой в девяностых годах я не читал, а только мне рассказывали о ее существовании или задавали вопросы на встречах, на которые я не мог ответить, потому что наверняка — не знал! Журнал

«Театр» еще при Семеновском печатал фрагменты из Лемана, но я был уже в Европе, далеко от русского интереса. Текст резюме, который мне переслала Наталья Казьмина, начинался так: «Думается, самое время возобновить эту дискуссию о постдраматическом театре в России, поставив ее на рельсы живой практики современной сцены. Быть может, в ходе ее мы сможем понять: так все-таки — наличествуют ли, живут ли живой жизнью в практике современной русской сцены элементы постдраматического театра, представляет ли он собой угрозу для традиционной русской сцены и в какой позиции по отношению к очарованному теорией Лемана Западу находится наш родной театр? Можно по-разному трактовать причины потери у нашей режиссуры интереса к теории театра — в нынешней театральной ситуации не до теории. И все же надо хотя бы инсценировать дискуссии о ней. Владимир Колязин».

_____ Какая жестокая честность в таком предложении и как мне неловко, молодой читатель! Намерения мои против подобных культурных актов «инсценизации» несуществующих, малоизвестных, вовсе непочитаемых объектов. Не «инсценировать», что в руках не держал и глазами не видел, — модная среди профанов позитивность самоназвания, — но издать, и не для тех, кто предпочитает светящийся безразличием экран ноутбука, но у кого при голове есть уши и нос, да не тот, что прогуливается по проспекту, а кто еще различает интонации и запахи, кому дороги нежности свежего типографского листа и уверенный голос приятеля, читающего цитату из любимой книги! Я решил издать труд Ханса-Тиса Лемана, у меня оставались соратники по театру, чтобы перевести, напечатать и оплатить, чтобы получить авторское разрешение и покровительство, у меня уже был «Фонд развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева» для постдраматической акции.

_____ Оставим в стороне роскошные пентхаузы, надоели сериалы и шоппинги, сэкономим на культвизите в театр двести баксов, устроим медленное, внимательное чтение, страница за страницей, этой скандальной книги Лемана «Постдраматический театр» в удивительном переводе Натальи Исаевой, что, впрочем, важно, и насладимся несогласием и восторгами, одобрениями и возмущением, станем на четверть века взрослее, и, просыпаясь от зазнайства и невежества, спросим себя: что толку в этом тексте для русского театра, который сейчас есть со всем его великим прошлым и рассерженным настоящим? А еще — за неимением от издателя хорошего предисловия, напишем свое собственное, вот и пустые страницы для него.

ПРЕДИСЛОВИЕ,
СОСТАВЛЕННОЕ МНОЮ:

ТЕОРИЯ
ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО
ТЕАТРА: ПРИСТРЕЛКА
ПО ДВИЖУЩЕЙСЯ
МИШЕНИ
НАТАЛЬЯ ИСАЕВА

Есть книги, на которых держатся целые эпохи в истории культуры, — это настоящие вехи на пути, к которым обращаешься снова и снова. Я впервые услышала о книге Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» /Hans-Thies Lehmann, «Postdramatisches Theater»/ в начале нулевых, от французского театрального историка Брюно Такельса /Bruno Tackels/, когда тот еще только задумывал цикл своих интервью с Анатолием Васильевым. Сама-то книга вышла в 1999 и очень быстро, в течение нескольких лет, начала переводиться на все основные европейские языки. Ну, что и говорить, как определили бы французы, монография эта вполне «insontournable», — «та, которую нельзя обойти», нельзя не заметить и не принять в расчет. Конечно же, здесь собрано колоссальное количество материала по новому театру, который уже с 70–80-х годов прошлого века начал демонстрировать

некоторые особенности, не наблюдавшиеся прежде. Но самое главное — Леман последовательно выводит эти новые свойства и характеристики из всей прежней театральной и эстетической истории. Такая своеобразная Линнеева таксономия: есть существенные признаки, по которым восстанавливается, а потом и аналитически осмысливается связь с прежней жизнью, — но тогда и само наличное положение театральной практики предстает в совершенно новом свете. Если искать прямых предшественников (а во многом — и оппонентов) в европейском театроведении, то это, прежде всего, Элинор Фукс с ее монографией «Смерть персонажа» /Elinor Fuchs, «The Death of Character», 1996/ (хотя там схожие процессы рассматриваются по преимуществу на примере американского театра), а также некоторые соображения франко-бельгийской театральной семиологии (Анна Юберсфельд, Патрис Павис, Жан-Пьер Сарразак), попытавшейся было на время дистанцироваться от традиционного галльского текстоцентризма. Правда, Фукс и впрямь в основном сосредоточена на «деконструкции» героя и вообще проблеме «новой» субъективности, а французы-семиотики заняты в основном перечислением и классификацией всё новых и новых «театральных знаков»... Тут Леман, конечно же, на голову выше всех: он-то прекрасно понимает, что странность, особость нынешних театральных процессов вовсе не исчерпывается (да и не объясняется) «расщеплением», «дроблением» персонажа в его собственном или зрительском восприятии, что добавление всё новых винтиков в сложную машинку театрального представления еще ничего не решает, а появившиеся технические и медийные возможности отнюдь не гарантируют новизны спектакля. Наконец, как истый немец — любитель Брехта, Леман говорит, конечно же, и об «эпическом театре» или, скажем, о брехтовских «дидактических пьесах», противопоставляя метод «остранения» прежнему драматическому подходу, но сам он прекрасно знает — суть не в этом.

_____ С одной стороны, за несколько последних десятилетий существенно изменилось само театральное зрелище. Оно стало ярким и праздничным (или пугающим), оно лупит по чувствам, кажется более неожиданным, разболтанным, непредсказуемым. Да, конечно, мои ученые друзья-французы, воспитанные на почтенной привычке к «belle lecture», то есть к чтке «с выражением», до сих пор вместо «спектакля» предпочитают говорить «пьеса», а во время более или менее традиционных постановок всё так же сидят, слегка раскачиваясь и полузакрыв глаза, как мудрые змии, вслушиваясь в отточенный текст... Но даже для них что-то неуловимо изменилось: в конце концов именно во Франции в театре нашлось место и куклам Жанти, и пластике Маги

Марэн, и смелым опытам со светом и сценографией. Важно другое: вместе с постепенным смещением акцентов с текста пьесы на текст спектакля, — на всем этом пути театральных эволюций и революций, — оказались потеряны (ну, скажем мягче, — значительно ослаблены) сущностные принципы самого драматического театра: уходит нарративность (а с нею очень часто — легко читавшаяся тема и ясный смысл), кажется смешным и никчемным лихо закрученный сюжет, плывут и двоются отношения между героями (и зачастую гаснет, приглушается психология вообще). Тот прежний персонаж драмы действительно распадается — он теперь попросту не нужен... И, наконец, самое главное: уходит корень и пружина самой драмы — действие. Ханс-Тис Леман не просто отмечает такое положение вещей: он стремится отследить его по самым важным вехам, он пытается объяснить нам и себе, что именно происходит нынче в театральной жизни, — и откуда это всё взялось.

Самое замечательное в книжке немецкого исследователя — это его редкостное умение соединить глубокое понимание теории и истории театра с живым зрительским вкусом, когда он бережно описывает те сотни спектаклей, что послужили ему наглядным материалом в своеобразных «полевых исследованиях». Ну да — с одной стороны, умение теоретика, который легко ориентируется в эстетических штудиях начиная от Аристотеля — через Лессинга и Гегеля — вплоть до Вальтера Беньямина и Ролана Барта. А с другой — редкостная, великодушная страсть зрителя, который готов часами наблюдать за порой не столь уж и остроумными кунштюками современных экспериментаторов... Вообще, не стоит забывать, что в Германии именно Ханс-Тис Леман, вместе со своим другом и коллегой Анджеем Виртом /Andrzej Wirth/ добился и вполне практических перемен в самом преподавании университетских театральных дисциплин. Именно они вдвоем вкладывали все силы в развитие Института прикладных театральных исследований /Institut für Angewandte Theaterwissenschaft/ при Гиссенском университете в 80-х годах, а это попутно означало, что «театральные исследования», прежде составлявшие в университетской программе часть филологических, литературных штудий, постепенно начинали преобразовываться в теоретические и практические занятия в области зрелищных, исполнительских искусств. Настоящая революция, которая не стала бы возможной без искреннего интереса, любопытства, вкуса к самой природе представления (в отличие от текста или теории драмы), но вместе с тем попросту не была бы нужна без каких-то глубинных тектонических сдвигов в самой природе театрального спектакля...

_____ Так откуда же берется сам этот термин? И почему именно «постдраматический»? Если оставить в стороне шутку Хайнера Мюллера, которую охотно цитирует сам Леман (мол, ему известен только один немецкий поэт, и впрямь бывший «пост-модернистом, поскольку он одновременно работал на почте), то нашему уху явственно слышна и связь с «постмодерном», и отношение с «постструктурализмом». В предисловии к французскому переводу своей монографии Леман с почтением поминает Жана-Пьера Рингерта, того же Сарразака или Жана Журдёя, с одобрением говоря о «близости к искусству, которая... неизменно характеризует современную французскую мысль, — ведь именно об отсутствии этой близости так часто сокрушаешься, отслеживая слишком уж “систематический” дискурс в Германии»¹. В этом смысле «постдраматический» перекликается с определением всей череды слов с тою же приставкой, — изначально это было определение Жана-Франсуа Лиотара, который рассуждал примерно так: не что-то, приходящее «после», но скорее многообразные смыслы, иррадиирующие вокруг соответствующей греческой приставки «απα-», то есть нечто сродни «анализу», «анамнезису», «анагогии» и «анаморфии»: своего рода «предварительное забывание» как своеобразное «снятие» с постоянным возвращением к этому как бы забытому, с постоянным, болезненным ощущением связи с уже ушедшим... Вот, больного зуба уже нет, но язык всё время трогает, щекочет это место... Леман показывает, как новая сущность начинала пробивать себе дорогу внутри прежних структур; вглядываясь в историю театра и драмы, он показывает, как авангард постепенно расшатывает упорядоченную решетку прежних смыслов и ожиданий, — однако он одновременно умеет различать и обманчивые схождения (символизм, «пейзажная пьеса», сюрреализм) (см. хотя бы главу «Предыстории»).

_____ Помимо кардинальных изменений в живом образе театра, Леман много говорит и о «драме» как литературном тексте — то есть о драме как основе представления. Тут он во многом отталкивается от книги Петера Шонди «Теория современной драмы. 1880–1950» /Peter Szondi, «Theorie des modernen Dramas. 1880–1950», 1987/. Именно Шонди впервые осмысленно поставил вопрос о кризисе той драмы, слепленной еще по аристотелевским канонам, которую мы и привыкли называть классической: тут соблюдаются знаменитые «три единства», а время течет линейно, сообразуясь с реальным временем зрительского восприятия, всё построено на диалоге и межличностных, психологических отношениях между персонажами, тогда как зрителю отводится роль стороннего наблюдателя. Шонди видел

¹ Préface à «Le Théâtre postdramatique», Paris, 2002, p. 17

возможность слома этого старого механизма в более смелом введении «эпических» (в брехтовском смысле) социальных тем, напрямую связанных с реальностью за пределами театрального зала; тогда натуралисты, экспрессионисты и экзистенциалисты оказываются по сути продолжателями той прежней драмы, тогда как истинная новизна стоит за именами Ибсена, Стриндберга, Пиранделло, Брехта, О'Нила... Вот тут Леман прямо идет вразрез с подспудным гегельянством своего предшественника. Он ясно видит: Шонди еще укореняет весь театр в литературе, тогда как разрыв середины XX века куда глубже — он смещает акценты к театру как представлению, театру как зрелищу, для которого литературная основа — всего лишь одна из возможных подставок. И эта точка приложения, точка опоры становится всё уже... Мне-то, вживую наблюдавшей, как на моих глазах продолжает складываться театральная теория Анатолия Васильева, не надо объяснять, что «текст пьесы» и «текст спектакля» не только не совпадают, но чаще всего стоят друг к другу под углом, а то и попросту противоположны... И мне не жаль, когда Леман бойко расправляется с «нарративом», без сожалений выпроваживает за дверь сюжет, а с ним и плоскую, механистичную психологию. Он это делает — без преувеличений — блистательно, остроумно и дерзко.

«Aktion»

Жалко выпавшего «действия». Потому что оно вовсе не ограничивается скрещением векторов этих летящих реплик (участников? персонажей?) Оно не держится одной лишь мотивацией поступков или натянутой струной контрапунктного диалога... Для меня в самом этом термине заложено нечто более властное, более непереносимое и неотменимое. Леман, к примеру, рассуждая о путях театра, совсем мало и как бы вскользь говорит об Арто. Практически в стороне оказывается и Гротовский (хотя о Канторе он распространяется в подробностях, с любовью вспоминая даже мелкие, незначительные детали спектаклей). А есть ведь еще эта опасная и живая энергия пламени... Арто ведь, как ни смешно, тоже любил порассуждать об элементах, составляя прямо-таки списки ярких подробностей (этих новых винтиков, шестеренок), которые непременно нужно было внести в спектакли будущего. Но в отличие от Лемана, он говорит: «В этом напряженном высвобождении знаков, вначале бережно сохраняемых, а затем внезапно выброшенных наружу, на свет божий, есть нечто причастное духу магического действия»². Вот он, Леман, прилежно составляющий классификацию знаков и приемов, свойственных нашей новой, «постдраматической» реальности: время, которое может бесконечно растягиваться или, наоборот, спрессовываться, актеры как куклы и куклы,

живущие жизнью актеров, аудио- и видеосредства, которых прежде не видывала земля... И тут же он сам, разбирая ворох всех этих приемов по жанрам, говорит о странной тяге постдраматического театра к цирку, варьете, к несерьезным жанрам и площадным развлечениям... Ну да, мы выбросили темы и сюжеты, отказались от скучного, предсказуемого повествования, набрали сюда блёсток, а туда — особое взаимодействие с предметами и реквизитом. А на что всю эту новую мишуру, весь этот яркий вертеп с клоунадой и агитпропом, — на что нанизывать будем? Арто сказал бы: не просто на художественный образ, но на живую энергию страсти, сближение с которой всегда реально опасно... Художник — это тот, кто может сорваться с проволоки (как Абдалла в «Канатоходце» Жана Жене): это и держит наш взгляд, это не отпускает наше сердце. Когда мне рассказывают (или даже показывают в пестрых картинках) прежде бывшую историю, — то, что случилось прежде, то я — как зритель — уже отодвигаюсь, дистанцируюсь. Тут я слишком безопасна, слишком надежно устроена, — а потому равнодушна. Вслед за Арто, Гротовским, Васильевым я жду от театра иного — не просто интеллектуального и эстетического наслаждения (их мне способны дать и книга, и галерея картин, инсталляций), но живой энергии, молнией пробивающей актера — и ровно такой же молнией настаивающей меня саму... «И то, что твое одиночество, как это ни парадоксально, пребывает в ослепительном свете, а темнота состоит из тысяч глаз, которые тебя судят, которые страшатся твоего падения и одновременно надеются, что оно случится, — это неважно: ты будешь танцевать поверх и внутри пустынного одиночества с завязанными глазами, — если б ты только мог, ты вообще сколол бы булавкой свои веки» — это как раз из «Канатоходца». Васильев называет это «действием», Гротовский (вслед за кашмирскими шиваитами) — «расой», то есть, буквально, «живым соком растения», или онтологической страстью. В любом случае, для практика театра здесь будет идти речь о некой «энергии» — энергии страсти, которая одна только и может сплавить и слепить воедино все эти разрозненные «знаки» или «элементы» постмодерна. Я не случайно поминала Линнея; предлагая все свои классификации, Леман во многом действует как естествоиспытатель-палеонтолог: вот из этих плавников образовались иголки, а та мордочка вытянулась в клюв... Но, видимо, нужно еще заниматься живым театром, практиковать его, чтобы суметь сказать: в конечном счете это неуклюжее земноводное выползет на берег, обрастет перьями да и полетит...

_____ Разумеется, такого живого дыхания практического, создаваемого прямо на коленке театра Леману недостает. Но он

прекрасный философ, превосходно чувствующий поэтическое слово. Для меня было истинным наслаждением переводить этот достаточно громоздкий и трудный немецкий текст, потому что в нем слышится внутренняя красота языка, внятная филологу и поэту. Да он и сам этим гордится. Пока я переводила текст, мы переписывались, и он был рад, когда я замечала игру слов, аллитерации, чисто языковые красоты («Die Sinnlichkeit der Bühne ist dem Sinn nicht wohlgesonnen»), когда один и тот же корень одновременно увязывает «чувственность» с «рассудком», «смыслом», — и противопоставляет ее «осмыслению»...) Но самое главное: Леман видит ту и некие возможности выхода. Одна из них касается политической, социальной миссии театра — именно поэтому «Эпилог» всей книги целиком посвящен политическим импликациям театрального движения. По ряду очевидных причин политический театр в России переживает далеко не лучшие времена. Но мне хотелось обратить внимание читателя на поразительную широту его взгляда на саму эту проблему: Леман очень умно и точно говорит о том, что политическим театр делает вовсе не прямое содержание или острая тема, но «внутреннее, имплицитное содержание самого способа представления». Иначе говоря, именно поэтика театрального образа, искусство как поэтическое нарушение косных привычек восприятия зачастую оказывается более опасной подрывной силой, чем любой прямой лозунг.

_____ Ну и, наконец, самое для меня главное, — то, что предложено Леманом в качестве того единственного стержня, на который, в конечном итоге, нанизаны «постдраматические» фантики и побрякушки: он несколько раз упоминает о «живом присутствии», роднящем в своем единстве актеров и публику. Такой метафизический образ как раз прекрасно стыкуется с современным представлением о театре (если, конечно, тот обращен ко внутренней работе сознания, а не просто к механическому передвижению объектов в пространстве — даже когда такими объектами становятся фигурки самих актеров). Стоит нам ухватить этот взгляд, идущий изнутри — не только взгляд живого актера, но и взгляд зрителя, — и тотчас же видно, как на острие этой иголки помещаются многие художественные миры, выброшенные их собственным креативным импульсом... Мы говорим здесь о единой точке схода, точке присутствия, живого (и совместного) пребывания актеров и зрителей. Вспоминая самое начало «Метаморфоз» Овидия, скажем вместе с ним: *«In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora...»*.

_____ Современный театр, который прошел воспитание на «внутренних», рождающихся живым порывом «этюдах»

«Дух влечет расска за гь
про формы, превращенные
в новые тела.»

Васильева, прошел искус перформанса и хэппенинга, совершенно иначе относится к режиссерскому «сотворению новых миров». Игра как конкретное событие, порожаемое именно в этот, данный момент, фундаментальным образом изменяет логику восприятия и статус самого субъекта восприятия, который становится самодостаточным в своих креативных прихотях, в спонтанном творчестве. Бернхард Вальденфельс в книге «Волны чувственного опыта», на которую прямо ссылается Леман, замечает в своем комментарии к концепции «зрящего зрения», выдвинутой Максом Имдалем /Max Imdahl/: «Строго говоря, ничто здесь не представляется и не передается, поскольку в подобных ситуациях разлома нет ничего, что могло бы быть представлено или передано. Зрящее зрение переживает появление, порождение того, что увидено, — а вместе с тем и появление субъекта, который видит, — это порождение как раз и ставится на кон, оно вступает в игру в каждом таком событии видения, становления и самого процесса, когда нечто делается видимым»³. С этим же перекликаются слова самого Лемана: «...в этой нулевой точке (внутри абсолютного наслаждения, в неподвижности, стазисе, в молчании взгляда) нечто только еще может случиться: вот это неуловимое “сейчас”»⁴.

das sehende Sehen

Тогда и сама экзистенция наиболее полно раскрывается внутри этого единичного «мгновения» (Øieblik — как сказал бы Сёрен Кьеркегор, или Augenblick в терминологии Хайдеггера и того же Лемана), — мгновения, которое выступает, прежде всего, как ощущение «я есмь», переживание во всей полноте нынешнего состояния, как внутреннее чувствование: вот сейчас, в эту самую минуту, я смотрю на мир сквозь свои зрачки, которые пока открыты для жизни. Сама концепция экзистенции здесь отчасти напоминает Платоново представление об Эросе, каким он явлен в «Пире»: это основание самой жизни, того промежуточного состояния, которое существует в синтезе конечного и бесконечного, в слиянии, смешении бытия и ничто. Это недо-бытие, то есть наличное существование, пребывает в непрерывном становлении, в постоянном напряженном усилии внутри каждого единичного мгновения. Любопытную параллель этому я нашла в работе Сигизмунда Кржижановского «Философема о театре» (1923): «“Реснота” — это всё пестротное многообразие зримого мира, который по сути своей не длиннее ресниц, хотя и мнится огромным и многопространственным»⁵. Мгновенный взмах ресниц, единый мимолетный взгляд, в котором уже содержится мир и даже то, что в конечном счете трансгрессивно минует и преодолевает пределы этого мира... Но это летящее, переходящее, мимолетное мгновение блаженства и есть уже, как говорит

³ Waldenfels B. *Sinneschwellen Studien zur Phanomenologie des Fremden* 3 Frankfurt am Main, 1999 S 112

⁴ Lehmann H.-T. *Postdramatisches Theater* Frankfurt am Main, 2008. S 460.

⁵ См. Toronto Slavic Quarterly Vol 34, 2010

тот же Кьеркегор, «атом вечности», точнее, мгновенный укол — и прокол — в пленке земного времени, реальный онтологический выход в вечность, мгновенно раскрывающиеся створки двери, ведущей в бессмертие. Ну и Кшемараджа (из числа столь ценных Гротовским кашмирских шиваитов) прямо говорит о том, что даже ограниченный, временный опыт потенциально может стать «вратами», «уста́ми» (и «устьем») освобождения и творчества.

_____ Такое состояние вечного света может раскрываться творцу, художнику, принимать его в свои объятия лишь на время, порой — буквально на мгновение, когда для него вдруг делается явной природа собственного «я». У кашмирцев это «вхождение», или «пробуждение», называется «унмеша» (букв.: «моргание», «открытие глаз» — именно как «мгновение» пробуждения, «всплеска ресниц»)⁶, — от него-то и отсчитывается начало постепенного продвижения к «освобождению при жизни». Кроме того, «унмеша» — это еще и бесконечно краткий (толщиной с ресничку) зазор между двумя ощущениями и идеями. С одной стороны, мы должны выйти к чистой онтологии — той точке сознания как мгновения единого взгляда, что длится вечно, глядит и глядит, не прерываясь... С другой же — оказывается, что эта точка достижима лишь последовательным, все более мелким дроблением некой психической «материи» нашего сознания, когда внутри постоянной пульсации мы ищем все более мелкий предел деления, все более тонкую «ресничку» этого мгновения: тот миг, когда нам удастся наконец уловить, ощутить сознание «еще не» и «уже не», заполненное предметным содержанием. Это и есть «унмеша» — «мгновение ока», чистая точка онтологии внутри переходов и флуктуаций психики... А вот что Ханс-Тис Леман говорит о мгновении «абсолютного присутствия», или «абсолютного настоящего [времени]», то есть о том мгновении страсти, которое выводит актера из-под власти земного существования: «Это настоящее время не есть некая овеществленная точка времени, но скорее постоянное исчезновение такой точки, это всегда переход и — одновременно — цезура между прошлым и будущим. Настоящее время необходимым образом будет некой эрозией и соскальзыванием самого этого настоящего времени. Оно обозначает событие, которое опустошает наше "сейчас", но в такой пустоте наше воспоминание прошлого и наше предвкушение будущего только и могут впервые вспыхнуть. Настоящее время нельзя ухватить концептуально, — его можно ощутить лишь как продолжающееся саморасщепление нашего "сейчас" на всё более мелкие осколки "еще не" и "вот только что". Оно скорее соотносится со смертью, чем с так часто поминаемой всуе "жизнью" в театре. Как говорил Хайнер

«unmasha»

«absolute Präsenz»

«Präsens»

«Aushöhlung»

«Entgleiten»

Мюллер, "особенность театра состоит как раз не в присутствии живого актера, но в присутствии актера, который вообще-то потенциально умирает"» (Александр Клюге / Хайнер Мюллер, Я — землемер: Беседы. — *Alexander Kluge / Heiner Müller. Ich bin ein Landvermesser: Gespräche, Hamburg, 1996, S. 95*)⁷. В этом смысле уже не кажется странным, что еще один великий немец — Мейстер Экхарт — семьсот лет назад как раз использовал образ «глаза», чтобы показать ту потенциальную «пустотность» души, в которой человек только и может надеяться обрести божественную свободу и свободу творчества. Когда мы так легко и точно определяем: современный театр становится все более «визуальным», — не проговариваемся ли мы, не выдаем ли невольно ту совсем не пустяшную тайну, что той воронкой, которая втягивает в наше сердце глубинный смысл, постепенно становится не столько чтение и понимание, сколько видение и настройка всех наших чувствительных на непосредственное событие, которое по самой своей хрупкой, живой сути каждую секунду происходит (как и мы все, как и мы все!) «здесь и сейчас», — то бишь на волосок от небытия. Вот и для Лемана глаз, видение, глядение — это не только способность оценивать визуальные эффекты всей этой новой театральной механики, но прежде всего — та особая оптика, тот колодец, со дна которого нам еще только придется черпать новую метафизическую мощь — живую воду театра. И этот глаз как раз и способен разглядеть сквозь сумерки прежнего драматического театра узкую, тесную полоску новой зари.

Еще раз могу сказать: для меня как переводчика работа над этой знаменательной, великолепной книгой была истинным наслаждением. В тексте — по согласованию с автором — был несколько сокращен последний раздел (тот, что непосредственно предшествует Эпilogу); там купированы в основном пассажи, описывающие представления теперь уже малоизвестных групп и артистов. Но в любом случае, этот русский вариант существенно шире большинства других версий (скажем, английской или французской). И, как мне кажется, издательство блестяще справилось с неизбежной проблемой представления немецкой терминологии: с одной стороны, термины хотелось представить и по-немецки (тем более, что не для всех них можно подобрать бесспорные эквиваленты), а с другой — не хотелось перегружать и без того уже сложные, многосоставные фразы... Здесь большинство ученых немецких слов как бы парят над страницей. Эта их летящая повадка в русской версии — просто завораживает как особый фокус. Ну и, разумеется, драгоценной для меня была помощь и вдохновение, исходившие от моих великолепных наставников — самого Ханса-Тиса Лемана и Анатолия Васильева.

Понятно, что такое ясное видение «открытыми глазами» длится лишь мгновение, и вот тут есть смысл вернуться к понятию «*Ojeblik*» («*Augenblick*») — «мгновение». — это буквально, этимологическое значение полностью совпадает со словом «умищение». — это именно мимолетный, мимолетный «взгляд», «моргание глаза», когда в юр в одно мгновение вдруг нечего для себя открывает «та точка «видения», «глядения изнутри». — бесконечно малая, но существующая реально точка экзистенции, всегда расположенная между «еще нет» и «уже прошло». Как сказано у Кьеркегора в «Заключительном ненаучном послесловии», человек только экзистенцирует, но не есть, тогда как Бог есть (er), и он не экзистенцирует (er ikke til) Но ведь точно так же Бог — который в принципе мог бы быть тем единственным спекулятивным мыслителем, способным охватывать своим пониманием всё сущее. — вовсе не мыслит, он только смотрит и творит как некий абсолютный луджвик .

⁷ См. *Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater S. 259-260*

Hans-Thies Lehmann
Postdramatisches Theater

Verlag der Autoren

ПРОЛОГ

ПРЕДПОСЫЛКИ

Вместе с концом «Галактики Гутенберга» письменный текст и книга как таковая оказались под вопросом, более того, сам способ восприятия меняется: одновременное и полиперспективное восприятие замещает собой восприятие линейное и последовательное. Восприятие более поверхностное и, одновременно, более широкоохватное приходит на смену восприятию более центрованному, глубокому, архетипом которого служило прежде чтение литературного текста. Медленное чтение может потерять свой статус точно так же, как основательный и сложный театр теряет свои позиции в пользу прибыльной циркуляции мельтешащих образов. Будучи сведенными к эстетическому процессу продуктивного притяжения и отталкивания, литература и театр оказываются вытолкнуты в положение некой миноритарной практики. Театр более не представляет собой массового средства коммуникации. Становится все более смехотворным и невозможным отрицать это положение, — однако тем более настоятельной становится и потребность его осмыслить. Применительно к тому давлению, которое оказывает очарование объединенной мощи двух этих сил — быстроты и поверхностности — театральный дискурс, по мере того как он продолжает освобождаться от чисто «литературного» дискурса, вместе с тем в том, что касается его функционирования в культуре, одновременно и сближается с последним, поскольку в театре (так же как и в литературе) речь идет о текстах, которые в значительной

степени зависят от высвобождения активных энергий фантазии. Между тем эти энергии становятся всё слабее в нашей цивилизации пассивного потребления образов и информации. Однако оба они — театр и литература — организованы прежде всего не как явления, зависящие от воспроизведения, но как явления, зависящие от знаков. Одновременно культурный «сектор» всё более подчиняется закону рентабельности и «продаваемости», а это создает дополнительное препятствие: театр не создает материального, а значит легко продаваемого и свободно циркулирующего продукта, наподобие видеоматериала, фильма, аудиодиска или же книги.

_____ Новые технологии и средства коммуникации становятся всё более «нематериальными» («Les Immateriaux» [«Нематериальные»] — это название выставки, организованной Жаном-Франсуа Лиотаром /J.-F. Lyotard/ в Париже в 1985 году. Напротив, театр в значительной степени определяется через «материальность коммуникации». В отличие от других форм художественной практики, он определяется вполне существенной весомостью своих материалов и художественных средств. По сравнению с карандашом и бумагой поэта, масляными красками и холстом художника, он требует гораздо большего: постоянной активности живых людей, поддержания в надлежащем состоянии сцены, организации, администрации и ремесленной работы, а также чисто материальных требований различных искусств, которые уже внутренне присутствуют в самом театре. И однако же, этот институт, кажущийся попросту реликтом некоей древности, всё так же продолжает с поразительной стабильностью находить себе место в нашем обществе, в непосредственной близости с технически продвинутыми средствами коммуникации. По всей видимости, он осуществляет некую функцию, которая сама как-то связана со всеми его кажущимися «недостатками».

«Materialität der Kommunikation»

«Körper»

«Realen Versammlung»

_____ Театр — это не просто место тяжелых тел, но также и место реального собрания воедино, где происходит уникальное пересечение эстетически организованной и вместе с тем повседневной реальной жизни. В отличие от всех искусств, связанных с объектом и коммуникационным сообщением, здесь присутствует также эстетический акт как таковой (игра), равно как и акт восприятия (посещение театра) в качестве реальных действий, происходящих здесь и сейчас. Театр означает: временной отрезок жизни, проводимый совместно в этом сообщаемом воздухе пространства, где происходит театральная игра и акт восприятия (смотрения). Произведение и восприятие знаков и сигналов происходят одновременно. Театральное представление — благодаря поведению людей на подмостках

и в зрительном зале — позволяет возникнуть некоему ОБЩЕМУ ТЕКСТУ, даже если при этом вслух не произносится никаких ре- чей. А потому адекватное описание театра непременно связа- но с чтением этого совместного текста. Коль скоро виртуально взгляды всех участников могут встретиться, ТЕАТРАЛЬНАЯ СИТУ- «Theatersituation» АЦИЯ образует некое единство как очевидных, так и сокрытых коммуникативных процессов. Дальнейший анализ затрагивает вопрос о том, каким способом сценическая практика, начи- ная с 70-х годов, использует эти основные принципы театра, осмысливает их и напрямую использует в содержании и темах театрального представления. Ибо театр разделяет с другими искусствами (пост)модернизма вкус к саморефлексии и самопо- лаганию тем. Подобно тому, как, согласно Ролану Барту /Roland Barthes/, в современную эпоху всякий текст поднимает пробле- му своей собственной возможности — «достигает ли язык исти- ны?» — радикальная режиссерская практика проблематизирует сам его статус видимой (кажущейся) реальности. Концепты авто- рефлексии и структура самополагания тем тотчас же переводят нас в измерение текста, поскольку именно язык *par excellence* (по преимуществу) открывает пространство игры для самореф- лексивного использования знаков. Однако театральный текст подчиняется тем же самым законам и ограничениям,¹ что и все прочие знаки театра, будь те визуальными, аудитивными, жесту- альными, архитектурными и так далее.

_____ Глубоко изменившийся способ употребления театраль- ных знаков позволяет осмысленно выделить существенную часть нового театра в качестве театра «постдраматического». Вместе с тем этот новый театральный ТЕКСТ, который беспрестанно про- должает осмысливать свой состав именно в качестве языкового образа, зачастую оказывается театральным текстом, «пере- ставшим быть драматическим». Уже само название «постдра- матический театр», поскольку оно отсылает нас к литературному жанру драмы, указывает на тесную взаимосвязь и взаимообмен между театром и текстом, — и коль скоро центральное положе- ние здесь занимает именно дискурс о ТЕАТРЕ, речь будет идти о тексте только как об элементе, сфере приложения и «матери- але» сценического действия, а вовсе не о тексте, взятом в каче- стве главенствующего участника. Речь никоим образом не идет о каком-то априорном оценочном суждении. Будут и дальше писаться значительные тексты, но выражение «театр текста», зачастую употребляемое внутри данного исследования в пей- оративном (уничижительном) смысле, вовсе не означает нечто преодоленное и уже оставшееся в прошлом — скорее напротив; просто речь пойдет прежде всего о собственном и аутентичном

«szensischen Diskurse»

способе игры, свойственном постдраматическому театру. Однако, учитывая довольно плачевную ситуацию, сложившуюся в теоретическом осмыслении именно вновь возникающих сцен-нических дискурсов — если уж сравнивать его, скажем, с анализом драмы, — представляется необходимым рассматривать текстуальное измерение театра прежде всего в свете собственно театральной реальности.

«Sprachflächen»

_____ Сегодня в «тексте театра, более не являющегося драматическим» (Пошман — Poschmann) исчезают «принципы нарративности и фигуративности», равно как и порядок «фабулы»¹. Мы приходим к «автономизации языка»². Вернер Шваб /Werner Schwab/, Эльфрида Елинек /Elfriede Jelinek/ или же Райнальд Гётц /Reinald Goetz/ — в разной степени продолжая сохранять чисто литературное измерение — сочиняют тексты, в которых язык выступает не как речи между персонажами (если тут вообще еще остаются фигуры, которые можно определить как персонажи), но как некая автономная театральность. Гинка Штайнвакс /Ginka Steinwack/ с помощью своего «театра как устного института» пытается представить театральную реальность как одухотворенную поэтически-чувственную действительность языка. Для данного рассмотрения весьма продуктивным было заимствованное у Эльфриды Елинек понятие противопоставляемых друг другу «языковых поверхностей», замещающее собой понятие диалога. Как объясняет Пошман³, эта формула обращена против [подразумеваемого] глубинного измерения речей персонажей, которые на деле остаются всего лишь миметической иллюзией. Между тем метафора «языковых поверхностей» соответствует тому повороту, который произошел в современной живописи, где вместо создаваемой иллюзии трехмерного пространства картины «выводится на сцену» ее действительная двухмерность, а также реальность цвета как автономного качества. Такая интерпретация, разумеется, еще не обязательно означает, что ставший автономным язык являет собой некое уменьшение интереса к человеку⁴. Возможно, речь идет просто о какой-то перемене взгляда на него? Здесь мы находим скорее явственное выражение такого положения, когда у нас остается всё меньше интенциональности⁵ — характеристики субъекта — за счет ее вытеснения, всё меньше осознанной воли — за счет страстного желания, всё меньше «я» — за счет «субъекта подсознания». Вот почему, вместо того чтобы сокрушаться по поводу отсутствия определенного образа человека в постдраматически организованных текстах, нам стоит задаться вопросом, какие новые возможности осмысления и представления намечены здесь для отдельного человеческого субъекта.

1

Пошман Г. Театральный текст, более не являющийся драматическим. Современные пьесы и их драматический анализ — Poschmann Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theaterext Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse* Tübingen, 1997 S. 177

2

Там же С. 178.

3

Там же С. 204 и сл.

4

Там же

5

Гермин феноменологии Эдмунда Гуссерля /Edmund Husserl/: «направленность сознания до-вне, на объект» (Прим. пер.)

НАМЕРЕНИЯ

Цель данного исследования не сводится к тому, чтобы представить некий исчерпывающий инвентарь существующих явлений. Мы сделаем скорее попытку развернуть эстетическую логику нового театра. То, что пока подобная попытка еще не предпринималась, объясняется — среди прочего — тем фактом, что сами соприкосновения между радикальным театром и теми теоретиками, чьи мысли как раз и могли бы соответствовать новым тенденциям этого театра, происходят весьма редко. Среди всех исследователей театра теоретики, которые рассматривают науку о театре в постоянной связи с реально существующим театром, то есть как РЕФЛЕКСИЮ (ОСМЫСЛЕНИЕ) ТЕАТРАЛЬНОГО ОПЫТА, остаются в меньшинстве. Напротив, философы довольно часто осмысливают «театр» как концепцию или идею, зачастую даже превращая «сцену» и «театр» в структурированные понятия теоретического дискурса, однако они редко конкретно пишут об определенных деятелях театра или театральных формах. Арто /Antonin Artaud/, прочитанный Жаком Деррида /Jacques Derrida/, размышления Жюль Делёза /Gilles Deleuze/ о Кармело Бене /Carmelo Bene/ или же классический текст Луи Альтюссера /Louis Althusser/ о Бертолацци /Bertolazzi/ и Брехте суть важные исключения, которые лишь подтверждают это правило⁶. Наше определенное тяготение именно к театральной эстетической перспективе, вероятно, делает необходимым замечание, что эстетические исследования всегда затрагивают — в самом широком смысле — также этические, моральные, политические и правовые вопросы, — ранее исследователи говорили бы даже о «проблемах нравов». Искусство, в особенности театр, многообразно вовлеченный в общественную жизнь — начиная от социального характера самой постановки в виде ее публичного финансирования до способов ее общественного восприятия, — пребывает в поле реальной социо-символической практики. Повсеместное сведение эстетики к общественной позиции и громким декларациям по поводу нынешнего состояния общества остается бессодержательным и пустым, однако всякое вопрошание относительно театральной эстетики останется слепым, коль скоро внутри художественной практики театра оно не будет различать соответствующие рефлексии по поводу социальных норм восприятия и поведения.

В нашем описании театральных форм, определяемых здесь как «постдраматические», речь идет, с одной стороны,

«Reflexion
von Theatererfahrung»

⁶ См. весьма важную подборку политико-философских текстов о театре Тимоти Мюррея «Мимезис, мазохизм и мим: Политика театральности в современной французской мысли». — Murray Timothy, *Mimesis, Masochism & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ann Arbor, 1997.

о том, чтобы попытаться поместить развитие театра в XX веке в какую-то историческую перспективу, а с другой стороны — воспользоваться концептуализацией и вербализацией опыта современного театра, который часто считается «трудным», — чтобы тем самым поспорить о возможностях его восприятия и призвать к разворачиванию дискуссий. Ибо нельзя отрицать: новые театральные формы явно отмечают собой произведения самых значительных режиссеров нашей эпохи, они находят себе более или менее многочисленную публику, в основном среди молодого поколения, — публику, которая окружала и продолжает окружать такие институты, как Микитеатер, Кааитеатер, Кампнагель, Моусонтурм и ТАТ во Франкфурте, Геббельтеатер, Сцену Зальцбурга и так далее; они вдохновляют многочисленных критиков, а многие из их эстетических принципов вполне способны «вписаться» в устоявшийся театр (хотя по большей части в весьма разбавленном виде). И однако же значительная часть публики, которая всегда ждет от театра — грубо говоря — иллюстрации классических текстов, возможно и принимая в какой-то степени «современную» сценографию, всё же остается «абонированной» скорее понятной фабулой, логическими связями, культурными самооправданиями и трогательными театральными чувствами. У такой публики постдраматические театральные формы Боба Уилсона /Bob Wilson/, Яна Фабра /Jan Fabre/, Айнара Шлеефа /Einar Schleeff/ или Яна Лауерса /Jan Lauwers/, — если уж упоминать кого-то из занимающих наиболее «прочное положение» деятелей театра, — встречают весьма относительное признание. Между тем у тех, кто убежден в художественной достоверности и значимости театра подобного типа, зачастую недостает концептуальных инструментов, чтобы сформулировать свои ощущения и восприятия. Отсюда и преобладание чисто негативных критериев. Как можно часто услышать или прочитать, «новый театр — это не то и не это». Однако здесь существует еще слишком много пропусков, чтобы соответствующие категории и слова позволяли прийти к какому-то положительному определению, — или хотя бы описанию того, что же представляет собою [подобный театр]. Данное исследование стремится хоть немного способствовать этому, вместе с тем вдохновляя в театральной сфере такие методы работы, которые уходят от общепринятых представлений о том, что такое театр и каким он должен быть.

_____ Одновременно это эссе призвано помочь [читателю] сориентироваться в пестром поле нового театра. Многое здесь — не более чем набросок, и цель будет уже достигнута, если эти наблюдения смогут мотивировать собой более подробные

аналитические исследования. Всеохватная «взаимосвязанная картина» нового театра во всех его игровых формах невозможна сама по себе, — и вовсе не по той прагматической причине, что его разнообразие едва ли может быть как-то ограничено. Верно, что это исследование касается «театра современности»⁷, однако оно представляет собой попытку дать теоретическое определение того, что требует признания его специфики. Только часть театра последних тридцати лет находит себе здесь рассмотрение. Речь идет не о том, чтобы представить некий реестр понятий, где каждое нашло бы себе надлежащее место; проблема состоит в том, чтобы всякий раз понимать: действительно ли эстетика определенной театральной практики свидетельствует об истинной современности, — или же она всего лишь следует старым образцам, используя хорошо отшлифованные ремесленные техники. Классическая идеалистическая эстетика располагала концепцией «идеи»: это был своего рода набросок умопостигаемого целого, позволяющий конкретизировать (и включать в себя) различные детали, — по мере того, как эти детали разворачивались одновременно и в «реальности», и в «понятии». Таким образом, всякая историческая фаза развития искусства могла — согласно Гегелю — рассматриваться как конкретное и специфическое разворачивание идеи искусства, а всякое произведение искусства — как определенная конкретизация объективного духа эпохи или же «формы искусства». Идея эпохи или состояния мира в определенный исторический период обеспечивала идеализму тот всеобъемлющий ключ, который и позволял локализовать и укоренять искусство как внутри истории, так и внутри системы. Когда доверие к подобным конструкциям исчезло, — например, доверие к «театру» как таковому, применительно к которому театр определенной эпохи является всего лишь специфическим этапом развития, — плюрализм, многообразие наблюдаемых феноменов вынудило исследователей признать непредсказуемый и внезапный характер ИЗОБРЕТЕНИЯ, ВЫДУМКИ.

plötzliche
Erfindung

Вместе с тем гетерогенное разнообразие поколебало методическую уверенность, которая прежде позволяла легко объяснять неизменную каузальную (причинную) взаимосвязь самого процесса развития искусства. Теперь оказалось достаточно принимать одновременное сосуществование расходящихся в разные стороны театральных концепций, где ни одна из парадигм не может рассчитывать на «доминирование». А потому тут возможно — это было бы вполне возможным следствием — прибегнуть к некоторому представлению, основанному на простом сложении, — представлению, которое признавало бы за всеми игровыми формами нового театра некую изначальную

⁷ Флэк В. Тенденции современного театра. — Floeck Wilfried, *Tendenzen des Gegenwartstheaters* Tübingen, 1998.

оправданность. Однако такое сокращение, усыхание опыта, сведение его к исторически-эмпирическому перечислению возможностей никак не может нас удовлетворить. Оно оказалось бы всего лишь переносом на современность прежнего представления об исторической необходимости и достаточности, согласно которому, если нечто однажды существовало, оно уже *eo ipso* (тем самым) достойно осмысления. Но ведь театральные исследования отнюдь не должны подходить к собственному настоящему со взглядом и отношением некоего архивариуса. А потому вопрос встает о том, какое содержание найти в этой дилемме или же какое отношение к ней необходимо выработать. Академическая, университетская машинерия лишь по видимости разрешает трудности, вытекающие из такого исчезновения исторического порядка или же эстетических моделей: чаще всего углубление в научную специализацию ученых педантов производит всего лишь набор сведений, всё более и более сложно упакованных. Они уже не представляют собой никакого интереса и никакой реальной опоры для усилий по созданию понятийной базы, которые прилагаются в смежных областях. Еще один возможный ответ состоит в том, чтобы укоренить театральное знание в столь прославляемой ныне междисциплинарности. Несмотря на важность всех этих импульсов, возникающих из попытки хоть как-то сориентироваться, приходится констатировать, что здесь мы сталкиваемся с достойной сожаления тенденцией элиминировать сам предмет и смысл теоретизирования, — то есть сам эстетический опыт как незащищенную и негарантированную, хрупкую по самой своей сути попытку; этот опыт вымывается именно как то, что должно тревожить и беспокоить, — в пользу всё более обширных стратегий категоризации.

_____ Если же мы не хотим превращать осмысление искусства в подобную бессмысленную работу по архивации и категоризации, перед нами открываются два пути. С одной стороны, в духе Петера Шонди /Peter Szondi/, можно прочитывать достигшие реализации художественные образы и формы практики в качестве ответов на поставленные художественные вопросы, в качестве ставших проявленными реакций на те проблемы представления, которые возникают в театре. В этом смысле понятие «ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ» — в противоположность «эпохальной» категории «постмодернистский» — представляет собой конкретную проблематику театральной эстетики: Хайнер Мюллер /Heiner Müller/ мог констатировать, что испытывает трудности с тем, чтобы вообще как-то сформулировать себя с помощью драматической формы. С другой стороны, можно отстаивать определенное (хотя и контролируемое) доверие к персональной, личной (если уж

«postdramatische»
«postmoderne»

воспользоваться словами Адорно /Theodor Adorno/ — «идиосинкратической») реакции зрителя. Там, где театр вызывает «потрясение» — будь то благодаря воодушевлению, внезапному прозрению, очарованию, увлекательности или даже напряженному (но не парализующему) непониманию, — поле, определяемое подобными опытами, должно быть надежно измерено. Только в процессе подобных экспликаций можно обосновать применяемые критерии осуществляемого нами выбора.

СЕКРЕТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

В европейском театре на протяжении столетий царит парадигма, отличающая его от не-европейских театральных традиций. В то время как, например, индийский театр Катхакали или же японский театр Но структурированы совершенно иначе и состоят в основном из танцев, хоров и музыки, и при этом организованы как высоко стилизованные церемониальные действия, основанные на нарративных и лирических текстах, в Европе театр означает реализацию на подмостках неких речей и действий посредством имитационной (подражательной) драматической игры. Для того чтобы определить эту прежнюю традицию, с которой и был призван покончить его «эпический» театр, или «театр научной эпохи», Бертольт Брехт выбрал термин «драматический театр». Это понятие может в своем более широком смысле (включая в себя и большую часть собственного творчества Брехта) вполне обозначить собою зерно европейской театральной традиции Нового времени. Оно существует в сплетении отчасти осознаваемых, отчасти же принимаемых как нечто само собой разумеющееся мотивов, которые, пожалуй, всегда — и без лишних вопросов — принимаются в качестве конституирующих для «театра как такового». Театр по умолчанию мыслится как ТЕАТР ДРАМЫ. К его осознанно теоретизируемым элементам относятся категории «подражания» и «действия», равно как и их автоматически принимаемая взаимозависимость. Еще одним сопровождающим, но скорее неосознаваемым мотивом классического театрального представления является попытка создать или укрепить через театр некую социальную связь, то есть общность,

nachahmende

«Theater des Dramas»

«Nachahmung»

«Handlung»

«Katharsis» которая ментально и эмоционально соединяла бы вместе сцену и зал. «Катарсис» — это теоретическое название, вытекающее из этой — отнюдь не только эстетической — функции театра: установление аффективного «припоминания»⁸ и ощущения взаимосвязи благодаря чувствам (аффектам), предлагаемым через драму и в ее рамках, а также чувствам, передающимся зрителям. Эти черты нельзя отделить от самой парадигмы «драматического» театра, чье значение, таким образом, далеко выходит за пределы простого различения поэтических жанров.

_____ Драматический театр подчиняется главенству текста. В театре Нового времени представление обычно было всего лишь декламацией и иллюстрацией написанной драмы. Даже когда сюда добавлялись (или начинали доминировать) музыка и танец, «текст» в смысле некоей легко схватываемой нарративной и мыслительной ТОТАЛЬНОСТИ всегда оставался определяющим элементом. Несмотря на все более укрепляющуюся тенденцию к представлению действующих лиц через разнообразный не-вербальный набор телесных жестов, движений и выражений душевной жизни, даже в XVIII и XIX веках еще считается неизбывным, что человеческая фигура определяет себя прежде всего в речах. Текст же, в свою очередь, центрировался по своей функции, непосредственно связанной с текстом ролей. Хор, рассказчик, интермедия, театр в театре, пролог и эпилог, «апарт» и тысячи прочих тонких открытий этого драматического космоса — вплоть до брехтовского репертуара эпической игры — вполне могут добавляться и вписываться сюда, вовсе не разрушая этого специфического переживания драматического театра. Действены ли (и если да, то в какой степени) лирические формы речи в этой драматической текстуре, в какой мере ее меняют эпические драматургии, — в конечном итоге не играет принципиальной роли: «драма как таковая» способна вбирать в себя всё это, не отказываясь от своего драматического характера.

_____ Даже если сейчас трудно судить, в какой степени публика прежних веков подпадала под действие «иллюзии», которую ей доставляли театральные фокусы и спецэффекты, искусственная игра света, музыкальное окружение, костюмы и декорации, драматический театр был прежде всего СОЗДАНИЕМ ИЛЛЮЗИИ. Он стремился построить фиктивный космос и представить «подмостки, которые означают весь мир» скорее как подмостки, которые представляют, то есть позволяют проявиться этому миру, — проявиться абстрактным образом, однако так, чтобы фантазия и вчувствование зрителя вполне осуществляли эту Иллюзию. Для такой иллюзии не нужны ни полнота, ни даже непрерывность представления, — достаточно, чтобы соблюдался

принцип: действительно воспринимаемое в театре может пониматься как «мир», то есть как некая тотальность. Полнота, иллюзия, представление мира и составляют модель «драмы». И наоборот, благодаря своей форме драматический театр утверждает полноту в качестве модели чего-то реального. Драматический театр заканчивается, когда (и по мере того, как) эти элементы больше не составляют его регулирующего принципа, но становятся скорее возможными вариантами театрального искусства.

Modell

ЦЕЗУРА МЕДИЙНОГО ОБЩЕСТВА

Широко распространено представление, согласно которому экспериментальные формы современного театра начиная с 60-х годов черпают все свои основные прототипы в эпохе исторического авангарда. Однако настоящее исследование исходит из утверждения, что глубокий разрыв, который был осуществлен историческим авангардом около 1900 года, несмотря на все свои революционные инновации, тем не менее сохранил самые существенные черты «драматического театра». Вновь возникшие театральные формы по-прежнему служили теперь уже модернизированному представлению «текстовой вселенной». Они как раз пытались спасти текст и его истину от деформаций, наносимых ставшей условной и закостенелой театральной практикой. Короче, они лишь очень ограниченным образом ставили под вопрос обычную модель театрального представления и театральной коммуникации. И впрямь, сценические средства Мейерхольда «очуждали» играемые пьесы самым экстремальным образом, однако эти средства всё равно предлагались в качестве некоего взаимосвязанного целого. И впрямь, театральные революционеры порывали почти со всем прежним наследием, однако, даже прибегая к абстрактным и «очуждающим» сценическим средствам, они крепко держались за мимезис театрального действия. Напротив, в результате расширения власти и повсеместного присутствия медийных средств (средств массовой коммуникации) в повседневной жизни людей начиная с 70-х годов возникает

Medien

некая новая и разнообразная практика театрального дискурса, которая и определяется здесь как ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР. Разумеется, мы не собираемся при этом ставить под сомнение магистральное историческое значение театральной и художественной революции конца XIX – начала XX века, — целый раздел данной книги будет посвящен возникшим тогда предварительным формам, предварительным тезисам, предвкушениям и ожиданиям постдраматического театра. Однако следует помнить, что при всем подобии форм выражения, сходные средства могут радикально менять свою значимость в различных контекстах. Языковые формы, развившиеся со времени исторического авангарда, в постдраматическом театре вошли в арсенал средств выражения, которые служат тому, чтобы обеспечить театральный ответ на изменившуюся ситуацию в общественной коммуникации в условиях повсеместной трансформации информационных технологий.

_____ Тот факт, что при предпринятой здесь попытке очертить границы нового театрального континента, используя иные критерии, ценности и способы восприятия, возникла также необходимость критически осмыслить целый ряд «неосознанных» импликаций, которые и сегодня характеризуют обычное понимание театра, можно рассматривать скорее как один из благоприятных побочных эффектов подобного исследования. Параллельно с этой критикой некоторых общих мест, коими наполнены теоретические рассуждения о драме (и которые при ближайшем рассмотрении оказываются весьма проблематичными), мне казалось совершенно необходимым энергично продвинуть на первый план противоречащее этим общим местам понятие постдраматического театра. Это понятие, введенное для определения нынешнего положения вещей, позволяет в ретроспективе яснее выделить «не-драматические» аспекты театра прошлого. Новые, недавно возникшие эстетики позволяют решить сразу две задачи: с одной стороны, бросить новый свет на прежние театральные формы и теоретические концепции, а с другой — по-новому понять театральные концепции, с помощью которых мы пытаемся всё это охватить. Понятно, что при рассмотрении некой цезуры в истории художественных форм всегда необходима осмотрительность, особенно когда явление это совсем недавнее. Опасность может состоять в том, что глубина этого постулируемого разрыва окажется преувеличенной: иначе говоря, можно придать слишком большое значение потрясению основ драматического театра (так или иначе существовавшего на протяжении веков), радикальной трансформации сценического элемента в двусмысленном свете нынешней медиакультуры. И всё же,

противоположная опасность — видеть в новом всего лишь варианты уже давно известного — представляется (по крайней мере, в академическом отношении) влекущей гораздо более пагубные последствия и неизбежную слепоту исследователя.

ИМЕНА

Следующий далее список дает нечто вроде панорамы из области исследования, предложенной здесь на основе определенных имен постдраматического театра. Речь идет о феноменах весьма гетерогенного свойства: о театральных деятелях, пользующихся всемирной известностью, равно как и о группах, которые едва ли известны за пределами узкого круга. Каждый читатель найдет среди них более или менее длинный список персоналий, известных ему самому. Не все они — идет ли речь о режиссерах, театральных группах, постановках или театральных действиях — дают пример цельного «произведения», которое можно рассматривать в качестве постдраматического. Не все обсуждаются подробно в этой книге. В этом смысле к списку («почетного — и тщеславного — упоминания имен знаменитостей») — в любом отношении неполному, — для постдраматического театра будут относиться: Роберт Уилсон /Robert Wilson/, Ян Фабр /Jan Fabre/, Ян Лауерс /Jan Lauwers/, Хайнер Гёббельс /Heiner Goebbels/, Айнар Шлееф /Einar Schleef/, Юрген Мантей /Jürgen Manthey/, Ахим Фрайер /Achim Freyer/, Клаус Михаэль Грюбер /Klaus Michael Grüber/, Питер Брук /Peter Brook/, Анатолий Васильев, Робер Лепаж /Robert Lepage/, Элизабет Леконт /Elizabeth Lecompte/, Пина Бауш /Pina Bausch/, Райнхильд Хоффман /Reinhild Hoffmann/, Уильям Форсайт /William Forsythe/, Мередит Монк /Meredith Monk/, Анна Тереза де Керсмекер /Anne Theresa de Keersmaecker/, Мег Стюарт (Meg Stuart), Эн Кнап /En Knapp/, Юрген Крузе /Jürgen Kruse/, Кристоф Нель /Christof Nel/, Леандер Хаусман /Leander Haußmann/, Франк Касторф /Frank Castorf/, Уве Менгель /Uwe Mengel/, Ганс-Юрген Зиберберг /Hans-Jürgen Syberberg/, Тадеуш Кантор /Tadeusz Kantor/, Эймунтас Некрошюс, Ричард Форман /Richard Foreman/, Ричард Шехнер /Richard Schechner/, Джон Джезерун /John Jesurun/, Теодорос Терзопулос /Theodoros Terzopoulos/, Джорджо Барберิโอ Корсетти /Giorgio Barberio Corsetti/, Эмиль Хрватин

/Emil Hrvatin/, Сильвиу Пуркарете /Silviu Purcarete/, Томаз Пандур /Tomaz Pandur/, Ежи Гротовский /Jerzy Grotowski/, Эудженио Барба /Eugenio Barba/, Сабуро Тесигавара /Saburo Teshigawara/, Тадаси Судзуки /Tadashi Suzuki/. Сюда же относятся бесчисленные «театры действия», художники перформанса, хэппенинга и театральных стилей, вдохновляющихся этими направлениями, Херман Нитш /Hermann Nitsch/, Отто Мюль /Otto Mühl/, «Вустерская группа» /Wooster Group/, Лаборатории «Сервайвал Ресёрч» [«Исследований по выживанию»] /Survival Research Laboratories/, Театр «Сквот» [«Театр самозахвата»] /Squat Theatre/, «Билдер Ассошиэйшн» [«Ассоциация строителей»] /The Builders Association/, «Магазини» [«Магазины»] /Magazzini/, «Фальсо мовименто» [«Ложное движение»] /Falso Movimento/, Театральная группа «Голландия» /Theatergroep Hollandia/, Театральная группа «Виктория» /Theatergroep Victoria/, «Матшапей Дискордиа» [«Команда “Несогласие”»] /Matschappij Discordia/, Театр «Ангелус Новус» [«Театр Нового Ангела»] /Theater Angelus Novus/, Отель «Про Форма» [«Отель “Ради Формы”»] /Hotel Pro Forma/, «Серапионс-театер» [«Театр Серапиона»] /Serapiontheater/, «Бак-труппен» [«Арьергардные войска»] /Bak-Truppen/, «Ремоут Контрол Продакшнс» [«Производство на дистанционном управлении»] /Remote Control Productions/, «Те Же Стан» /Tg Stan/⁹, «Сувер Нувер» /Suver Nuver/, «Ла Фура дельс Баус» [«Хорек из эль Баус»] /La Fura dels Baus/, «Ди-ви-ейт Физикал Сиэтр» [«Физический театр “Отклонение”»] /DV 8 Physical Theatre/, «Форсд Энтертейнмент» [«Насильственное развлечение»] /Forced Entertainment/, «Стейшн Хаус Опера» [«Привокзальная опера»] /Station House Opera/, «Тэатр де Комплиците» [«Театр соучастия в заговоре»] /Théâtre de Complicité/¹⁰, Театро Дуэ [«Театр Два»] /Teatro Due/, «Сочьетас Раффаэлло Санцио» [«Общество художника Рафаэля по прозвианию “Святой”»] /Societas Raffaello Sanzio/¹¹, «Тэатр дю Радю» [«Театр “Плот”»] /Théâtre du Radeau/¹², «Акко-Театер» /Akko-Theater/, «Гоб Сквуд» [«Пожиральная команда»] /Gob Squad/. Бесчисленные театральные группы, малые, средние и большие проекты и постановки, которые тем или иным способом связаны между собой «театральными языками», указанными здесь под теми или иными наименованиями... Более молодые театральные деятели, такие как Стефан Пухер /Stefan Pucher/, Хелена Вальдман /Helena Waldmann/, Рене Поллеш /René Pollesch/, Михаэль Симон /Michael Simon/. Авторы, чье творчество хотя бы частично родственно постдраматической парадигме: в германоязычном пространстве прежде всего Хайнер Мюллер, Райнальд Гётц, Венская школа, Базон Брок /Bazon Brock/, Петер Хандке /Peter Handke/, Эльфрида Елинек...

9

Бельгийская группа, названная так по имени и инициалам основателя и главного участника (*Прим пер*)

10

Английская группа под управлением Саймона МакБерни /Simon McBurney/, была создана из учеников школы Лекока (*Прим пер*)

11

Значимая итальянская группа под управлением Ромео Кастеллуччи /Romeo Castellucci/ (*Прим пер*)

12

Французская группа под руководством Франсуа Тани /François Tanguy/ (*Прим пер*)

ПАРАДИГМА (*PARADIGMA*)

Целая серия феноменов, располагающихся в театральном пейзаже последних десятилетий, — феноменов, которые с эстетической последовательностью и изобретательностью продолжают проблематизировать традиционные формы драмы и «ее» театра, — делают обоснованным введение новой парадигмы постдраматического театра. «Парадигма» здесь — это своего рода вспомогательное понятие, позволяющее нам очертить общие негативные границы для всех (в высшей степени различных) способов игры в постдраматическом театре, — границы, успешно отличающие их от способов игры обычного драматического театра. Эти театральные работы являются парадигматическими еще и потому, что, зачастую даже против воли исследователя, они повсеместно признаются в качестве аутентичных свидетельств своей эпохи и обретают собственную силу задавать вещам свой масштаб. Понятие парадигмы не должно порождать иллюзию, согласно которой искусство, подобно науке, может быть полностью подчинено логике развития и смены парадигм. Легко было бы, обсуждая стилистические моменты постдраматического театра, всегда указывать на те из них, которые новый театр разделяет с прежним (но продолжающим существовать) драматическим театром. При возникновении новой парадигмы структуры и стилистические черты «будущего» почти неизбежно смешиваются с теми, что уже отжили. Если же исследование — ввиду этих смешений — будет довольствоваться простой инвентаризацией некоего пестро костюмированного ряда стилей и способов игры, оно не сможет понять по-настоящему плодотворного процесса, который часто разворачивается как бы на глубине, в подполье. Без четкого категориального раскладывания по полочкам пока еще не ясно выраженных стилистических черт этот процесс вообще не удастся ухватить. Если взять как пример фрагментацию повествования, гетерогенность стиля, гипер-натуралистические, гротескные и нео-экспрессионистские элементы, которые являются типичными для постдраматического театра, то их можно вполне найти и в постановках, созданных согласно модели драматического театра. Только взаимосогласное соединение элементов в конечном счете решает, должен ли некий стилистический элемент читаться как принадлежащий драматической или же постдраматической эстетике. Правда, сегодня трудно представить себе какого-нибудь Лессинга, который был бы способен развить единственно возможную теорию постдраматического

Konstellation¹³

13

«Конstellация» — это есть образование «созвездий», организованных единым связным и упорядоченным рисунком (*Прим пер*)

театра. Театр как набросок и продвижение смысла, театр как синтез, — а вместе с ним и возможность синтетизирующего, обобщающего истолкования, — всё это осталось в прошлом. Остались только «work in progress» («продолжающиеся проекты»), запинаящиеся ответы, частичные перспективы; тут невозможны никакие советы, а уж тем более — предписания. Задачей теории будет подвести уже возникшее под определенные понятия, а вовсе не постулировать какие-то нормы.

ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ И ПОСТДРАМАТИЧЕСКОЕ

Для театра интересующих нас временных рамок — грубо говоря, начиная с 70-х и вплоть до конца 90-х годов, — понятие постмодернистский театр прямо-таки напрашивается само собой. Его можно «отсортировать» по категориям разными способами: как «театр деконструкции», «мультимедийный театр», «восстанавливающий ряд театральных условностей — (нео)традиционалистский театр», «театр жеста и движения». Сложность, состоящая в том, чтобы охватить столь пространное поле действительно «эпохально», то есть в соответствии с запросами нашего времени, привела к многочисленным попыткам описать «постмодернистский театр» (начиная примерно с 1970 года) посредством длинного и впечатляющего списка особенностей: двузначность; прославление искусства как фикции (видимости); прославление театра как процесса; разрушение непрерывности; гетерогенность; не-текстуальность; плюрализм; возможность многочисленных кодов прочтения; подрывной характер; многообразные места действия; перверсия; актер, взятый как тема и главная фигура; деформация; текст, служащий лишь базовым материалом; деконструкция; текст, которым пренебрегают как чем-то авторитарным и архаичным; перформанс как нечто третье между драмой и театром; антимииметизм; сопротивление истолкованиям. Предполагается, что постмодернистский театр лишен дискурса, а потому в нем царят медитация, жестуальность, ритм и тон. К этому прилагаются нигилистические и гротескные формы, пустое пространство, молчание. Подобные «ключевые слова» — даже если они напрямую или издали затрагивают нечто действительно существующее в новом театре — не могут быть достаточными ни по отдельности (многие из них, к примеру «двузначность», «сопротивление истолкованиям», «возможность многочисленных кодов прочтения», с очевидностью вполне

могут относиться и к более ранним театральным формам), ни взятые все вместе, поскольку в этом случае они превращаются в некие лозунги, которые поневоле остаются чем-то весьма общим (скажем, «деформация»), или же обозначают слишком уж гетерогенные ощущения совершенно разного порядка (скажем, «перверсия», «подрывной характер»). Многие из них попросту наталкиваются на противоречия: естественно, в постмодернистском театре существует свой собственный «дискурс». Он столь же мало может быть исключен из развития, как и любая другая практика искусства: применительно к современности мы скорее уж можем сказать, что она в доселе неслыханной степени вовлекает в искусство анализ, «теорию», рефлексию и саморефлексию. Постдраматическому¹⁴ театру знакомо не только «пустое», но и «перегруженное» пространство; разумеется, он может быть «нигилистическим» и «гротескным», — но не таков ли, скажем, и «Король Лир»? «Процесс» / «гетерогенность» / «плюрализм» значимы вообще для всякого театра — будь то театр классический, современный или же постмодернистский. Еще в 1986 году, когда Питер Селларс /Peter Sellars/ поставил «Аякса», затем в 1993 году при режиссуре «Персов», равно как и в оригинальных постановках опер Моцарта, режиссер жестко и без всякого специального пиетета перенес классический материал в современную нам повседневную жизнь, — и одного этого было достаточно, чтобы его с тех пор так и называли — «постмодернистом».

¹⁴ Опяска Лемана, должно быть: «постмодернистскому» (Прим. пер.)

ВЫБОР ТЕРМИНА

Само понятие и тема постдраматического театра, которые автор настоящей книги уже на протяжении многих лет пытается ввести в научные дискуссии, были в конечном итоге подхвачены и другими исследователями; так что у нас есть основания сохранить этот термин. Нынешнее исследование поднимает вопросы, которые прежде были всего лишь предварительно набросаны при обсуждении отличий и прямого противопоставления «постдраматического» дискурса всем прочим в процессе сравнения аттической трагедии и современного «постдраматического» театра¹⁵. Ричард Шехнер вскользь упоминает специально выделяемое здесь слово «постдраматический», говоря однажды о «postdramatic theatre of happenings» («постдраматическом театре хэппенингов»)¹⁶, и еще раз, рассматривая Беккета, Жене и Ионеско, — когда несколько парадоксально упоминает о «postdramatic drama» («постдраматической драме»)¹⁷, — где уже не «story» («история», «нарратив»), но то, что Шехнер называет «игрой», становится

¹⁵ См. Леман Х.-Т. Театр и миф. Образование субъекта в дискурсе античной трагедии — Lehmann Hans-Thies, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart, 1991.

¹⁶ Шехнер Р. Теория перформанса — Schechner Richard, *Performance Theory (Essays on Performance Theory)*. New York, 1988. P. 21.

¹⁷ Там же. С. 22.

«game»

настоящей «порождающей матрицей» (хотя надо заметить, что в рамках нашего строгого употребления терминов всё это относится скорее еще к прежним, «драматическим» структурам ситуаций, текстов и видимостей, развертывающихся на подмостках). В том, что касается новых театральных текстов, обычно говорится (как уже было упомянуто) о «театральном тексте, более не являющимся драматическим». Однако настоящей попытки подробно представить новый театр во всем многообразии его театральных средств именно в свете постдраматической эстетики пока еще не было сделано.

_____ Можно предложить тут целый список оснований, по которым стоит остановиться на понятии «постдраматический», несмотря на понятный скепсис, вызываемый всеми неологизмами с приставкой «пост». (Хайнер Мюллер как-то заметил, что ему известен один-единственный постмодернистский поэт: это Аугуст Штрамм, да и тот — всего лишь служащий на почте.) Однако скепсис тут направлен скорее против самой концепции «постмодернизма», которая претендует на то, чтобы давать определение эпохе во всей ее полноте. Многие черты современной практики, которые называются постмодернистскими, — от кажущейся или действительной произвольности средств и вышперечисленных форм, которые беззаботно набрасываются наудачу как некий коллаж разнородных стиливых особенностей, от «театра образов» — вплоть до «театра смешанных медийных средств», «театра мультимедийного» или «театра представления (перформанса)» — еще никоим образом не вскрывают для нас существенного поворота прочь от модернизма, но просто демонстрируют отказ от устоявшихся традиций драматической формы. То же самое справедливо и для многочисленных текстов, на которые обычно навешивается ярлык «постмодернистского» искусства, — от Хайнера Мюллера до Эльфриды Елинек. Если развитие истории, подчиняющееся собственной внутренней логике, более не стоит в центре нашего внимания, если композиция более не воспринимается как организующее качество, но всего лишь как искусно привнесенное извне и привитое «мануфактурное выделывание», как некая псевдологика действия, которая обслуживает только сложившиеся клише (то, что так отталкивало Адорно /Theodor Adorno/ в продуктах индустрии культуры), театр действительно вполне конкретно встает перед вопросом о возможностях, стоящих за пределами драмы, — но совсем не обязательно за пределами модернизма. В середине 70-х годов Хайнер Мюллер говорит в своей беседе с Хорстом Лаубе /Horst Laube/: «Брехт полагал, что эпический театр невозможен и станет возможным только тогда, когда придет конец этому ужасному

извращению: делать из роскоши профессию, — когда придет конец самой этой конструкции театра с его разделением на сцену и зрительный зал. Только когда это прекратится (хотя бы в тенденции и намерении), для нас станет возможным создать театр с минимальной драматургией или почти безо всякой драматургии. А потому сегодня речь идет вот о чем: представлять театр без особых усилий. Я замечаю, что когда я прихожу театр, мне становится всё скучнее следить за одним-единственным развитием действия за целый вечер. Меня это больше не интересует. Когда же в первой картине начинается одно действие, во второй продолжается совершенно другое, а затем еще третье и четвертое, — вот это развлекает, это приятно, однако тут у нас не будет больше, как прежде, некой совершенной пьесы»¹⁸ В этой связи Мюллер жалуется на то, что метод коллажа пока что еще недостаточно используется в театре. В то время как большие театры под давлением общепринятых норм индустрии развлечений не осмеливаются отклоняться от беспроблемного потребления пустых побасенок, новые театральные эстетики последовательно практикуют отказ от былого действия и совершенства драмы, — при том, что это вовсе не означает отказ *per se* (как таковой, сам по себе) от модернизма.

Мюллер Х. Собрание забытых —
Müller Heiner. *Gesammelte Irrtümer*
Frankfurt am Mein, 1986 S 21

ТРАДИЦИЯ И ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТАЛАНТ (*POSTDRAMATIC TALENT*)

Прилагательное «постдраматический» прилагается к театру, который считает себя вправе оперировать за пределами драмы в наше время, наступившее «после» признававшейся значимости самой парадигмы драмы в театре. Это вовсе не означает: абстрактное отрицание, простое желание отвернуться от традиции драмы. «После» драмы означает, что сама она сохраняется в качестве структуры «нормального» театра, но только в качестве структуры ослабленной и в значительной степени утратившей доверие, сохраняется как ожидание большей части той публики, которая к ней привыкла, как основа многих продолжающихся способов представления, как почти автоматически функционирующая норма собственной драматургии. Мюллер называет свой постдраматический текст «Описание образа»¹⁹ «пейзажем по ту сторону смерти» и «взрывом воспоминания внутри мертвой драматической структуры». Постдраматический театр можно описать так: члены или ветви драматического организма — даже если речь идет об умирающем материале — продолжают

19
Леман Х-Т. Театр взгляда. По поводу «Описания образа» Хайнера Мюллера — Lehmann Hans-Thies, *Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers «Bildbeschreibung»* In Profitlich Ulrich, *Dramatik der DDR*. Frankfurt am Mein, 1987 S 186–202

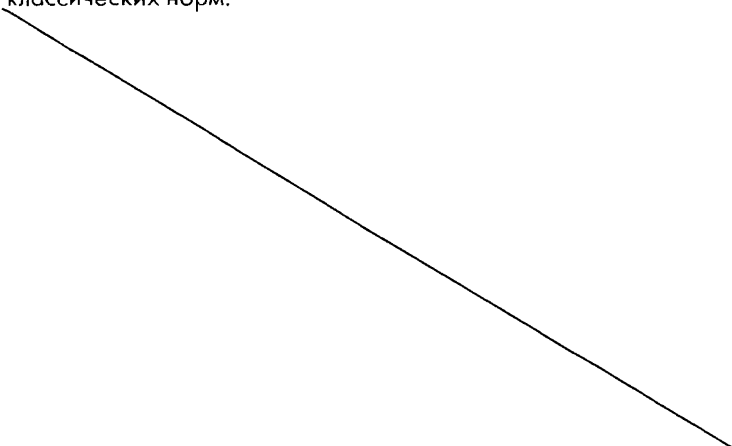
im doppeltem Sinn «aufbre-
chenden Erinnerung»

сохраняться и образуют как бы пространство воспоминания, которое одновременно — в двойственном смысле — и «вспыхивает», и «взрывается». Даже сама приставка «пост» в термине «постмодернистский», где она составляет нечто большее, чем простой жетон для азартной игры, указывает на то, что некая культура или некая художественная практика вышли за пределы горизонта модернизма (как это, впрочем, повсеместно признается), но что они тем не менее сохраняют с ним некую связь — будь то «отрицание», «объявление войны», «освобождение» или, скажем, простое «отклонение» и своего рода «игровое постижение, разузнавание»: а что же, собственно, стало теперь возможным по ту сторону такого горизонта? Точно в таком же ключе можно говорить о «постбрехтовском» театре: его, конечно же, нельзя рассматривать как нечто, не имеющее вообще никакого отношения к Брехту, однако вместе с тем — хотя он и конституируется теми вопросами, которые поставил Брехт, и теми требованиями, которые он предъявил театру, — театр этот никак не может довольствоваться ныне всеми теми ответами, что прежде предложил нам Брехт.

_____ Стало быть, постдраматический театр охватывает собой настоящее положение / новое повторение / продолжение функционирования прежних эстетик, — например тех, которые уже прежде дистанцировались от драматической идеи, существующей на уровне текста, или же от основанного на этом театра. Искусство вообще не может развиваться без связи с предшествующими формами. Однако здесь всегда необходимо принципиально различать возвращение к прежнему уже внутри чего-то нового с (зачастую ложной) видимостью сохранения их прежней значимости — и необходимость соблюдения «норм», которые остаются незыблемыми. Утверждение, согласно которому постмодернистский театр нуждается в классических нормах, чтобы таким образом — как бы от противного — выстроить собственную идентичность²⁰, основано на смешении внешней оптики с внутренней эстетической логикой его существования. Ибо мы видим, что очень часто критические рассуждения о новом театре предпочитают прибегать как раз к подобным заявлениям. На деле же, именно классические концепции, которые затем силой традиции превращаются в эстетические нормы, бывает труднее всего с себя стряхнуть. Верно, что новая театральная практика обычно утверждается в общественном сознании именно благодаря полемическому разграничению с непосредственно прешествующими ей формами, создавая тем самым впечатление, будто она обязана своей идентичностью именно каким-то классическим нормам. Однако провокация сама по себе еще не

Begrifflichkeiten

создает никакой формы. И даже искусство, которое провокативно отрицает прежнее, должно создавать нечто новое исходя из собственной своей мощи, а не пытаться обрести самоотведенность (собственную идентичность) всего лишь отрицанием классических норм.



ДРАМА
ДРАМА И ТЕАТР
«ЭПИЗАЦИЯ» («*EPISIERUNG*») — ПЕТЕР
ШОНДИ /*PETER SZONDI*/, РОЛАН БАРТ
/*ROLAND BARTHES*/

Уже модернистский театр в значительной степени отказывается от широко распространенной модели драмы. Значит, вопрос стоит так: что приходит ей на смену? Классический ответ Петера Шонди звучит следующим образом: новые текстуальные формы, которые следуют за тем, что обычно называют «кризисом драмы», должны пониматься как игровые способы «эпизации», — и тем самым эпический театр превращается в своеобразный «универсальный ключ» ко всему новому развитию. Однако сегодня такого ответа более недостаточно. Всеобщая «теория современной драмы» противопоставляет предложенной им же самим диалектике формы и содержания (отражавшей новые тенденции в драматическом искусстве начиная с 1880 года в специально выстроенной модели идеальной «чистой драмы») некую вполне частную противоположную тенденцию. Почти без всякого обоснования, попросту ретроспективно возвращаясь к классической оппозиции между эпическим и драматическим представлением у Гёте и Шиллера, Шонди с самого начала отмечает:

«Подобно тому, как развитие современной драматургии уводит нас всё дальше от драмы как таковой, наше рассмотрение не может обойтись без противоположного понятия. Таковым становится понятие "эпический" — оно обозначает общие структурные черты эпоса, нарратива, романа и других жанров, в которых констатируется присутствие того, что обычно называется

«Subjekt der epischen Form»

«epische Ich»

«субъектом эпической формы», или же «эпическим 'я'»²¹ Такая конкретизация — хотя она во многом весьма продуктивна — тем не менее неизбежно сужает взгляд на существенные измерения самого театрального развития. Существенным фактором для почти никем не оспариваемой значимости концепции «эпического» как того, что идет вслед за «драматическим», оказался сияющий и исключительный авторитет Брехта. Его творчество на долгое время стало полюсом ориентации при рассмотрении новой театральной эстетики; это обстоятельство, вместе со всей его плодотворностью, принесло с собой настоящую блокировку восприятия, равно как и слишком поспешные попытки понимания того, что мы понимаем под «современным» театром.

Точно так же показателен и случай Ролана Барта, который в период между 1953 и 1960 годами интенсивно занимался театром. Он сам играл в студенческой театральной группе (в частности, Дария в «Персах»), а вместе с Бернаром Дортом /Bernard Dort/ основал важный журнал «Théâtre populaire» («Народный театр»). На его теоретические работы глубоко воздействовала сама эта модель «театра»; Барт снова и снова возвращается к топосам театра, таким, как «сцена», «представление», «мимезис» и так далее. Его статьи о Брехте, написанные после эпохальных гастролей «Берлинер Ансамбль» /«Berliner Ensemble»/ во Франции, и сегодня заслуживают того, чтобы к ним обращались. Судя по всему, Барт был настолько потрясен этим опытом, что вообще ничего не хотел писать о прочих театрах. После «Просветления», вызванного театром Брехта, он потерял вкус ко всякому менее совершенному театру. Барт вырос на театре так называемого «Картеля» (Жуве /Jouvet/, Питоев /Pitoeff/, Бати /Baty/, Дюллен /Dullin/) 20-х годов, в работах которого он позднее ретроспективно поминал прежде всего качество «некой страстной ясности». Он считал ее куда более важной, чем театральную эмоциональность. Сосредоточенность на рациональности, брехтовская «дистанция» между знаком и тем, на что этот знак указывает, между представляемым и способом этого представления, «означающим» и «означаемым», — всё это, помимо семиологической плодотворности, выказывало и некоторую существенную слепоту концепции. Барт вообще не «видел» этой настоящей линии нового театра, которая идет от

Topoi

«Illumination»

«Cartel»

«une sorte de clarté passionnée»

Distanz. Zeigen

Gezeigt

signifiant, signifié

21

Арто и Гротовского к «Living Theatre» ([американскому] «Живому Театру») и Бобу Уилсону. Вместе с тем его семиологические размышления, например идеи, связанные с «образом», с «непрозрачным смыслом», «голосом» и так далее, имеют огромную ценность для описания как раз этого самого нового театра. Но Брехт был для него неким цельным основанием. Можно даже сказать: для него эстетика Брехта слишком всеобщим и слишком абсолютным образом представляла собой единственную модель театра внутренней дистанции. То, что возможны совершенно иные стратегии, чтобы преодолеть наивность реалистической иллюзии, психологическое «вчувствование», равно как и мышление, чуждающееся общественных проблем, — всё это терялось в ослепительном, слишком ярком свете этой модели. Уже после Брехта сложились «театр абсурда», «театр сценографии», «театр как кусок [живой] речи», «визуальная драматургия», «театр ситуаций», «конкретный театр» и другие формы, составляющие предмет изучения данной книги. Их анализ никак не может довольствоваться словарем «эпического» театра.

«stumpfe Sinn

«Einführung»

«Sprechstück»

ВЗАИМНОЕ ОТЧУЖДЕНИЕ («*ENTFREMUNG*») ТЕАТРА И ДРАМЫ

Сам Шонди — частично и бегло уже к своей «Теории современной драмы», но впервые по-настоящему в позднейших исследованиях, посвященных лирической драме, — расширил свою диагностику и дополнил прежнее одностороннее толкование метаморфозы, которую драма, на его взгляд, претерпела в процессе «эпизации». Однако и сейчас целый комплекс предрассудков препятствует пониманию того процесса изменений, в котором такие феномены, как тенденция к эпизации и сама лирическая драма, остаются лишь отдельными, частными моментами; иначе говоря, это такое изменение, которое взаимно отчуждает друг от друга театр и драму, так что расстояние между ними продолжает увеличиваться. Процесс распада драмы на уровне текста соответствует наблюдающемуся общему развитию в сторону театра, который вообще больше не основан на «драме» (если мы возьмем тут обычные категории теории драмы), будь то драма открытая или закрытая, пирамидальная или вращающаяся

возвратной каруселью, эпическая или лирическая, сосредоточенная скорее на персонаже или же на действии. Ведь существует и театр без драмы. Но вот что становится теперь действительно важно в этом новом развитии театра, так это вопрос о том, каким образом и с какими последствиями взрывается и вообще отбрасывается сама идея театра как представления фиктивного космоса — того космоса, чья самодостаточность, замкнутость которого на себе обеспечивались именно драмой и соответствующей ей театральной эстетикой. Понятно, что театр Нового времени был для своих почитателей прежде всего представлением, в котором драматический текст составлял лишь одну (и зачастую даже не самую важную) часть тех переживаний, что искали в нем зрители. Однако во всех отдельно взятых эффектах представления именно элементы, связанные с текстом — скажем, действие, действующие лица, персонажи или, во всяком случае, dramatis personae, равно как и подвижная история, рассказанная прежде всего в подвижных диалогах, — оставались главными структурирующими моментами. Они ассоциировались с термином «драма» и влияли не только на теорию, но и вообще на все ожидания, связанные с театром. А отсюда вытекают и все те трудности, которые испытывает значительная часть традиционно настроенных зрителей перед лицом постдраматического театра, — поскольку этот постдраматический театр предлагает себя как место встречи различных искусств, а потому развивает (и даже напрямую требует) и некоего нового потенциала восприятия, который уходил бы прочь от драматической парадигмы (и даже от литературы вообще). А потому неудивительно, что любители других искусств (изобразительного искусства, танца, музыки...) зачастую чувствуют себя куда увереннее в его сферах, чем завзятые посетители обычного театра, привыкшие к литературным, нарративным театральным формам.

fiktiven Kosmos

действующие лица

Wahrnehmungspotential

«ДРАМАТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС» («DRAMATISCHER DISCOURS»)

22

Вирт 4 От диалога к дискурсу. По-
пытка синтеза постбрехтовских теа-
тральных концепций — Wirth Andzej,
*Vom Dialog zum Diskurs. Versuch
einer Synthese der nachbrechtischen
Theaterkonzepte // Theater Heute* 1980
№ 1 S 16 19

По причинам прежде всего терминологическим, мы не будем здесь говорить, вслед за Анджеем Виртом /Andrzej Wirth/, о «драматическом дискурсе», даже если мы зачастую и соглашамся с его пронизательными наблюдениями²². Он прежде всего

подчеркивал то, что театр постепенно превращается как бы в некий инструмент, посредством которого «автор» («режиссер») напрямую обращает свой «дискурс» к публике. Решающим моментом в представлении Вирта является то, что модель такого обращения (дискурса) становится основополагающей структурой драмы, которая и приходит на смену диалогу разговорному. «Sprechraum»

«Местом говорения» же тут становится не сцена, а весь театр, взятый как целое. По сути, Вирт указывает тем самым на существенное изменение структуры, которое затрагивает, например, театр Роберта Уилсона, Ричарда Формана /Richard Foreman/ и некоторых других представителей американского авангарда. С точки зрения Вирта, решающими для такого развития были «Straßenszene»

«эпизация» Брехта (модель которой — «сцена на улице» — не содержит в себе вообще никакого диалога), «распадение диалога» в театре абсурда, а также мифическое и ритуальное измерение театрального видения Арто. Разъем диалога в текстах Хайнера Мюллера, особая форма «полифонического диалога» в «Каспаре» Хандке или же прямое обращение к публике («Скандалное происшествие с публикой»), — всё это как раз и представляет для Вирта «новую модель эпического театра». Он понимает линию Брехт — Арто — театр абсурда — Форман — Уилсон как «возникновение почти межконтинентальной идиомы в современной драме», как «драматический дискурс», благодаря которому мы приходим к новому определению актера, каковой теперь начинает использоваться режиссером, ведущим театральную игру, в качестве всего лишь «одной из рабочих кнопок в «коммуникационной машине» театра». «Kommunikationsmaschine»

По его словам, «вырисовывающаяся здесь модель театра радикально элична. Сценические персонажи, лишь по видимости, продолжают говорить в этом театре, по сути напрочь лишенном диалога. Было бы более верно заметить, что их побуждает к говорению, то есть посредством их говорит тот, кто и раскладывает перед нами весь план игры, — или же, что сама публика на время передает им свой внутренний голос.

Речь здесь шла о важных импульсах, которые, конечно же, avant la lettre применимы к пониманию театра 80-х и 90-х годов, однако сохраняют значительную часть своего воздействия и сегодня. Вместе с тем на этом нельзя останавливаться, прерывая движение, тем более, что сам Вирт набросал свою концепцию всего лишь приблизительно и тезисно. Прежде всего, надо сказать, что модель дискурса в неприкосновенности сохраняет — вместе со всем присутствующим здесь дуализмом точки зрения и точки итога — также и представление о всемогущем режиссере (для первой точки) и зрителе-солипсисте (для второй точки), что полностью соответствует классическому порядку, прежде всего

Disposition von Sinn- und Klangräumen

столь характерному для общей перспективы драмы. Однако «по-лилог» (по выражению Юлии Кристевой /Julia Kristeva/) нового театра полностью отделяется от такой упорядоченности, всегда завязанной на единый логос. Он приходит к такому располо-
жению пространств смысла и звука, которые оказываются от-крыты самому разному употреблению, причем такое располо-жение более не может быть приписано одному-единственному организатору или одному-единственному порядку, независимо от того, выступают ли те индивидуальными или коллективными творцами. Зачастую речь идет скорее о достоверном (аутентичном) присутствии отдельных актеров, которые перестают быть просто носителями некоей внешней им интуиции, независимо от того, исходит ли она от текста или от режиссера. Скорее уж, в неких данных рамках актеры эти следуют своей собственной телесной логике: скрытым импульсам, энергетической динамике и механике самого тела, а также его моторике. Так что их становится весьма проблематично рассматривать как агентов остающегося для них внешним дискурса режиссера или организатора театральной игры. (Однако мы имеем дело с совершенно иным явлением, когда в текстах Хайнера Мюллера актеры понимаются как выразители и «носители дискурса», в котором отсутствует какая бы то ни было подробная и индивидуальная характеристика.) Скорее уж классический режиссер позволяет актерам проговаривать «его собственный» дискурс, или, точнее, дискурс автора, которым он сам пропитан и который теперь собирается передать публике. Мы оказываемся здесь в самом центре той критики, которую выражал Арто применительно к традиционному буржуазному театру: там актер являлся всего лишь агентом режиссера, который, впрочем, и сам только «повторял» слова, предложенные автором. А стало быть, именно автор был вовлечен здесь в представление, то есть в процесс воспроизведе-
ния, «повторения» мира. Арто как раз и хотел уберечь театр от этой логики напрасного удвоения реальности. Тут уж, во всяком случае, постдраматический театр следует непосредственно за Арто: сцена в нем рассматривается как точка исхода и начала, а не как место бессмысленного повторного копирования. В новом театре не может быть и речи о «дискурсе» некоего театрального творца, — разве что мы будем понимать сам глагол «dis-currege» в его изначальном смысле, то есть как действие «рассеивания», «распространения». Кажется, что именно отсюда от признания единого момента возникновения дискурса и, одновременно, плюрализация мгновений его передачи на сцене только и могут привести нас к новым способам восприятия. Наконец, с точки зрения терминологической, само сохранение концепции

Verdopplung

«драмы» (например, в формуле «драматический дискурс», когда мы пытаемся противопоставить его диалогу), вполне может ввести нас в заблуждение. У нас речь идет о гораздо большем удалении театра от всех драматически-диалогических форм вообще. А потому, если постдраматический театр и является «радикально эпическим», то разве что в весьма относительной степени.

ТЕАТР ПОСЛЕ БРЕХТА

Анджей Вирт пишет: «Брехт называл себя Эйнштейном новой драматической формы. Эта личная самооценка вовсе не является преувеличением, если мы будем понимать его эпохальную теорию эпического театра прежде всего как в высшей степени действенное и операционно пригодное открытие. Эта теория дала импульс распаду традиционного диалога на подмостках — распаду того диалога, который велся в форме дискурса или монолога. Брехтовская теория имплицитно показывает, что высказывание в театре возникает благодаря равномерному участию вербальных и кинетических (жестовых) элементов, а вовсе не имеет исключительно литературной природы»²³. Однако, если мы внимательнее присмотримся к упоминаемым здесь импульсам, правомерно задаться вопросом: действительно ли они идут от театра Брехта или же — ровно в той же мере — от споров с этим театром? Да и жест, понимаемый столь широким образом, разве он не служит внутренним ядром игры во всех театральных формах? И можно ли, без углубленного перечитывания его текстов, отделить «операционные» изобретения Брехта от вполне традиционных и условных аспектов его любимого «ТЕАТРА-ПРИТЧИ», с которым полностью порывает новый театр? На все эти вопросы неизбежно натывается теория постдраматического театра, когда она рассматривает в целом интересные наблюдения Вирта над брехтовским наследием.

«Fabel-Theater»

Вообще, вклад Брехта не может пониматься односторонним образом просто как революционный призыв к преодолению всего отжившего. В свете новейшего развития становится всё более и более ясным, что в самой теории эпического театра содержалось скорее обновление и реальное осуществление положений классической драматургии. В брехтовской теории был заложен один вполне традиционалистский тезис: альфой и омегой театра для него всегда оставалась притча, история (фабула). Однако, исходя из фабулы, невозможно понять суть самого важного, решающего поворота в новом театре 60 – 90-х годов, Fabel ²³ *Вирт А. Указ соч. С. 19*

«Zuschaukunst»

более того, невозможно понять даже многие текстовые формы, возникшие в это время в театральной литературе (Беккет, Хандке, Штраус /Botho Strauss/, Мюллер...). Постдраматический театр — это театр постбехтовский. Конечно, он располагается в пространстве, заданном бехтовской проблематикой присутствия и осознания самого процесса представления, протекающего в том, что перед нами представлено, равно как и внутри его требования развивать новое «искусство видеть» у зрителя. Но вместе с тем новый театр отбрасывает прочь политический стиль, тенденцию к догматизации и акцент на рациональное начало, столь свойственные бехтовскому театру; наконец, по времени он наступает уже после эпохи господства авторитарного смысла, который был так важен для всей театральной концепции Бехта. Сложность этих отношений выражается хотя бы в том факте, что Хайнер Мюллер вполне мог позволить себе рассматривать Роберта Уилсона в качестве законного наследника Бехта: «На этих подмостках театр марионеток Клейста находит себе пространство игры, а эпическая драматургия Бехта — настоящую танцевальную площадку»²⁴.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ЛИ НАПРЯЖЕНИЕ НАПРЯГАЕТ?

В обычном сознании (однако также и в сознании многих театральных деятелей) театр и драма состоят друг с другом в столь тесных родственных отношениях, они кажутся столь близкими, прямо-таки почти тождественными образованиями, это настолько близкая пара сожителей, что, несмотря на все радикальные перемены, происходившие с театром, концепция драмы всё же продолжает сохраняться в качестве латентной нормативной идеи самого театра. Если обыденная речь, как правило, отождествляет драму и театр (после представления часто можно услышать, как зрители говорят, что «пьеса» им понравилась, даже если при этом наверняка подразумевается, что им понравилась именно постановка, — и тут-то становится ясно, что они чаще всего не проводят никакого четкого различия между двумя этими явлениями), но ведь необходимо признаться: по сути такой разговор не слишком отличается от многих театральных рецензий и подходов профессиональной критики вообще. Ибо там тоже, ввиду обычного словоупотребления, а также ввиду смешения (имплицитного, но иногда и вполне открытого) театра и драмы, реализуется общая идея тождества этих двух концептов и, что

самое скверное, эта идея тождества становится нормой. При этом оценки самых важных реальностей театра уже не ограничиваются исключительно современными явлениями. Античные трагедии, драмы Расина и визуальная драматургия Роберта Уилсона — всё это формы театра. Но при этом можно сказать, если опираться на современное понимание драмы, что первые по природе своей остаются «пред-драматическими», пьесы Расина, несомненно, относятся к драматическому театру, тогда как произведения Уилсона следует определять как постдраматические. Когда совершенно ясно, что драматическая иллюзия не просто прерывается или замещается «эпизирующим» дистанцированием; когда у театра явно больше нет нужды ни в драматическом действии, ни в пластически представленных dramatis personae; когда более не требуется ни драматического и диалектического столкновения ценностей, ни присутствия тотчас же узнаваемых персонажей, чтобы успешно производить некий «театр» (а новый театр сколь угодно часто демонстрирует нам подобные примеры), тогда и само понятие «драмы» — даже если оно попутно подвергается переменам и многообразному дифференцированию — начинает нести в себе столь мало реального содержания, что за ним едва ли сохраняется хоть какая-то познавательная ценность. Оно больше не служит задаче обостренного восприятия теоретических концепций, но само начинает мешать как осознанию сущности театра, так и пониманию собственно театральных текстов.

«орбита»

«действующих лица»

_____ Среди внешних причин, по которым нам всё же следует продолжать читать новый театр именно сквозь призму его отношений (или противостояния) с категориями «драмы», можно назвать тенденцию, свойственную повседневной критике, предпочитающей оперировать в своем восприятии театра неким нормативным критерием, где доминирует полярность, противопоставляющая «драматическое» и «скучное». Потребность в действии, в поддержании интриги, в развлечении и напряжении использует эстетические правила самой концепции традиционной драмы, с тем чтобы мерить этой мерой театр вообще, — тот театр, который ныне явно пытается уйти из-под власти этих требований. В 1982 году в Конном манеже Зальцбурга было поставлено произведение Петера Хандке «Поверх деревень. Драматическое стихотворение» /«Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht»/. В то время, как критики попрекали Хандке тем, что в его тексте никак не проявляется трагически-дионисийский конфликт (в отзывах обычно подчеркивалось, что «эта пьеса предназначена скорее для тихого чтения»), — другая постановка этой же вещи, спектакль Нильса-Петера Рудольфа /Niels-Peter Rudolph/

с одной стороны, это утверждение возможности счастливого примирения красоты и нравственности (прямо по Шиллеру — «чувственное счастье и душевный мир»), с другой же стороны, конфликтное проявление их разделенности. Попробуем теперь внимательнее присмотреться к этому разрыву внутри трагедии. По сравнению с эпосом, Гегель понимал трагедию как некий «более высокий язык». В эпической форме абстрактное распадение мойры (судьбы) и безличного певца заставляет героя представлять перед нами таким образом, что «даже в полной своей силе и красоте он чувствует, что его жизнь уже сломана, а потому печально взирает на предстоящую ему раннюю смерть»⁴⁴. Случайность эпической полноты действия еще не знает никакой диалектической необходимости. А потому вместо голоса эпического рассказчика, остающегося внешним для героя, должны прийти настоящая драматическая структура судьбы и, одновременно, самовыражение человека (через его сценическое воплощение). Менке показывает, что если внимательно вчитаться в гегелевскую аргументацию, в трагедии странность трагической судьбы (уже присутствующая в эпосе) как «бессубъектная сила, лишенная мудрости, неопределенная в самой себе», как «холодная необходимость», обозначает не только силу, которая разрушает прекрасное, но также и то, что драматическое примирение уже несет внутри себя отравленное зерно неудачи. Это происходит вот каким образом: согласно Гегелю, опыт судьбы образует ядро (букв.: «зерно») драмы. Однако это составляет некий «нравственный» опыт: нечто ускользает от контроля этической воли, тем самым вбрасывая «случайность» внутрь драматического, то есть внутрь игры духа. А ведь это смертельно для нравственного концепта. Эта случайность, или «множественность», проявляющаяся как в божественном, так и среди людей, подрывает всякую возможность примирения. И если драматическое действительно нечто собой помечает, так это разрыв, который оно должно затем попытаться временно склеить уходом во вне-мирскую стилизацию, — если, конечно, драматическое начало продолжает настаивать на «истинности» примирения. Драма как искусство прекрасного «отбрасывает всё, что внутри явления не соответствует [истинному концепту] и только благодаря этому очищению выстраивает свой идеал»⁴⁵.

Именно этот «катарсис» драматической формы, взятый вместе с видимостью примирения, сам приводит и к первым признакам разрушения этой видимости. Ибо как раз то, что с эстетической точки зрения мотивирует внутреннюю необходимость исключения реального, одновременно поставив под сомнение и всякие претензии на всеобъемлющее опосредование, — это не

Zufälligkeit
Notwendigkeit

44

Гегель Г.-В.-Ф. Феноменология духа - Hegel Georg Wilhelm Friedrich *Phänomenologie des Geistes / Werke* Band III Frankfurt am Main, 1986 S 507

45

Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике Т. I — Hegel Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik / Werke* Band XIII Frankfurt am Main, 1986 S 205 и сл. Этот же пассаж цитируется у Менке на с. 51

«Kern»

«KontingenZ»

«Pluralität»

weltlose Stilisierung

Versöhnung

Reinigung

«Katharsis»

Ausschluß von Realen
unfassende Vermittlung

что иное, как принцип самой драмы. Перед нами — опять-таки прежняя диалектическая абстракция, которая одна только и делает драму возможной в качестве эстетической формы, однако она же одновременно вынимает последнюю из сферы эстетического примирения, примирения, происходящего благодаря проникновению в чувственную предметную материю. В подлинных глубинах драматического театра, в этой форме неразрешимо противоречивого опыта этической проблематики и отброшенной материальности, уже таятся (и до поры до времени спят) те напряжения, которые в конце концов раскроют нам сущность этого кризиса, сами подготовят его, и тем самым подготовят возможность возникновения новой, не-драматической парадигмы. Если и есть нечто, чего недостает классическому идеалу, так это способности принять то, что по сути своей нечисто и смешано, что противоречит внятному, простому смыслу. Менке подчеркнуто и убедительно заключает, что, начиная с Гегеля, современность (модернизм) уже начинает мыслиться как мир, лежащий «по ту сторону недостатка прекрасной нравственности... поскольку это мир, который должен исключать какие бы то ни было недостатки вообще». За пределами эстетики опосредования с ее центральной эстетической парадигмой, то есть драмой, современность (модернизм) или же постмодернизм становятся возможными и для театра, который более не исключает ни разнообразия, ни различия, но, напротив, содержит их в себе»⁴⁶ Начиная с постклассического периода и вплоть до современной эпохи театр пережил целую серию метаморфоз, которые применительно к постулатам единства, всеобщности, примирения и смысла, начали отстаивать его право на разрозненное, частичное, абсурдное и уродливое. Со стороны содержательной и формальной, он все больше вбирает в себя то, чего прежде, из отвращения, мы не могли и не желали касаться. Разумеется, стоит лишь вспомнить внутреннюю двойственность классической традиции, и становится ясно, что это «иное» классического театра уже присутствовало в его собственном последовательном и пронизательном философском вопрошании — как скрытая возможность разрыва, которая уже угадывалась в рамках напряженного до крайности стремления к примирению. Стало быть, постдраматический театр, и это можно утверждать теперь со всё большей и большей определенностью, вовсе не означает театр, который существует за пределами, по ту сторону драмы, то есть вне всякого отношения к ней. Его скорее следует понимать как развертывание и расцвет некоего потенциала распада, демонтажа и деконструкции, уже заложенного в самой драме. Эта виртуальность уже присутствовала (хотя и расшифровывалась

Vermittlungsästhetik

Doppelbödigkeit

⁴⁶ См. Менке К. Трагедия в нравствен-
ном .. С. 54 и сл.

в Гамбурге, высоко превозносилась критиком Урсом Йенни /Urs Jenny/ как раз за то, что в ней удалось передать «захватывающую драму» самого «Стихотворения». Однако высокое качество гамбургской постановки (я-то видел именно ее) основывалось прежде всего на перепадах ритма, который как раз и должен был передавать намеченную у Хандке «высокую форму». В любом случае, автор вовсе не собирался писать некую «напряженную драму». Характерно то, что даже во вполне академическом анализе этого произведения критерий «напряжения» продолжает оставаться неоспоримым и функционировать как нечто само собой разумеющееся²⁵. В самом этом критерии «напряжения» сохраняется классическое понимание драмы, точнее, некоторые из ее специфических ингредиентов: «экспозиция», «возрастание напряжения», «перипетии», «катастрофа». Несмотря на то что всё это представляется давно пройденным и отжившим, от развлекательной истории продолжают ждать именно этого — как в театре, так и в кино.

«Spannung»

То, что классическая эстетика, и отнюдь не только эстетика театральная, прошла через идею драматического напряжения, вовсе не должно смешиваться с идеалом «напряжения» в эпоху глубоко натуралистических массовых представлений (несмотря на широкое использование здесь различных технологий симуляции). Речь идет здесь как раз о «содержании», тогда как прежде нам приходилось иметь дело с внутренней логикой «напряжения», а также его «разрешения», «сбрасывания», — напряжения, понимаемого прежде всего музыкально, архитектурно, короче, напряжения, взятого прежде всего со стороны композиционной (наподобие того, как применительно к живописи можно говорить о «внутреннем напряжении» изображения).

«Inhalt»

«Lösung»

Напротив, сам комплекс понятий «драма» / «напряжение» в новом театре приводит нас лишь к таким суждениям, которые уже заранее несут в себе некое предубеждение. Ведь если тексты и сценические акты воспринимаются лишь сообразно прежней модели «напряженного» драматического действия, сами условия настоящего театрального восприятия, то есть эстетические качества театра как такового, неминуемо отодвигаются на задний план; а ведь речь идет здесь поистине о важнейших элементах: о событийном качестве присутствия участников действия, о собственной семиотике тел, о жестах и движениях актеров, о композиционных и формальных структурах речи, взятой именно со стороны внутреннего пейзажа ее звучания, об образных качествах визуального материала, выходящих за рамки простой иллюстрации, о разворачивании музыкально-ритмических элементов в их собственной темпоральности, и так далее. Но именно

25

Штефанек II Драма для чтения?
Рассуждения о сценической трансформации драматургии. [традиционно считающейся] «непригодной для постановки» Stefaneck Paul. *I esch ama? U heri gangen zu szenischen Transformation «bulnenfremder» Dramaturgie*. Fischer-Lichte Erika. *Das Drama und seine Inszenierung* *Vorfrage des internationalen literatur- und theaterwissenschaftlichen Kolloquiums* Frankfurt am Main, 1983 Tübingen, 1985 S 133–145

«Klanglandschaft»

эти элементы (то есть форма) и представляют собой главную составляющую многих современных театральных произведений (причем отнюдь не только в каких-то экстремальных случаях), и, конечно же, они используются здесь не просто как некие средства, призванные всего лишь проиллюстрировать действие.

«НУ ЧТО ЗА ДРАМА!»

Umgangssprache

Именно обыденный язык речевого обмена, со своей стороны, во многом влияет на то, куда же в конечном итоге склоняются наши процессы восприятия. Слова «драма» и «драматический» используются в самых разных оборотах речи. Некто восклицает: «Это была настоящая драма!», подразумевая при этом такую ситуацию и/или взаимосвязь событий обыденной жизни, которая оказалась необычной и полной потрясений. Двумя близкими коннотациями здесь будут слова «воодушевление, возбуждение» и «событие». «Драматическая развязка завершилась без пролития крови», — комментирует журналист. Он подразумевает при этом, что исход событий долгое время оставался неопределенным, затем возникло некое «драматическое» напряжение и события покатались дальше вплоть до самого конца. Стало быть, сам по себе эпитет «драматический» означает, что сюда так или иначе включают происходящее событие, действие или способ этого действия. Когда мать описывает горе ребенка, которому не позволили пойти в кино, она уточняет: «Это была настоящая драма!» — тем самым уже употребляемый термин создает дистанцию между словом и процессом, добавляет немного благожелательной иронии ввиду такого незначительного повода, однако при этом находится место и истинному сходству с драмой: здесь наблюдается страдание (или, по крайней мере, разочарование), а также демонстрация чувства (по всей вероятности, вынесенная во внешний план) в качестве реакции на запрет. И еще два небольших замечания по поводу обыденного речевого словоупотребления. С одной стороны, слово «драма» означает, что мы сосредоточены именно на серьезной стороне драматической игры, образец которой всегда подразумевается и присутствует где-то на заднем плане. Когда утверждают, что нечто поистине «драматично», под этим понимают серьезную ситуацию. Мы не говорим ни о какой драме, если речь идет о забавных осложнениях в реальной жизни (всё это во многом объясняется тем, что начиная с XVIII века само слово «драма» используется именно для определения буржуазного театра, где

Rezeption

Erregung

Ereignis

Manifestation der Gefühle

преобладает серьезное). С другой же стороны, тут интересно отметить, что повседневное употребление этого термина практически никак не соотносится с фундаментальным понятием драмы у Гегеля, который определял ее как «драматическую коллизию, столкновение»; между тем, в той или иной форме именно это обозначение оказывается центральным почти для всех последующих теорий драмы. Согласно Гегелю, драма представляет собой конфликт отношений, выраженный через людей, причем такой конфликт, когда действующее лицо драмы исполнено объективно укорененным «пафосом», то есть некоей моральной позицией, которую этот персонаж страстно переживает и которая, в свою очередь, только и может придать ему значимость и твердую основу. Вот эта модель драматического антагонизма практически не находит себе выражения в обыденной речи. Мы легко называем «драмой» и многочасовые поиски пропавшего домашнего любимца, на протяжении которых нам вовсе не приходится сталкиваться с противниками, враждебными позициями оппонентов и тому подобным. Совершенно очевидно, что наше внутреннее речевое ощущение связывает со словами «драма» и «драматический» скорее некую атмосферу, то есть нарастание возбуждения, страха и неопределенности, а вовсе не какую-то определенную структуру событий.

«ФОРМАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР» И ПОДРАЖАНИЕ («NACHAHMUNG»)

Оказавшись перед картинами Джексона Поллока /Jackson Pollock/, Барнета Ньюмена /Barnett Newman/ или Сая Твомбли /Cy Twombly/, любой зритель сразу же поймет, что тут не может быть и речи об имитации некоей пред-существовавшей реальности. Разумеется, существовали (например, в начале XVIII века) также авантюрные конструкции, которые пытались сохранить принцип подражания даже в музыке, когда последняя понималась в качестве места для мимезиса чувств. Позднее марксистские теоретики пытались отстоять фундаментальный принцип «ОТРАЖЕНИЯ» даже для не-фигуративной живописи. Однако чувства или состояния души не являются ни изобразительными, ни звуковыми, а потому их связь с эстетическими образами является гораздо более сложной: тут можно говорить скорее о некоей аллюзии, «проигрывании». И понятно, что живопись, которая по меньшей мере с начала модернизма знать ничего не хочет об «иллюстрации», нашла себе некое новое основание: она становится

«Widerspiegelung»

«Anspielung»

проявленным, становящимся жестом и своеобразной иннервацией; утверждением, которое устанавливает свою собственную реальность; «следом», который ничуть не менее конкретен и реален, чем пятно крови или свежевыкрашенная стена. Во всех этих случаях эстетический опыт позволяет проявиться отретелированному сознанием удовольствию глаз, осознанному переживанию чистого или доминирующего визуального восприятия как такового, вне зависимости от повторного узнавания изображаемой действительности. В то время как в изобразительном искусстве подобная смена подхода принимается как нечто уже давно осуществленное, на подмостках сам принцип «акции» и присутствия живых людей в качестве ее участников гораздо труднее пробивает себе дорогу в качестве видения реальности и обоснования «законности» абстракции. По всей вероятности, в театре сама связь с «настоящими» человеческими отношениями кажется слишком прямой. Стало быть, по мнению многих исследователей, «абстрактное действие» становится здесь значимым только в каких-то «экстремальных» случаях²⁶, а потому в общем-то считается элементом несущественным для определения театра. Нужно было дождаться 80-х годов, чтобы, говоря словами Майкла Кэрби /Michael Kirby/, начать рассмотрение того, как «абстрактное действие», «формалистический театр», находящийся в реальном процессе «перформанса», приходят на смену прежней «миметической игре». Скажем, театр, использующий поэтические, лирические тексты, где ни одно (или почти ни одно) действие не становится чисто иллюстративным, теперь уже не определяется как театр «экстремальный», но скорее как существенное измерение новой театральной реальности. Отсюда рождается и намерение, совершенно отличное от прежнего стремления выступать утонченными, опозитизированными и художественно оформленными привидениями-двойниками, то есть неким удвоением изначальной реальности. Такой сдвиг, в свою очередь, насильно вышибает драму, ориентированную на действие, из ее прежнего привилегированного центрального положения в театральной эстетике; разумеется, все эти процессы не нужно смешивать с тем, что происходит в давно сложившихся институтах, где драма по традиции всё так же прочно укоренена. Р 14

Spur

«abstrakte Handlung», «abstract action»,
«formalistisches Theater»,
«Performance»,
«mimetische Schauspiele»,
«mimetic action»

26

См. Эсслин М. Аналогия драмы
Esslin Martin, *An Anatomy of Drama*
New York, 1977 3rd printing, 1979

МИМЕЗИС ДЕЙСТВИЯ

«Nachahmung»,
«Handlung»

Поэтика Аристотеля отождествляет «ПОДРАЖАНИЕ» и «ДЕЙСТВИЕ» в своей знаменитой формуле, согласно которой трагедия есть подражание человеческим действиям, «Mimesis Praxeos». Само

слово «драма» восходит к греческому «δρᾶν» — «делать», «действовать». Как только мы начинаем рассматривать театр как драму, то есть как подражание, действие неизбежно, как бы само собой, становится естественным предметом и зерном такого подражания. И в самом деле, вплоть до рождения кинематографа никакая другая практика искусства не имела этого измерения — миметическое (причем представленное настоящими актерами) подражание человеческим действиям было наиболее достоверным образом монополизировано именно театром. На первый взгляд как раз эта фиксация на действии с необходимостью и приводила к тому, что всё эстетическое здание театра начинало рассматриваться тут как некая переменная, зависимая от совершенно иной реальности, — скажем, от обычной жизни, человеческих отношений, действительности и так далее. Именно реальность постоянно выступает здесь в качестве оригинала для удвоения, происходящего в театре. Сосредоточившись на этой мысленной программе «действие» / «подражание», взгляд соскальзывает прочь от самой текстуры написанной драмы, равно как и от того, что именно предстает чувствам во время сценического действия; вместо этого утверждается только нечто уже представленное: предполагаемое «содержание», значение, наконец тот смысл, который здесь нужно затвердить.

_____ В то время как, по вполне понятным причинам, ни одна из поэтик драмы не отказалась от концепции действия в качестве объекта мимезиса, реальность нового театра начинается именно с распада этого треугольника — драмы, действия, подражания, — внутри которого театр регулярно становился жертвой драмы, сама драма — жертвой драматизированного содержания, а это драматизированное содержание, в свою очередь, — жертвой «реального» в его постоянном отступлении и ускользании перед понятием. До тех пор, пока мы не освободимся от этой модели, мы так и не сможем по-настоящему узнать и прочувствовать, что же происходит с этой жизнью, насквозь сформированной искусством, то есть жизнью, сформированной определенным способом видеть, чувствовать, мыслить. Следует признать: реальность переживаемого мира впервые порождается именно искусством. Достаточно лишь отдать себе отчет в том, что именно эстетическое формулирование изобретает для нас сами образы восприятия и разнообразные миры ощущений и чувств, которые вообще не могли бы существовать вне и до их художественного представления в тексте, звуке, образе или же внутри театральной сцены. То, что в симфонии Бетховена слушатель воспринимает как музыкально встроенные в нее аффективные жесты (скажем, жесты протестующие, трагические

или триумфальные), никогда не существовало бы вообще за пределами этого специфического и уникального эстетического «изобретения» определенным образом организованных звуков. Человеческое ощущение подражает искусству точно с тем же правом, с каким, со своей стороны, искусство подражает жизни. Виктор Тернер /Victor Turner/ проводил важнейшее различие между «социальной драмой», целиком погруженной в социальную действительность, и тем, что он называл «эстетической драмой», прежде всего, чтобы показать, что последняя в конце концов «отражает» более или менее сокрытые структуры первой. Однако вместе с тем он подчеркивал, что эстетическое формулирование социальных конфликтов уже заранее предлагает нам определенные модели их восприятия и потому становится отчасти ответственным за те виды и способы ритуализации этих конфликтов, которые находят себе место в реальной жизни общества. При этом Тернер добавляет, что эстетически оформленная драма уже представляет нам образные миры, формы функционирования и идеологические образцы, которые в конечном счете упорядочивают само это социальное начало, его организацию и восприятие²⁷

Тернер В. На опушке леса. — Turner Victor, *On the Edge of the Bush* Tucson, Arizona, 1985. P. 300 и сл.

«ЭНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ТЕАТР» («ENERGETISCHES THEATER»)

жан-Франсуа Лиотар /Jean-François Lyotard/ приводит прекрасный пример, касающийся Беллмера /Bellmer/. Речь идет именно о тех случаях, когда иллюстрация становится проблематичной: «У меня ужасно болят зубы. Я сжимаю кулаки. Ногти впиваются мне в ладонь. Два центра концентрации. Значит ли это, что жест моих рук представляет, иллюстрирует зубную боль? Что здесь является знаком чего?»²⁸ Лиотар говорит здесь о новой идее театра, из которой и следует исходить, чтобы помыслить театр за пределами драмы. Это то, что он называет «ЭНЕРГЕТИЧЕСКИМ ТЕАТРОМ»²⁹. По его мысли, это должен быть не театр значения, но театр «сил, интенсивностей, аффектов в их реальном присутствии». Тот, кто не видит в угрожающе наступающих прямо на публику голосовых и движенческих хорах Айнара Шлеефа /Einar Schleeff/ «энергетического» элемента, но продолжает искать в них только «знаки», только «представление» чего-то иного, по сути ограничивает сценическое как таковое прежней моделью «energetisches Theater»

Лиотар Ж.-Ф. Подготовительные наброски к утвердительно (аффирмативной) эстетике. — Lyotard Jean-François, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* Berlin, 1982. S. 12

Там же С. 21

иллюстрации, действия, а значит, и «драмы». На самом же деле по отношению к этой иной реальности хоры здесь функционируют скорее как сжатые кулаки при зубной боли у Беллмера. Понятно, что Лиотар мог бы найти уже у Арто те яркие образы и понятия, которые с легкостью доказывают нам, что в театре возможны жесты, фигуративности и цепочки событий, которые указывают на иную, запредельную реальность совершенно другим способом, чем образные, обозначающие или же символические «знаки». Они скорее намекают на это «иное», привлекают наше внимание к нему и одновременно предлагают самих себя в качестве эффекта или следствия некоего потока энергии, особой иннервации, ярости и страсти. «Энергетический театр» должен существовать по ту сторону всякого представления — разумеется, это еще не значит: без всякого представления вообще, — просто такой театр уже не будет подчиняться его привычной логике. Постдраматический театр должен постулировать возможность некой «сигнальной передачи знаков»; примерно об этом как раз и говорит Арто в конце своего произведения «Театр и культура» /«Le théâtre et la culture»/, когда он требует от истинных художников «быть подобными тем приговоренным преступникам, которых сжигают заживо и которые всё равно продолжают подавать нам знаки со своих костров». Мы не связаны тут непререкаемым обязательством буквально усваивать трагическую доминанту этого заявления; однако благодаря ему мы поистине обретаем вкус к основополагающей идее нового театра, когда все эти реактивные голосовые и телесные жесты как бы уподобляются согласованной «подаче знаков». Всё это, пожалуй, больше похоже на понятие мимезиса у Адорно /Adorno/, то есть на процесс до-понятийного, аффективного присвоения, самоотжествления, или миметизма, как его понимал Роже Кайюа /Roger Caillois/, чем на мимезис, взятый исключительно в его узком смысле «подражания».

_____ Стоит отметить, что «Знаки огня» Арто, равно как и мимезис Адорно, непременно включают в себя ужас и боль в качестве конституирующих элементов театра. Лиотар также не исключает этих моментов из своей концепции «энергетического театра» «интенсивных элементов» (вспомним хотя бы его пример с зубной болью, со сжатыми кулаками). Но Арто (как и Адорно) одновременно настаивает на том, что трепет и дрожь могут быть точно так же организованы в качестве знаков, или же, как говорил Адорно, мимезис реализуется через процесс рационализации и эстетического конструирования. Мимезис обретает здесь свою логику наподобие звукового материала, каким он предстает в музыкальной конструкции. Мимезис больше не

иллюстрирует некую заранее заданную логику, продиктованную театральными знаками (например, просчитанную логику действия). В этой связи одна формулировка Адорно оказывается до странности похожей на пример Лиотара: «Искусство столь же мало представляет собой иллюстрацию, как и познание чего-то предметного. Иначе оно выродилось бы в это бессмысленное удвоение, чья критика была столь убедительно проведена Гуссерлем /Husserl/ для области дискурсивного познания. Искусство скорее стремится жестуально ухватить реальность только для того, чтобы вновь срикошетить и отскочить от нее в момент контакта. Письма искусства, посланные нам, служат пометками и вехами этого движения»³⁰. В предложенном далее анализе будет показано, что термин «постдраматический театр» достаточно близок «энергетическому театру»; однако мы всё же отдали предпочтение слову «постдраматический», прежде всего, чтобы не потерять из виду его отличия от обычной театральной традиции и традиционного дискурса о театре, а также чтобы избежать обычной путаницы, смешивающей театральный «жест» с самим ходом представления.

30

Адорно Т. Эстетическая теория — Adorno Theodor W. *Ästhetische Theorie* Gesammelte Schriften, Bd. 7. Frankfurt am Main, 1970. 4. Auflage, 1984. S. 425

ДРАМА И ДИАЛЕКТИКА

ДРАМА, ИСТОРИЯ, СМЫСЛ

В классической эстетике формальная диалектика драмы со всеми ее философскими импликациями была центральной темой. Потому мы можем наилучшим образом определить здесь, от чего именно мы отказываемся, когда оставляем позади драму. Драма и трагедия считаются наивысшей формой, или по крайней мере

Prozessualität
«Entfremdung»
«Aufhebung»

одной из наивысших форм проявления духа; диалектическая сущность жанра (и связанные с этим диалог, конфликт, развязка, высокий уровень абстракции драматической формы, выставление субъекта в его конфликтности) позволяла драме играть совершенно исключительную роль в каноне искусств. Вплоть до новейшего времени, представляя собой форму искусства, выходящую за пределы искусства, драматургия отождествлялась с диалектическим движением «очуждения» и «снятия». Таким образом, Шонди приписывает диалектику жанру драмы и трагическому элементу. Марксистские теоретики рассматривали драму как воплощение диалектики в истории. Историки вообще всегда прибегали к метафоре драмы, трагедии и комедии, чтобы описать внутреннее единство исторического процесса. Эта тенденция поддерживалась осознанием объективного момента театральности, который всегда присутствует в самой истории. Скажем, Великая французская революция, с ее грандиозными выходами на сцену, речами, жестами и уходами, снова и снова рассматривалась как драма с ее собственным конфликтом, развязкой, героическими ролями и зрителями. Однако рассмотрение истории как драмы почти неизбежно вводит в игру телеологию, в рамках которой эта драма указывает на осмысленную перспективу: в идеалистической эстетике таковой будет примирение, а в марксистской историографии — исторический прогресс. Драма обещает диалектику³¹ Многие исследователи, увлеченные поисками этой эстетической осмысленности истории, заходили так далеко, что начинали утверждать, будто сама история уже несет в себе некую объективную драматическую красоту³² Напротив, авторы, подобные Сэмюэлю Беккету или Хайнеру Мюллеру, избегали обычной драматической формы во многом потому, что та как раз и предполагала историко-телеологические импликации.

Abstraktion

Тесное сплетение драмы и диалектики и, вообще, ДРАМЫ И АБСТРАКЦИИ, подмечалось уже не раз. Абстракция обитает внутри драмы. Гёте и Шиллер, которые прекрасно это сознавали, соответственно выносили на первый план своих размышлений о различии драмы и эпоса вопрос о правильном выборе предмета (букв.: «материю»), который бы точно соответствовал форме драмы. Какой предмет действительно будет подходящим для того, чтобы позволить проявиться, «воссиять» осмысленному единству подразумеваемого смысла, — и притом так, чтобы чрезмерные украшения чисто фактических сообщений не затуманивали взор, сосредоточенный на абстрактных структурах судьбы, на «трагических коллизиях», на диалектике драматического конфликта и искупления? В отличие от эпического жеста,

Stoff

aufzeichnen

который подчеркивает как раз вспомогательные подробности (каковые в драме выглядят скорее крадущими время, обременяющими деталями) подробностями, призванными пробудить ощущение полноты и достоверности иллюзорной реальности, драма основана на способности к абстрагированию, которая позволяет создать набросок идеального мира, где полнота с очевидностью заложена не в действительности вообще, но в человеческом поведении, пребывающем в состоянии эксперимента. Задолго до брехтовского открытия «театра научной эпохи» драматическая форма *qua*³³ абстракция уже склонялась к концептуальному, к намеренно заостренному и сокращенному сгущению. На это и опирается часто подмечаемая близость новеллы и драмы.

«Modellwelt»

«Theater des wissenschaftlichen Zeitalters»

Konzeptuelle

33

«*qua*» (*quam*) — «как», «в виде»

ИДЕАЛ ОБОЗРИМОСТИ (ÜBERSICHTLICHKEIT) (АРИСТОТЕЛЬ)

Поэтика Аристотеля концептуализирует прекрасное и порядок в трагедии по аналогии с логикой. Таким образом, утверждение, что трагедия должна быть неким «цельм» со своим началом, серединой и концом, тесно переплетенные с требованием, чтобы «величина» (то есть временная протяженность) была как раз достаточной для движения к «перипетии»³⁴, а от нее — к заключительной катастрофе, осмысливаются именно по образцу логических рассуждений. В «Поэтике» Аристотеля драма понимается как некая структура, вносящая логический (то есть драматический) порядок в спутанный хаос и полноту бытия. Этот внутренний порядок, поддерживаемый знаменитыми «единствами», герметически запечатывает осмысленный образ, предложенный артефактом самой трагедии, отделяя его от внешней реальности и, одновременно, выстраивая его изнутри в качестве непреложного единства, в качестве лишенной дыр и пропусков целокупности. «Целое» действия — своего рода теоретическая фикция — обосновывает логос всеобщности, где прекрасное по существу мыслится как течение времени, которым можно теперь свободно владеть и распоряжаться. Драма как раз и означает контролируемое и обозримое протекание времени. Подобно тому, как «перипетия» может быть сведена по сути к логической

«Ganze»

«Größe»

«Einheiten»

34

Всплывший поворот в сюжете.
(Прим. пер.)

«Erkenntnis» категории, «анагоризис»³⁵ — это мотив, тесно связанный с «постижением». Однако это происходит совершенно особым образом: ибо потрясение «анагоризиса» («Ты — мой брат Орест!», «Я сам и есть сын и убийца Лая!») проявляют в трагедии одновременное соединение внезапного постижения и обессиленной потери смысла. Мучительный свет понимания освещает собой всё и одновременно ставит перед нами неразрешимую загадку: по каким правилам могло возникнуть это сияющее теперь созвездие? Так что мгновение постижения само вдруг становится цезурой, внезапным прерыванием этого постижения. Всё это уже имплицитно заложено в «Поэтике». Ибо для Аристотеля в трагедии было важно как раз философское начало. Он понимает мимезис как некий род «матезиса», — то есть как знание, которое становится только приятнее для познающего благодаря наслаждению, почерпнутому из узнавания предмета мимезиса, а такое наслаждение, конечно же, скорее нужно толпе, а не истинному философу. «Познание крайне приятно не только для философов, но сходным образом также и для всех остальных, хотя последнее, разумеется, гораздо менее к нему причастны. Вот почему им нравится рассматривать изображения, ведь при таком созерцании они могут чему-то научиться и понять, что каждое из них обозначает»³⁷

35

αναγορισμός (греч.) — «внезапное узнавание» (Прим пер.)

36

«Mathesis» (от греч. μάθησις) — «знание», в Европе, начиная с Лейбница и Декарта, термин обычно предсгает в своей латинизированной форме: «mathesis universalis», или «всеобщее знание», «всеобщая наука» (Прим пер.)

37

См. Аристотель, Поэтика Гл. 4

Ausdehnung

Трагедия предстает перед нами как некая пара-логическая упорядоченность. Да и критерий «обозримости» служит здесь определенной интеллектуальной обработке, не подверженной заблуждению. Как сказано в «Поэтике», прекрасное не может быть помыслено без некой величины или протяженности: «А потому не может быть признано прекрасным ни слишком малое существо (поскольку наблюдение подвержено ошибкам, когда его предмет слишком близко приближается к тому, чтобы стать вовсе ненаблюдаемым), ни слишком большое (поскольку тут наблюдение вообще невозможно, так как наблюдающие теряют единство и целостность самого созерцания, — скажем, если бы мы имели дело с животным длиной в десять тысяч стадий). А стало быть, если предметы и живые существа должны обладать определенной протяженностью, — так, чтобы они были сразу же «обозримы», — действия должны непременно обладать определенной протяженностью, — причем такой, чтобы они могли легко удерживаться в памяти»³⁸. Драма — это модель, образец. Чувственное в ней должно следовать законам понимания и удержания в памяти. Мы можем припомнить здесь также приоритет рисунка (логоса) над цветом (чувствами), столь важный в позднейшей теории живописи, где организующая структура логоса-фабулы возвышается надо всем: «Если бы некто наугад

Einheit,
Ganzheit

übersichtlich, греч. ευθυνοτόν

38

См. Аристотель, Поэтика Гл. 7

применял краски, пусть даже самые прекрасные, он всё равно не доставил бы нам такого же удовольствия, как тот, кто представил бы ясный рисунок изображаемого предмета»³⁹ То, что, согласно Аристотелю, трагедия уже по самой своей логико-драматической структуре вполне может обходиться без реальной постановки на сцене, и даже не нуждается в театре вообще, чтобы осуществить свое полное воздействие на зрителя, — это всего лишь следствие такого процесса «логификации».

_____ Театр как таковой, реально наблюдаемая постановка уже для Аристотеля обозначают царство случайных, всего лишь чувственных (и сразу же заметим: эфемерных и преходящих) следствий; позднее он всё чаще понимается как место «иллюзии», видимости и обмана. Напротив, со времен Аристотеля драматическому логосу приписывалась способность привносить логику в самую сердцевину обманчивой иллюзии. Драматургия Аристотеля как бы раскрывает законы, лежащие за простыми явлениями. Он не без причины считает трагедию более «философским» знанием, чем историографию: именно трагедия доказывает существование некой логики, которая иначе оставалась бы просто сокрытой; трагедии удается сделать это в соответствии с умопостигаемой «необходимостью» и равным образом аналитически схватываемым «вероятным правдоподобием». По мере того как вера в возможность подобной «образцовости», жестко отделенной (и отделимой) от повседневной действительности, постепенно терялась, собственная реальность, или «мирской характер», театральной игры всё больше выходила на первый план, а вместе с этим постепенно стиралась и создающая уверенность граница между действительностью и образцом. Тем самым оказалось разрушено существенное основание драматического театра, которое прежде принималось как аксиома в западной эстетике: представление о всеобщности логоса.

οψις

«Notwendigkeit»

«Wahrscheinlichkeit»

«Modellhaftigkeit»

«Welthaftigkeit»

_____ Такое тесное «сообщничество» драмы и логики (а позднее — также драмы и диалектики) почти непрерывно доминирует в европейской «аристотелевской» традиции, более того, оно оказывается вполне живым и для брехтовской «не-аристотелевской драмы». Прекрасное мыслится по образцу логического — просто как один из его вариантов. Высшей точкой этой традиции становится эстетика Гегеля. В ней, подчиняясь общей формуле прекрасного идеала, понимаемого как «чувственное проявление идеи», развивается сложная теория опредмечивания духа в чувственности соответствующего художественного материала, вплоть до поэтического языка. Вместе с тем посредством гегелевской эстетики легко показать, почему идея драмы смогла

«Komplitzenheit»

Vergegenständlichung

стать здесь столь исключительно мощной: эта идея никогда не *Аристотель* Указ соч Гл 6.

проявила бы своей далекоидущей эффективностью, не будь она замешана на куда более богатых и глубоких противоречиях, чем можно предположить по ее редукции к драматургическому результату, то есть к общей схеме драматического жанра. А потому я предложу здесь эскизный набросок сложной линии гегелевской спекулятивной теории драмы, остановившись на некоторых ее аспектах, которые просматриваются в рассуждениях Кристофа Менке⁴⁰

ГЕГЕЛЬ 1: ИСКЛЮЧЕНИЕ РЕАЛЬНОГО (*DER AUSSCHLUSS DES REALEN*)

Драма как по самой сути своей диалектический жанр является одновременно превосходнейшим местом трагического. А потому можно предположить, что театр после драмы должен быть театром без трагического элемента. Подобное предположение подпитывается также решением Гегеля в своей классификации поместить трагедию в период, предшествующий современной эпохе. Подобно тому как, согласно Гегелю, искусство приходит к своему концу, когда опредмечивание перестает быть высшей потребностью духа и тот возвращается к себе самому, то есть в царство концептуальной абстракции, существует также некое «прошлое трагического»⁴¹, которое Гегель, со своей стороны, связывает с «драматической поэзией». В искусстве самое высокое и самое прекрасное — это не одно и то же. Идеальное взаимопроникновение чувственного и духовного достигло своей вершины в античных скульптурах богов, о которых Гегель может сказать (не без некоторого пафоса, но тем не менее следуя жесткой диалектической логике): «Нет и не может быть ничего прекраснее!» Причина же, указанная Гегелем для того очевидного обстоятельства, что греческая скульптура оказалась в чем-то недостаточной и потому человечеству понадобился дальнейший прогресс искусства и саморазвития духа, — эта причина состояла в том, что ей не хватало «субъективного внутреннего» и «одушевленности» (их можно найти в дальнейшем в «романтической форме искусства»), к примеру, в изображениях Девы Марии). Отсюда же идет и его знаменитое замечание касательно античных

«Vergangenheit der Tragik»

«subjektive Verninnerlichung»

«Beseelung»

«romantische Kunstform»

скульпторов о том, что над ними всегда сквозит дуновение печали. Однако вершина прекрасного, то есть полное взаимопроникновение чувственного и духовного, достигаемое в саморазвитии духа, должно было в послеантичную эпоху преодолеваться ради всё более продвинутой, всё более «духовной» абстракции. Последняя же ведет ко всё более высоким, но отнюдь не более прекрасным творениям, вплоть до того, как в абсолютном духе не будет наконец достигнуто некое состояние бытия, которое в самой своей тенденции должно будет мыслиться как лишенное формы.

_____ В то время как в античных скульптурах богов, то есть в визуальном искусстве, уже был достигнут классический абсолют прекрасного, софокловская «Антигона» рассматривается Гегелем в качестве «наиболее удовлетворительного произведения искусства» как древнего мира, так и новейшей эпохи, хотя это признание касается лишь одного определенного «направления». Это творение выступает идеальным представлением разделения и последующего примирения объективной и субъективной формы нравственного духа. Классическая трагедия, взятая в качестве воплощения этического конфликта, неминуемо выходит за пределы «всего лишь» совершенной красоты, пусть даже и оставаясь всё так же в царстве «классической формы искусства»! Если она БОЛЕЕ ЧЕМ ПРЕКРАСНА, — это значит, что она уже находится на пути к чистому понятию и субъективности.

Именно поэтому Менке предлагает связать гегелевское представление о «разрешении [противоречия]» в «классической форме искусства» с его теоремой о конце искусств в современную эпоху, так что по сути только эта теорема и придает смысл самой концепции «разрешения». «Драма для Гегеля, даже в ее греческом воплощении, уже находится на пути к “более не прекрасному” искусству. В драме начинается конец искусства, — причем внутри самого же искусства»⁴². Стало быть, следуя своего рода «неофициальной» логике гегелевского рассуждения об исторической телеологии (во всяком случае, начиная с его «Феноменологии духа» /«Phänomenologie des Geistes»/), мы приходим к признанию

своего рода «маргинального положения драмы», коль скоро внутри сферы самого искусства (то есть прекрасного) она ставит под вопрос само это прекрасное, и в особенности его претензии на обеспечение примирения. Драма — это не просто какое-то (беспроblemное) явление среди прочих, но, одновременно, и вполне проявленный кризис прекрасной моральности.

_____ В философии драмы, в особенности в высшей точке ее классической формулировки, мы находим некую примечательную двойственность, своего рода «обоюдоострый характер» :

«Richtung»

«Auflösung»

Theorem

«Randstellung des Dramas»

См. Менке К. Трагедия в нравственном . С 45

См. Пауль де Ман, Идеология эстетического — Paul de Man, *Die Ideologie des Ästhetischen* Frankfurt am Main, 1993 S 54

«Doppelzüngigkeit»

с трудом) в самой эстетике драматического театра; она осмысливалась также и в философии, но скорее просто как некое подводное течение под зеркальной поверхностью «официальной» диалектической процедуры.

ГЕГЕЛЬ 2: ПРЕДСТАВЛЕНИЕ (DIE PERFORMANCE)

«Personen» Для Гегеля было существенным (а вовсе не случайным, как для Аристотеля), что «действующие лица», «персоны» драмы воплощались в действительных людях со своими собственными головами, телесными особенностями и жестами. Для него в этом и состоит собственная «перформативная саморефлексия драмы», которая, как это сумел показать Менке, указывает нам на то же самое направление, что и латентный надрыв в изобразительных искусствах ввиду их «недостаточного стремления к примирению»⁴⁷ Стремясь к реализации уже не через единый голос рассказчика или певца, но через необходимую множественность голосов, отдельные, «единичные» субъекты достигают теперь столь автономного оправдания в самих себе, что нам становится невозможным релятивизировать, то есть делать относительным и частичным, право этого единичного в пользу какого-нибудь диалектического синтеза. Более того, актеры, которых Гегель рассматривает в качестве «статуй», приведенных в движение и поставленных во взаимные отношения друг с другом, реализуют тем самым еще одно движение, по сути своей — совершенно скандальное для гегелевского объективного идеализма. Во время как они остаются всего лишь эмпирическими людьми, которые внутри драмы призваны помочь идеалу, то есть прекрасному в искусстве (драматическим героям), воплотиться в реальность, они на деле постепенно приходят к некоему «ироническому осознанию представления». Иными словами, в результате такого процесса возникает совершенно немислимый для Гегеля феномен, когда «особенное» и «до-понятийное» — попросту говоря, отдельный играющий актер, — стоит здесь выше нравственного содержания. Это содержание зависит теперь от совершенно единичных успехов в представлении, достигнутых актером, вместо того, чтобы, напротив, самому задавать закон этому отдельному индивиду. Менке замечает: «Вместо того чтобы стать «просто инструментом», который исчезает, растворяясь в своей роли, актер проходит через опыт полного переворачивания зависимости между красотой (или, к примеру, нравственностью)

Statuen

das Partikulare,
«Vorbegriffliche»

«bloß Werkzeug»

и субъективностью... Этот основополагающий актерский опыт и становится осуществлением этически значимого посредством отдельных индивидов»⁴⁸

См. Менке К. Трагедия в нравственном С. 178

Активный перформативный характер драмы (читай: театра) раскрывает таким образом существующее напряжение между «сделанным» и «делаем», которое во время представления проявляется так, что «настоящие, реальные люди» («актеры») надевают на себя маски героев, то есть «персон», и представляют последних «не в форме рассказа, но в своей собственной действительной речи»⁴⁹. По этой причине здесь может произойти также «срывание масок» с такого — по мысли Гегеля — «извращенного», «перевернутого» отношения между субъективностью и объективным нравственным содержанием: в частности, когда в комическом парабасисе⁵⁰ актеры как бы выходят из своих ролей и начинают играть с масками. Гегель со всей остротой видит настоящее своеобразие театрального опыта в том, что тот толкует единство духовной реальности и ее материального воплощения как некое «лицемерие»⁵¹: «...герой, являющийся перед публикой, распадается на маску и актера, на персонаж и свое настоящее "я"»⁵². Всё это особенно ощутимо в комическом парабасисе, где это «я» вначале действует в маске, однако затем, уже прямо в следующий момент, выступает «в собственной своей обнаженности и обыденности». Театральная игра в целом представляет собой нечто совершенно невысказанное для философии духа: уже заведомо, «в-себе» лишенное сущности субъективное «я» актера, который искусственно создает знаки, — это совершенно единичное, отдельное «я», — ощущает себя основателем и создателем некоей сущности, некоего нравственного содержания; оно ощущает себя творцом действующих лиц драмы, то есть образов, которые уже соединяют в себе прекрасное и нравственное. «Суетные претензии на всеобъемлющую сущность выдаются и разоблачаются в этом "я"... Теперь уже само это "я" появляется здесь во всей своей значимости как нечто действительное; оно начинает играть с маской, которую когда-то надело на себя, но только для того, чтобы и впрямь стать настоящим персонажем»⁵³.

«Gemachte»,
«Machen»

«Entlarvung»
«verkehrt»

«An-sich»

⁴⁹ Гегель Г.-В.-Ф. Феноменология духа С. 511

⁵⁰ В греческой комедии парабасис (παράβασις) — это момент в пьесе, когда актеры покидают сцену и позволяют хору обратиться к зрителям напрямую. Хор также выходит из своей роли и говорит со зрителями о чем-то, что никак напрямую не связано с сюжетом пьесы. Парабасис обычно состоит из трех песен, чередующихся с тремя речами. После отказа от парабасиса роль хора в греческой комедии стала быстро уменьшаться

(Прим. пер.)
⁵¹ Гегель Г.-В.-Ф. Феноменология духа С. 517

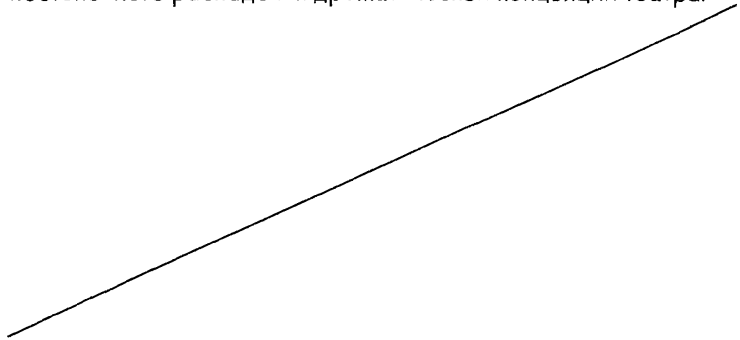
⁵² Там же

⁵³ Гегель цитируется здесь по указанной работе Кристофа Менке «Трагедия в нравственном...», С. 185

⁵⁴ Гегель Г.-В.-Ф. Феноменология духа С. 517.

В этой реальности театра Гегель видит «всеобщее распадение представленной в образах сущности, наступающее внутри их индивидуальности»⁵⁴. Соответственно, эта тенденция к распадению должна логически и всемирно-исторически вывести абстракцию и диалектическое сознание за пределы «рассудительного мышления» греческой философии. Драма с необходимостью помещается на самом краю искусства, на границе между идеалом искусства как «чувственным отблеском идеи»,

и философской абстракцией, в значительной степени лишенной образов. Мне кажется вполне оправданным, что Менке сближает это внутреннее напряжение, незавершенность драмы с романтической попыткой обратить поэзию в некую трансцендентную сущность. Точно так же оправдано его понимание гегелевской теории драмы в качестве метафоры для самого концептуального понятия искусства, уже содержащего в себе все эти мотивы аргументации, которые превращают «официальную» концепцию идеала как чувственного отблеска идеи в своего рода недостижимый фантазм. Таким образом, «конец искусства» выступает здесь не столько в качестве исторического и историко-философского тезиса, но скорее как уже наступающий конец «классической» идеи искусства, уже наступающий конец искусства внутри самого искусства. Исходя из перспективы новейшего развития художественных и театральных форм, которые пытаются уйти от формы как некой тотальности, мимезиса или образца, гегелевское описание античности предстает как настоящая модель для постепенного распада драматической концепции театра.



ПРЕДЫСТОРИЯ К ИСТОРИИ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

ТЕАТР И ТЕКСТ

Театр и драма стояли и стоят друг с другом в отношении, полном напряженных противоречий. Подчеркнуть такое положение вещей и рассмотреть весь охват его импликаций — это первоочередное условие адекватного понимания нового и новейшего театра. Понимание постдраматического театра начинается с уточнения того, в какой степени его существование зависит от многообразного взаимного освобождения и разрыва между

драмой и театром как таковым. По этой причине, например, жанровая история драмы «в-себе» с точки зрения театральных исследований представляет весьма ограниченный интерес. Тем не менее, поскольку в Европе театр с практической и теоретической стороны целиком находился под властью драмы, представляется желательным использовать термин «постдраматический», когда мы желаем сопоставить некие новые примеры развития с недавним прошлым драматического театра, причем это касается не столько изменений в театральных текстах, сколько перемен в театральных средствах выражения. В постдраматических же театральных формах текст, который ставится на сцене (если он вообще на ней ставится), является всего лишь равноправным элементом жестикуляционного, музыкального, визуального и т.д. взаимосвязанного целого. Разрыв между дискурсом текста и дискурсом театра может открывать собой дорогу совершенно неприкрытому расхождению и даже полному прекращению отношений между ними.

Diskurs

_____ Исторически наблюдаемое постепенное расхождение между двумя этими величинами — текстом и театром — требует от нас непредубежденного переосмысления их взаимных отношений. Такое осмысление может начаться с простого наблюдения: театр возник первым, он появляется из ритуала, заимствует миметическую форму у танца и развивается в развернутую практику и особый способ себя вести еще до всякого письма. Хотя «изначальный театр» и «изначальная драма» остаются всего лишь объектами неких попыток реконструкции, однако, по всей вероятности, ритуальные театральные формы на ранней стадии их существования, со всеми их масками, костюмами и реквизитом, передавали аффективно заряженные процессы (связанные, к примеру, с охотой, плодородием) таким образом, что танец, музыка и разыгрывание ролей актерами были здесь тесно взаимосвязанными⁵⁵. И даже если, со своей стороны, эта дописьменная, моторная практика, в которой само тело выступало знаком, уже представляла собой своего рода «текст», различие стем, как формируется литературный театр в Новое время, остается очевидным. Здесь письменный текст и литература вообще завоевали себе лидирующее положение в культурной иерархии — положение, которое едва ли теперь кем-то оспаривается. Таким образом, даже соединение текста с омузыкаленной формой речи, почти танцевальными жестами и роскошными оптическими и архитектурными выгородками, то есть всё то, что продолжает присутствовать в барочном зрелищном театре, постепенно исчезает в буржуазном литературном театре: повсюду царит ТЕКСТ КАК ПРЕДЛОЖЕНИЕ СМЫСЛА, все прочие театральные

«Urtheater»,
«Urdrama»

⁵⁵ См. *Эберте О. Сеналора Жизнь, верования, танец и театр первобытных народов.* — Eberle O., *Senalora. Leben, Glauben, Tanz und Theater der Urvölker* Olten, 1954.

der Text als Sinnangebot

Цит. по *Исавич П* Народная театральность, массовая культура и авангард: наблюдения над театром на переломе веков — Isavich Peter, *Populare Theatralik, Massenkultur und Avantgarde. Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende / Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters* Schmid Herta und Striedter Jürj (Hrsg.) Tübingen, 1992, S. 257

kultische Handlung

Verwandlung

Агон (αγων) — борьба или состязание у древних греков, причем агонами назывались по преимуществу игры, приуроченные к религиозным или общественным празднествам (*Прим пер*)

См. *Клюсе А.* *Мюллер Х* Я — землемер Kluge Alexander, Müller Heiner. *Ich bin ein Landesermesser / Gespräch he, Neue Folge* Hamburg, 1996 S. 95

средства призваны служить именно ему, — и их с величайшим подозрением контролирует авторитет разума.

_____ Разумеется, порою мы наблюдаем попытки постепенно возникавшего осознания самостоятельности нелитературных элементов театра, прежде всего, благодаря введению более широких определений драмы. Например, Георг Фукс /Georg Fuchs/ в своей «Революции театра» /«Die Revolution des Theaters»/ формулирует это так: «Драма в своей простейшей форме есть ритмическое движение тел в пространстве». Здесь «драма» обозначает сценическое действие, то есть, по сути, при этом подразумевается театр. Стало быть, всё, что могло бы происходить в театре-варьете — «танец, акробатика, жонглерское представление, хождение по проволоке, магические фокусы, борьба и кулачный бой, игра с дрессированными зверями, музыкальные номера, маскарады и тому подобное», — выступает для Фукса простыми формами драмы⁵⁶. (В театральных утопиях первой половины XX века мы временами натываемся на вдохновляемые этим рассуждения, определяющие театр именно как культовое действие с «драмой», причем такое символическое и культовое действие отделяется от миметического подражания реальности.) Однако подобное понятийное отождествление драмы со всевозможными уровнями театральности тотчас же отсекает всю гамму продуктивных исторических и типологических дифференциаций, касающихся способов, какими театр и драматическая литература соединялись и разделялись друг с другом в Новое время. А значит, имеет смысл обозначить «понятие драмы» более узко, то есть согласиться с тем, что в подходах, подобных определению Фукса, измерения агонального⁵⁷ и театрального неразличимо сливаются с драмой, а между тем — это аспекты, которые по праву разграничены в сознании театральных практиков, читателей драмы и теоретиков. То же самое относится и к некоторым замечаниям Хайнера Мюллера, в особенности, когда он говорит, что основным элементом театра и драмы является превращение, трансформация: при этом смерть выступает последним превращением, так что театру всегда приходится иметь дело с символической смертью: «Существенное в театре — это превращение. Умирание. И страх перед этим последним превращением является всеобщим, на него можно положиться, на нем можно строить»⁵⁸.

_____ Обсуждая то, как выглядит примирение у Гёте, Вальтер Беньямин /Walter Benjamin/ пишет: «В области драматического мистерия — это такой момент, когда это драматическое прорывается из области свойственного ему прежде языка в область более высокую, которая ранее была для него недостижима».

А потому этот момент никогда не может быть выражен в словах, но только и исключительно в [театральном] представлении, — это и есть "драматическое" в строгом смысле этого слова»⁵⁹. В этом смысле «драматическое» совершенно не связано со всем тем, что обычно понимают под этим термином в ученых дискуссиях. Формулировка Беньямина касается того, что он сам называет «драматическим», то есть безмолвному агону телесных состязаний, укорененных в культе. Здесь на кон поставлено (христианское) преодоление агона посредством милости, искупления или особого «языка», выходящего за пределы обычной человеческой речи или же, по крайней мере, приближающегося к самым крайним ее пределам. Без сомнений, существует некоторое относительное обоснование для отождествления театра и драмы, и оно становится вполне очевидным, когда беньяминовская концепция драматического начинает упираться на его особую близость к пантомиме и молчанию, которые оказываются здесь как бы по краям обрамленными языком. Однако как раз по этой причине было бы полезным рассмотреть беньяминовское «драматическое» как принадлежащее собственно театру: то есть как ритуал и церемонию, как «поэзию» на подмостках, и одновременно — как нечто, лежащее за пределами языка или, по крайней мере, как семиозис⁶⁰, лежащий на границе того, что может быть выражено языком. Такое понятие драматического указывает на основополагающий опыт метаморфозы, где нет места успокоению утопических, исполненных тревоги водоворотов превращений, тех водоворотов, которые непременно являет собой театр; где нет никакого успокоения и фиксации — ничего, что могло бы уберечь от головокружения, ничего, кроме беспрерывного праздника. Скорее уж, речь здесь идет о реальности, действительности (хотя и вечно таящейся в сумерках) преодоления смерти посредством ее постановки на сцене. Как подчеркивает Примавези /Primavesi/, «держась за молчаливый physis»⁶¹, "драматическое" способно обеспечить искупление мифа вины и красоты только там, где тело остается вечно ускользающим от понятия — как это и происходит в театре»⁶².

59
См. Беньямин В Избр соч Т 1
Ч 1 — Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften* 1. 1 Frankfurt am Main, 1974 S 200 и сл

umrahmt

60 Семиозис (σημiosis, «обозначение») — термин, принятый в семиотике, обозначает процесс интерпретации знака или же сам процесс порождения значения (Прим. пер.)

61 Фюэне, фюэне (φύσις) — греческий теологический, философский и научный термин, обычно переводимый на русский язык как «природа». (Прим. пер.)

Wirklichkeit

62 См. Примавези П Комментарий — перевод — театр в ранних работах Вальтера Беньямина. — Primavesi Patrick, *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften* Frankfurt am Main 1998. S 291, а также всё представление этой сложной взаимосвязи, которое здесь не может быть полностью приведено (с 270 и сл.)

ДВАДЦАТЫЙ ВЕК

Ближе к концу девятнадцатого века драматический театр подошел к завершению долгого периода своего расцвета в качестве разработанной дискурсивной формы; Шекспир, Расин, Шиллер, Ленц, Бюхнер, Геббель, Ибсен и Стриндберг, несмотря на все различия в предлагаемых видах театральной игры,

diskursive Formation

Verschmelzung

Selbstreflexion.

Dekomposition,

Trennung

могут рассматриваться как одна и та же дискурсивная форма. В рамках этого развития внутренне крайне разнородные и индивидуальные явления сами представляли в качестве вариаций дискурсивной формы, для которой был крайне важен сплав театра и драмы. Сейчас мы вкратце обрисуем развитие этой дискурсивной формы, в особенности — когда она движется по направлению к постдраматическому. Этот «внезапный порыв» к образованию постдраматического дискурса в театре может быть описан как серия последовательных стадий САМОРЕФЛЕК-
СИИ, ДЕКОНСТРУКЦИИ и РАЗДЕЛЕНИЯ элементов драматического театра. Путь ведет от великого театра конца 19-го века через многообразие современных театральных форм в историческом авангарде прошлого к нео-авангарду 50-х и 60-х годов, а затем и к постдраматическому театру конца 20-го века.

ПЕРВАЯ СТАДИЯ: «ЧИСТАЯ» И «НЕЧИСТАЯ» ДРАМА

«internes Drama»

На начальной стадии мы находим всё еще нетронутым полное преобладание драмы, чьи существенные моменты проявляются в идеале и, частично, в практике «чистой драмы». При этом драма — это не просто некая эстетическая модель, она одновременно несет в себе существенные эпистемологические и социальные импликации: объективную значимость героя, индивида; возможность выразить человеческую реальность в языке, причем именно в виде сценического диалога; важность поведения отдельного индивида в обществе. Однако наряду с «чистой драмой» (и даже до нее — скажем, в Средние века, у Шекспира, в эпоху барокко) уже встречались существенные отклонения от этой модели. Их можно в общем и целом описать как «эпические» элементы драмы, и ради целей нашего исследования мы можем теперь определить полноту этих форм как «нечистую драму». Но сама существенная семантика формы, свойственная драме, позволяет нам также и для этих форм указать целый ряд общих черт: воплощение актером персонажей или аллегорических фигур; представление конфликта в некоей «драматической коллизии»; более высокий уровень абстракции самого представления о мире — в сравнении с романом и эпосом; представление политического, морального, религиозного содержания социальной

жизни людей посредством драматизации ее коллизий, сохранение последовательно протекающего действия даже в случаях далеко зашедшей де-драматизации; сохранение определенного представления мира даже в случаях использования минимального реального действия.

Repräsentation

ВТОРАЯ СТАДИЯ: КРИЗИС ДРАМЫ, СОБСТВЕННЫЙ ПУТЬ ТЕАТРА

Примерно с 1880 года, хотя театр и не претерпевает пока революционных изменений, кризис драмы становится явным. Во время этого кризиса сотрясается и постепенно приходит в упадок целый ряд прежде не подвергавшихся сомнению конституирующих элементов драмы: текстуальная форма диалога, внутренне заряженная напряжением и потенциально ведущая к принятию решений; субъект, чья действительность сущностно выражается в речах, которыми обмениваются люди; действие, которое разворачивается по преимуществу в абсолютном настоящем времени. Шонди различает хорошо известные «решения» или «попытки спасения», к которым прибегают авторы под воздействием быстро меняющегося мира, а также меняющегося образа человека: «Я»-драматургия, статическая драма, разговорная пьеса, лирическая драма, экзистенциализм и насилие и так далее. В параллель и по аналогии с кризисом драмы как текстуальной формы, связанной с театром, возникают и первые сомнения относительно самой возможности принципиальной совместимости драмы и театра. Скажем, Пиранделло был убежден в несовместимости театра и драмы⁶³. Эдвард Гордон Крэг /Edward Gordon Craig/ объясняет в «Первом диалоге» из своего «Искусства театра» /«Art of Theatre»/, что великие пьесы Шекспира вообще не следует ставить! Это может оказаться опасным, поскольку сыгранный на сцене Гамлет неизбежно уничтожит часть бесконечного образного богатства Гамлета воображаемого. (Позднее Крэг реально взялся за постановку этой пьесы и заявил, что сама эта попытка вполне доказала его тезис о том, что пьеса не поддается постановке.) Театр признается здесь явлением, которое имеет свои собственные отличные корни, условия и предпосылки, которые могут быть даже враждебны драматической литературе. Текст должен отодвинуться прочь от театра, заключает Крэг, именно потому, что текст наделен собственным поэтическим измерением и собственными качествами.

«Ich-Dramatik»,
Statik-Drama

⁶³ Ср.: Дорт Б. Письмо представления — Dort Bernard, *Une écriture représentation : Théâtre en Europe* (специальный номер, посвященный Пиранделло) P 18-21

Narration _____ Развиваются новые текстовые формы, содержащие нарративное повествование и отсылку к реальности уже в весьма искаженном и редуцированном виде: «Пейзажная пьеса» /«Landscape Play»/ Гертруды Стайн /Gertrude Stein/, тексты Антонена Арто /Antonin Artaud/ для его «Театра жестокости» /«Théâtre de cruauté»/, театр «чистой формы» Виткевича /Ignacy Witkiewicz/. Эти текстовые формы, подвергшиеся «деконструкции», уже предвещают собой появление литературных элементов постдраматической театральной эстетики. Тексты Гертруды Стайн найдут себе соответствующую им, конгениальную театральную эстетику только в постановках Роберта Уилсона /Robert Wilson/. Театр Арто так и остался неким прозрением, точно так же, как и театр Виткевича, который весь есть заглядывание вперед, в направлении театра абсурда. Французский режиссер Антуан Витез /Antoine Vitez/, ставивший классические тексты, пользуясь весьма скухими и функциональными театральными средствами, знал, о чем он говорил, утверждая, что с конца XIX века все великие произведения, написанные для театра, отличались «полным равнодушием» к проблемам, которые сама их фактура ставила перед сценической реализацией⁶⁴. Вот так постепенно и разворачивается эта пропасть, разделяющая театр и текст. Гертруда Стайн считалась (и считается по сей день) совершенно непригодной для сценической игры, и это вполне верно, если мерять ее тексты только ожиданиями драматического театра. Уже просто задаваясь вопросом, сколь «успешны» были постановки ее текстов на сцене, мы вынуждены будем признать ее бесспорную неудачу в качестве театрального автора. И все же в формах ее текстов также проявляется некая динамичная сила, которая в конце концов приведет к распаду самой традиции драматического театра.

Autonomisierung

_____ Постепенная автономизация театра вовсе не является результатом какой-то самонадеянности (пост)модернистских режиссеров, жаждущих признания, как это зачастую пренебрежительно полагают. Появление режиссерского театра было скорее уж потенциально заложено в эстетической диалектике самого драматического театра, который в своем развитии в виде одной из «форм осуществления [представления]» постепенно открывал способы и средства, внутренне заложенные в нем самом, безотносительно к тексту. В то же время нужно признать и творческую, продуктивную сторону, которая парадоксальным образом скрывается за этим отсутствием внимания к возможностям театра, свойственным некоторым авторам XX века и современности. авторы эти зачастую пишут так, что театр, который мог бы соответствовать их текстам, пока еще только ждет своего изобретателя. Требование раскрыть новый потенциал театрального искусства

«Darbietungsform»

стало одним из существенных измерений современной драматургии. Знаменитый призыв Брехта, когда он требовал, чтобы авторы не просто «снабжали» театр своими текстами, но вместо этого меняли самую суть театра, был реализован гораздо полнее, чем он сам мог бы себе вообразить. А Хайнер Мюллер уже прямо говорил, что театральный текст бывает действительно хорош только в том случае, если его невозможно поставить в существующем сейчас театре.

АВТОНОМИЗАЦИЯ, РЕ-ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ

Параллельно этому кризису драмы, а также в процессе общей революции искусств, наблюдавшейся около 1900 года, развивается и кризис дискурсивной формы самого театра. Отказ от традиционных театральных форм ведет к новой автономии театра как независимой художественной практики. Только после этого разрыва театр в выборе своих [выразительных] средств перестал ориентироваться исключительно на требования драмы, ожидающей постановки. Ведь сама по себе такая ориентация означала прежде не только определенную ограниченность, но, одновременно, и не менее определенную надежность ремесленных критериев, — то есть некоей логики и системы, организующей правила использования театральных средств, которые призваны служить драме. Стало быть, вместе с новообретенной свободой произошли и некоторые потери — с творческой стороны их можно охарактеризовать как вступление театра в эпоху экспериментирования. С того самого времени, когда театр начал рефлексировать по поводу художественных возможностей выражения, дремавших в нем самом независимо от текста, который ему нужно реализовать, он оказался — впрочем, как и прочие художественные формы, — выброшенным в эту трудную и рискованную свободу постоянного экспериментирования.

handwerklichen Kriterien

«Театрализация» театра ведет к освобождению его от прислужничества драме, однако эта эволюция еще больше ускоряется существенным поворотом в медийной истории — рождением кинематографа. Доселе заповедная, первородная область театра, то есть движущееся представление действующих людей, теперь оказалась захваченной и даже превзойденной новой технической матрицей представления, реализованной в кино. Так что, с одной стороны, театральность начинает пониматься как некое художественное измерение, независимое от драматического текста, а с другой — сам момент живого процесса (в отличие от воспроизведенных или воспроизводимых реальностей)

«l mage mouvement»

Darstellungspotential

65

Жиль Делез (Gilles Deleuze, 1925–1995) – французский философ-сепитик, писавший по истории и теории литературы, живописи и кинематографа (*Прим пер*)

selbstreflexiv

Dekomposition

начинает всё более признаваться в качестве особого отличия театра, — по контрасту с «движением образа» (Делёз⁶⁵), создаваемым технически. Это «новое открытие» потенциала представления, свойственного театру, и только театру, ставит в повестку дня основополагающий и теперь уже неизбежный вопрос: в чем именно театр остается незаменимым и где именно его действительно не могут заместить никакие другие медийные средства? Этот вопрос уже издавна сопровождал историю театра, и это происходило отнюдь не только в силу его соперничества с другими видами искусства. Здесь скорее можно усмотреть ту логику, согласно которой всегда и происходит появление новых форм в искусстве: есть определенная неизбежность в том, что появление нового средства для создания форм и образов мира почти автоматически ведет к тому, что прежние медийные средства, которые вдруг стали «устаревшими», оказываются вынуждены задаться вопросом: а в чем же состоит их особенность как искусства и каковы те черты, которые им нужно сохранять после появления более современных техник? Под давлением этих новых медийных средств прежние средства вынуждены становиться само-рефлексивными. (Так произошло с живописью после появления фотографии, с театром — после появления кинематографа, с последним же — после появления теле- и видеотехнологии). Даже если эти изменения перекрывают по важности всё прочее на первой стадии реагирования, позднее уже само-рефлексия становится чем-то вроде длящегося и сохраняемого творческого потенциала, становится своеобразной потребностью, обусловленной сосуществованием и взаимным соперничеством (Paragone⁶⁶) искусств. Похоже, что другой регулярностью в сфере художественной эволюции становится динамизм, порожденный самим же этим распадом. Если в изобразительных искусствах чисто иллюстративное измерение как таковое отделяется от опыта цвета и формы (таково, к примеру, соотношение между фотографией и абстракцией), отдельные, изолированные элементы, будучи отосланными к самим себе, обретают дополнительное ускорение в своем развитии, а отсюда уже возникают и новые формулировки. Они рождаются из распада целостности самого жанра и его отдельных элементов. Если постепенно распадаются прежде «склеенные» воедино языковые и телесные аспекты в театре, если представление роли и прямое обращение к публике начинают рассматриваться как автономные реальности, если звуковое пространство отделяется от пространства игры, то в конечном счете из этой автономизации отдельных уровней как раз и возникают новые возможности представления.

66

Paragone (*итал.* «сравнение») — в италийском Возрождении. ученый спор, дискуссия, в котором отстаивается превосходство одной из форм искусств (архитектуры, скульптуры, живописи) над прочими. Леонардо да Винчи, в частности, отстаивал превосходство живописи (*Прим пер*)

_____ Сосредоточение на театральности в противоположность литературному, фотографическому или кинематографическому образу мира — это сосредоточение, которое можно обозначить теперь термином «ре-театрализация», помечает собой различные движения в истории авангарда. Исследования Эрики Фишер-Лихте⁶⁷ специально посвящены этой концепции (первоначально введенной в качестве ключевого понятия Фуком), подчеркивая среди прочего ее связь с творческим восприятием (европейского и неевропейского типа) нелитературных театральных традиций в истории авангардных течений. Цель тут заключалась не только в том, чтобы вспомнить о чисто эстетических возможностях театрального. И дело было не только в ре-театрализации, внутренне свойственной театру, но одновременно и в открытии театральной сферы другим формам практики — культурной, политической, магической и так далее, равно как и практикам собирательства, празднества и ритуала. А это значит, что нам лучше стараться избегать теоретических упрощений по линии эстетизации авангардных течений, — а именно к ним и ведет использование термина «ре-театрализация» в контексте классического модернизма. На самом деле, ровно в той же мере мотивом ре-театрализации было стремление авангардных направлений преодолеть границы между жизнью и искусством (это была вполне реальная попытка, провал которой, разумеется, не следует ставить в укор авангарду).

«Retheatralisierung»

_____ В ходе этого развития мы видим постепенное появление театра «режиссера», или «режиссерского театра», как его часто называют в описательных, хвалебных или оскорбительных целях. Нельзя отрицать, что автономизация театра, а с нею и растущая значимость режиссуры, — это явление необратимое. Разумеется, нельзя закрывать глаза на понятное недоверие к посредственным режиссерам, которые пытаются втиснуть важнейшие театральные тексты внутрь собственного, весьма ограниченного горизонта художественного и житейского опыта, однако следует подчеркнуть, что все возмущенные крики по поводу неоправданного своеволия режиссеров по большей части обусловлены традиционным пониманием театрального текста (по образцу XIX века) и/или нежеланием вообще включаться в необычный театральный опыт. Между тем различие театра режиссера и актерского театра или же театра автора (драматурга) касается нашей темы лишь отчасти: «режиссерский театр», конечно же, — совершенно необходимое условие для постдраматической диспозиции (даже если в некоторых случаях весь коллектив совместно берет на себя режиссерские функции), однако и драматический театр был также в основном театром режиссерским.

«Regietheater»

67

Помимо немецких публикаций см также: Фишер-Лихте Э. Зрелище и взгляд театра. Европейская перспектива — Fischer-Lichte Erika, *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*. Iowa University Press, 1997. P. 71 и сл., p. 115 и сл.

Komplexität.
Wahrheit

_____ С этим новым упором на непреходящую ценность театра, которая стала особенно чувствоваться на рубеже веков, не следует упускать из вида и несколько иной контекст: хочется напомнить, что именно театр развлечения и зрелища конца XIX века укрепил наиболее продвинутых режиссеров в их убеждении, что между текстом и рутинным театром существует реальный конфликт. Для Крэга, так же как для Чехова и Станиславского, Клоделя /Paul Claudel/ и Копо /Jacques Copeau/, требование сложности и правды в театре было поистине центральным мотивом всех усилий. И даже если в это время люди театра быстро двигались прочь от традиционных постановок драмы, даже если некоторые борцы за автономию и «ре-театрализацию» театра откликались на это требование запретом на текст вообще, радикальный театр этой эпохи был нацелен не просто на принципиальное пренебрежение к тексту, но и на его спасение. Нарождающийся «режиссерский театр» зачастую стремился к тому, чтобы вырвать текст из тисков привычной условности, уберегая его от случайных, банальных и даже разрушительных вкусовых добавок своего рода «кулинарных» театральных эффектов⁶⁸. Тем, кто сегодня призывает к спасению театрального текста от преступлений режиссуры, следовало бы помнить об этой взаимосвязи. Традиции письменного текста грозит большая опасность со стороны устаревших и музейных условностей, чем со стороны тех радикальных форм, которые вступают с ней в общение.

68

См. Рубин Ж.-Ж. Театр и режиссура с 1880 до 1980 года. — Roubine Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène 1880-1980* Paris, 1980. P. 54 и сл.

ТРЕТИЙ ЭТАП: «НЕО-АВАНГАРД» («NEO-AVANTGARDE»)

Для генеалогии постдраматического театра крайне важен театральный всплеск нео-авангарда. В Федеративной Республике Германия на всем протяжении так называемого «этапа восстановления» после Второй мировой войны поощрялось весьма ограниченное сведение культуры и театра к некоему аполитичному «гуманизму». С одной стороны, во время экономического бума 50-х годов было построено не менее сотни новых театров, а с другой стороны, на сцене преобладал консерватизм Грюндгена /Gustaf Gründgen/ с его стремлением позабыть о политическом прошлом и вернуться к «культуре». Экспериментальные опыты

в Германии всё еще кажутся весьма робкими в то самое время, когда новые пути прокладываются, скажем, в США, в Колледже Блэк Маунтин /Black Mountain College/, а на сцену выходят Джон Кейдж /John Cage/, Мерс Каннингхэм /Merce Cunningham/, Аллан Кэпроу /Allan Kaprow/.

_____ В конце 50-х годов начинается взрыв уже на всеобщем, международном уровне. Он помечает собой начало не только авангарда, но и всей поп-культуры, захватывающей теперь все области частной и общественной жизни. С приходом рок-музыки (Чак Берри, Элвис Пресли) впервые в истории специально создается музыка, которая намеренно и исключительно направлена на молодых людей. Начинается победный марш молодежной культуры. В Германии, которая в изобразительных искусствах и повседневной культуре послушно следует американским влияниям, в театральной области — в качестве реакции на окаменевший «театр воспитания» /«Bildungstheater»/ — приходит черед восторженному приему пьес Беккета, Ионеско, Сартра и Камю. Сопряжение философии и театра абсурда с экзистенциализмом находит себе в Германии столь же сильный отклик, что и запоздалое знакомство с такими художественными направлениями, как сюрреализм и абстрактный экспрессионизм. Начинается настоящее восприятие и усвоение Кафки, серийная музыка и неформальное искусство также дают о себе знать. В то время как в ГДР — в особенности после триумфальных гастролей «Берлинер Ансамбля» /«Berliner Ensemble»/ — брехтовская эстетика действительно задает тон (хотя в повседневной реальности к ней относятся с подозрением и с ней борются во имя так называемого «социалистического реализма»), в западном мире, и в особенности в Западной Германии, около 1965 года быстро развивается новый театр провокации и протеста. Символом этого театрального восстания становятся постановки пьесы «Марат/Сад» /«Marat/Sade»/ Петера Вайса /Peter Weiss/, осуществленные в Берлине Конрадом Свинарским /Konrad Swinarski/ и в Лондоне — Питером Бруком /Peter Brook/.

_____ В 60-е годы во всех искусствах возникает (достигая своей кульминации в движении 68-го года) новый дух экспериментирования. В 1963 году основана группа «Эксперименты» /«Experimenta»/ во Франкфурте. Много шума наделал новый «Бременский стиль» /«Bremer Stil»/: под руководством интенданта (директора) Курта Хюбнера /Kurt Hübner/ возникает политический и формально протестующий молодежный театр, отмеченный именами Петера Цадека /Peter Zadek/, Вильфрида Минкса /Wilfried Minks/ и Петера Штайна /Peter Stein/. Последний в 1969 году уезжает в Берлин и превращает берлинский

«Шaubюне» /«Schaubühne»/ в ведущий театр на международном уровне. В США прекрасно работает многообразный креативный авангард, причем в области изобразительных искусств, театра, танца, кинематографа, фотографии, литературы создаются так называемые «художественные сообщества», которые превращают в норму преодоление границ между различными искусствами, так что обычный театр начинает казаться и впрямь пыльным и устаревшим. Новое искусство «Окружающей среды» (уже предвосхищенное в «Конструкциях Мерц» /«Merz-Bauten»/ Курта Швиттерса /Kurt Schwitters/) сближается с театром благодаря концептуально предусмотренному включению реального присутствия зрителя (Раушенберг /Rauschenberg/) в само производство. «Заворачивания» Кристо /Christo/ в качестве отдельных «произведений» взаимодействуют со зрителями, которые толпой проходят мимо. «Экшн пейнтинг» («Живопись действия») уже становится своеобразной церемонией живописи, чьи отголоски напоминают театральные ситуации, с той лишь разницей, что тут после самого художественного действия произведение продолжает существовать в качестве отдельного объекта — пусть даже неразрывно связанного в самой своей идее с исходной креативной «сценой». Ив Кляйн /Yves Klein/ как режиссер ставит перед зрителями свои «антропометрии» как своего рода «спектакли», сопровождаемые музыкой. В хэппенингах, и уж тем более у венских «акционистов», действие постепенно обретает черты ритуала. В 1969 году Ричард Шехнер /Richard Schechner/ ставит спектакль «Дионис 69» /«Dionysius 69»/, в котором зрителей приглашают вступить в физический контакт с актерами.

В те же 60-е годы в центре внимания находится и «театр абсурда». Он отказывается от очевидного смысла общего хода драматического действия, однако, несмотря на это распадение смысла, остается на удивление связанным с классическими элементами драмы. То, что связывает тексты Ионеско, Адамова и других авторов (которых обычно относят к «абсурдистским» или «поэтическим» направлениям в театре) с классической театральной традицией — это провозглашаемое здесь ДОМИНИРОВАНИЕ РЕЧИ. Хотя для Ионеско слова и становятся «звучащими оболочками, лишенными смысла», но как раз благодаря

Dominanz der Rede
«écordes sonores
démunies de sens»

этому пьесы, подобные «Лысой певичке» /«La cantatrice chauve»/, выражают некую истину о «мире» в совершенно новом свете, выражают реальность, как пишет Ионеско, «в ее истинном свете, по ту сторону истолкований и произвольной причинности» («dans sa véritable lumière, au delà des interprétations et d'une causalité arbitraire») ⁶⁹. Даже театр суровой критики смысла ощущал себя прежде всего наброском, отражающим некий мир, автора же

он понимал как творца этого мира. Даже в качестве игры с абсурдом театр всегда оставался отражением мира. И подобно новому политическому театру провокации, абсурдистский театр оставался зависимым от всё той же иерархии, которая в драматическом театре в конце концов подчиняет театральные средства тексту. Свойственное драматическому театру сплетение характеристик: доминирование текста, конфликт между персонажами и всеобщность «действия» и образа мира (даже если само действие по ходу становится всё более и более гротескным) — остаются здесь в неприкосновенности. «Handlung»,
Welt-Abbildung

_____ Если рассмотреть абсурдистский театр в описании Эсслина /Martin Esslin/, можно вначале подумать, будто тебя перенесли в постдраматический театр 80-х годов. Здесь нет «истории или сюжета, о которых вообще можно было бы говорить», пьесы часто «обходятся без узнаваемых персонажей» — вместо них мы видим «почти механических кукол»; у пьес «зачастую нет ни начала, ни конца», а вместо того чтобы становиться зеркалом реальности, они кажутся скорее «отражениями снов и кошмаров», состоящими из «несвязного бормотания» вместо «остроумных реплик и четкого диалога»⁷⁰. Может, здесь описывается театр Роберта Уилсона? Поскольку действительно нечто подобное «отсутствию смысла»⁷¹ может констатироваться и для постдраматического театра, само собой напрашивается сравнение с «театром абсурда», который уже в самом своем названии несет отказ от смысла. Атмосфера, на которой вскормлен абсурдистский театр, сама уже была мировоззренчески, политически, литературно и философски обоснована: опыт варварства в XX веке, ставший вдруг реально возможным, конец истории (Хиросима), бессмысленная бюрократия и бессильное политическое равнодушие. Экзистенциалистское возвращение к индивиду и абсурд тесно связаны между собой. Комическое отчаяние становится основным настроением у Фриша, Дюрренматта, Хильдешаймера и других авторов. Формула Дюрренматта «Нас можно прошибить разве только комедией» выражает потерю самой возможности трагической интерпретации мира как такового. Наряду с французскими экзистенциалистскими фильмами, фильм Стэнли Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал тревожиться и полюбил бомбу» /Stanley Kubrick, «Dr Strangelove or How I Learnt to Stop Worrying and Love the Bomb», 1964/ и сейчас остается конгениальным переводом этого опыта на язык кино. Однако различные мировоззренческие контексты придают совершенно разные значения всем этим мотивам раздробленности, коллажа и монтажа, распада повествования (нарративности), безъязыкости и ухода смысла, — всем ЭТИМ «l'absence de sens»

⁷⁰ См. Эсслин М. Театр абсурда — Esslin Martin, *The Theatre of the Absurd* (New York, 1961) P. XVII - XVIII

⁷¹ Автор французского термина — Жорж Батай /Georges Bataille/ (Прим. пер.)

элементам, которые в целом одинаково отличают и абсурдистский, и постдраматический театр. В то время как Эсслин по праву помещает формальные элементы абсурдного в контекст тем, определяемых мировоззрением, в особенности подчеркивая тут «смысл метафизической тревоги при виде абсурдности самого человеческого состояния»⁷², для постдраматического театра 80-х и 90-х годов распад идеологических определенностей, в которых мы были прежде так уверены, больше не выступает как проблема самой метафизической тревоги, но скорее как некая культурная данность.

_____ Театр абсурда корреспондирует с лирической драмой, которая относится к генеалогии (но не к самому типу) постдраматического театра. Заголовок второго театрального сборника Тардые — «Поэмы для игры» /Jean Tardieu — «Poèmes à jouer», 1960/ — уже указывает нам это направление. Такая пьеса, как «Маленькая разговорная симфония» /«Conversation-Sinfonietta»/, выстраивает своего рода музыкальную композицию из фрагментов повседневного языка. В «Азбуке нашей жизни» /«L'ABC de notre vie»/, написанной в 1958-м и впервые поставленной в 1959 году, мы находим и само жанровое описание «поэмы для сцены», предназначенной для голоса-соло и хора. В премьерной постановке тут использовалась музыка Антона Веберна /Anton Webern/. В сборник входит также пьеса без персонажей, где слышны только голоса, звучащие в пустой комнате («Голоса без никого» — «Voix sans personne»). По сравнению с постдраматическим театром, «поэтический театр», который Эсслин стремился отграничить от «театра абсурда»⁷³, на самом деле кажется не столь уж отличным от последнего. «Поэтический театр» все еще остается некой разновидностью лирического театра, вполне поддающегося под категорию драматического, в то время как настоящая пропасть разделяет его с театром постдраматическим. В заключение мы можем констатировать, что и абсурдистский театр — подобно театру Брехта — относится целиком еще к традиции драматического театра. Разумеется, некоторые его тексты взрывают изнутри рамки драматической и повествовательной (нарративной) логики, однако первый шаг по направлению к постдраматическому театру делается только тогда, когда театральные средства, лежащие за пределами языка, полагаются тут на равных с текстом и могут быть систематически помыслены без него. А стало быть, мы не можем и говорить о каком-то «продолжении» абсурдистского или эпического театра в новом театре⁷⁴, но должны пометить прежде всего разрыв: эпический театр, так же как и абсурдистский, — пусть и используя разные средства, — в доминанте своей стремится к представлению некоего

72

См. Эсслин М. Театр абсурда. С. XIX

73

См. Там же С. XXI.

74

См. Поппман Г. Театральный текст, более не являющийся драматическим. С. 183

фиктивного и иллюзорного текста-космоса, тогда как постмодернистский театр в этом более не нуждается.

_____ Жанр «документального театра», активно развивавшийся в 60-е годы, также отчасти указывает своим вектором за пределы традиции драматического театра. Вместо драматического представления самих событий мы находим здесь сцены из судебных процессов, допросов и свидетельских показаний. Мне могут возразить, что судебные сцены и перекрестный допрос свидетелей — это довольно обычные средства традиционного театра, которые используются в нем, чтобы создать напряжение. Однако, хотя это и справедливо для многих драматических пьес, к делу это не относится, поскольку в документальном театре мало что зависит от исхода расследования или же вынесения приговора. Те проблемы, о которых здесь идет речь (будь то политическая или моральная вина, связанная с ядерными исследованиями, войной во Вьетнаме, империализмом, или же ответственность за ужасы концентрационных лагерей), уже давно нашли себе историческое и политическое решение за пределами театра. В этом смысле документальная драма сталкивается с той же трудностью, что и любая историческая пьеса, стремящаяся к невозможному: каким образом представить некие события, уже известные нам исторически, в качестве неопределенных, так, чтобы решение по ним выносилось лишь внутри самого процесса драматической процедуры. Напряжение более не заложено в самом ходе событий, оно содержится в чем-то объективном, интеллектуальном, а по большей части — в морально-этическом: речь идет уже не о драматически повествуемом мире, но о мире «обговариваемом» языком⁷⁵. С другой стороны, менее последовательные авторы (например, Рольф Хоххут — Rolf Hochhuth) не смогли избежать искушения конвертировать документальный материал вновь в драматическую валюту, что не могло не вызвать резкой критики, скажем, со стороны Адорно /Theodor Adorno/.

_____ В принципе, весьма сомнительно, могут ли неоднократно заявляемые притязания документального театра укрепиться благодаря его формальному приспособлению к драматической норме. Петер Иден утверждал в 1980 году, что пьеса Рольфа Хоххута «Заместитель» /«Stellvertreter»/ осталась «слишком непосредственной по отношению к собственной драматической форме», а потому никогда и не относилась, по сути, к политическому театру, тогда как, напротив, знаменитая постановка «Тассо» /«Tasso»/ Петера Штайна была вполне политической⁷⁶. Стало совершенно очевидным, что подход к классическим пьесам в театре всё более переводил «драматическое внутри самого

«dokumentarische Theater»

«beschprochene Welt»

⁷⁵ См.: Вайнрих Х. Темпус Обговариваемый и повествуемый мир — Weinrich Harald. *Tempus Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart, 1971.

⁷⁶ См.: Иден П. В конце мелких новостей. В начале нового? — Iden Peter, *Am Ende der Neuigkeiten. Am Anfang des Neuen? / Theater 1980 Jahrbuch Theater Heute*. S. 126

материала в драму о том, как рушатся все традиционные средства» (хотя метафора драмы, применяемая для описания потери старомодных средств [театрального] представления и кажется не вполне уместной). Настоящий конфликт внутри самого предмета драмы «сдвинулся скорее к способам, которыми с ней теперь обходятся»⁷⁷ Это замечание ухватывает реально существующее острое противоречие с драматическим традиционализмом, равно как и стремление к иной, новой практике театра в «Тассо» Петера Штайна. (Разумеется, мы знаем, что сам Штайн сознательно решил не углублять далее этот разрыв и уйти от подобного разрушения театра. Впрочем, благодаря поддержке Дитера Штурма /Dieter Sturm/ он вскоре выработал заслуженно восхваляемую, но скорее уж вполне нео-классическую эстетику театра «Шаубюне», которая временами бесспорно становилась одним из наиболее блестящих воплощений драматического театра в эпоху, когда сам этот драматический театр уже был поставлен под сомнение.) Но вот что в документальном театре действительно смотрит в будущее, так это не столько желание участвовать в прямом политическом действии, и уж тем более не его довольно традиционная драматургия, но некая черта, которая скорее вызывала у современников неприятие и критику. Хотя этот театр и «драматизировал» документы, но одновременно он проявил явную тенденцию и склонность к формам, напоминающим ораторию, к ритуалам, каковыми могут вполне предстать и в виде допросов, докладов и судебных процессов. Это становится прямо-таки потрясающе заметным в «Расследовании» /«Ermittlung»/ Петера Вайса /Peter Weiss/, кстати, совсем не случайно это пьеса родилась из чтения Данте, причем автор прямо говорил о своем плане написать нечто вроде «Ада». Ужас лагерей смерти Освенцима предстает перед нами в песнопениях, подымая материал высказывания до речитативов, которые действуют на нас почти литургически.

oratorienähnliche Formen

_____ Можно даже утверждать, что выдающиеся тексты тех лет более ясно ставят под вопрос драматическую модель коммуникации, чем существовавшая практика режиссуры. Так, генеалогия постдраматического театра включает в себя и «Речевые пьесы» /«Sprechstücke»/ Петера Хандке /Peter Handke/. Театр здесь как бы удваивается, цитирует собственные речи. Только благодаря умению обойти внутреннюю эрозию театральных знаков, благодаря радикальному качеству обращения к самому себе, то есть само-референции, становится возможным и непрямым, косвенное высказывание, происходит обращение к чему-то реальному. Проблематизация «реальности» как реальности театральных знаков становится метафорой для уже наступившего

selbstreferentielle Qualität

опустошения обычных фигур речи, их постоянного и пустого бега по кругу. Если знаки более не могут читаться как указание на определенное означаемое, тогда и публика оказывается беспомощно стоящей перед альтернативой: либо вообще ни о чем больше не думать перед лицом этого ничто, этого отсутствия, либо, напротив, самим считать эти формы, языковые игры, да и самих игроков-актеров в их здесь и сейчас представленном «Так-Бытии»⁷⁸. Некоторым образом, текст вроде «Поношения публики» /«Publikumsbeschimpfung», в той мере, в какой он ex negativo⁷⁹ делает ТЕМОЙ все критерии драматического театра, все равно остается укорененным в этой традиции в качестве «мета-драмы», или «мета-театра»⁸⁰, как об этом говорит Пфистер (впрочем, со всегда свойственной ему нерешительностью). Правда, одновременно он указывает на будущее такого театра после драмы.

Zeichen
Bezeichnende

Thema

Вышеупомянутые виды нео-авангардистского театра жертвуют каждый своей частью драматических способов театрального представления, однако в конечном счете все они сохраняют в неприкосновенности решающую связь между текстом действия, сообщением или процессом и театральным представлением, которое на него ориентируется. Как раз это отношение и разрывается в постдраматическом театре последних десятилетий. Интермедийность, нынешняя цивилизация образа, скепсис по отношению к великим теориям или рассказываемым мета-историям приводят к распадению той иерархии, которая прежде не только гарантировала подчинение всех театральных средств тексту, но и создавала внутреннюю гармонию, взаимное соотношение этих средств. Речь идет уже не просто об утверждении и признании самостоятельной ценности [режиссерской] постановки в качестве театрально-художественного проекта. Вместо этого все отношения, которые прежде были конституирующими для драматического театра, оказываются теперь перевернутыми — вначале как бы подпольно, а затем и вполне открыто: на первом плане больше не стоит вопрос о том, действительно ли — и каким именно образом — театр адекватно «соответствует» тексту, затмевающему собой все прочие элементы. Скорее уж теперь мы начинаем вопрошать сами тексты о том, действительно ли, и каким именно образом, они могут послужить подходящим материалом для реализации театрального замысла. Главной целью более не является целокупность и единство эстетической театральной композиции, состоящей из слова, смысла, звука, жеста и тому подобного, — единство той всеобщей конструкции, которая прежде предлагалась нашему восприятию. Напротив, теперь театр обретает свой подлинный характер фрагментарного

Metazählungen

Kohärenz

78

«Так-Бытие» («Sosein») — неявная отсылка к «Здесь-Бытию» («Dasein»), то есть «наличному существованию», нынешней, «наличной экзистенции», — ключевому термину знаменитого немецкого философа-экзистенциалиста Мартина Хайдеггера. /Martin Heidegger. (Прим пер.)

79

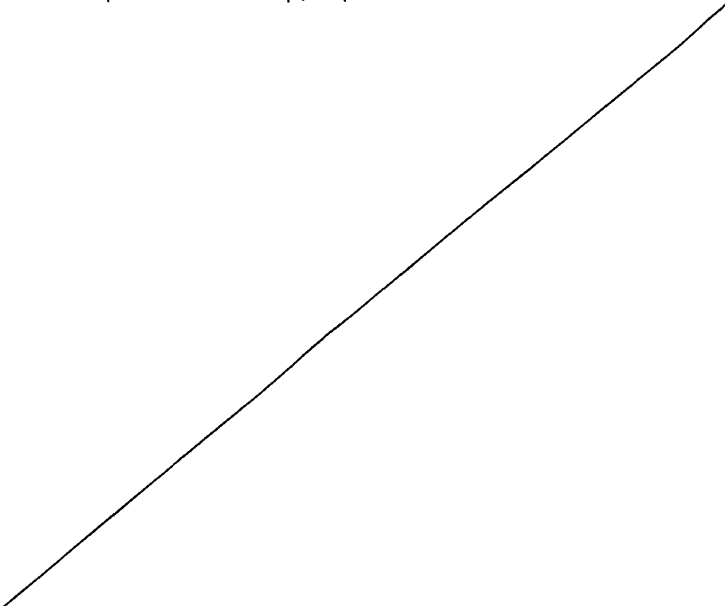
«ex negativo» (лат.) — «от противного», «вывернутыми наоборот». (Прим пер.)

80

См. Пфистер М. Драма — Pfister Manfred. Das Drama München, 1980 S. 330

Performanz
«Performer»

и частичного. Он отказывается от так долго считавшегося незыблемым критерия единства и синтеза и доверяется случаю (а значит — риску, опасности), единичным импульсам, обрывкам и микроструктурам текста, и всё это — чтобы стать совершенно новым видом практики. При этом театр открывает некий новый континент представления-перформанса, открывает возможность нового присутствия актеров-«перформеров» (а в них-то, в конечном счете, и мутируют обычные актеры) и организует многоликий театральный пейзаж за пределами тех форм, которые прежде были сосредоточены вокруг драмы.



КРАТКОЕ ОБОЗРЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКИ СЛОЖИВШИХСЯ НАПРАВЛЕНИЙ АВАНГАРДА

При описании новейших театральных форм нам стоит обратиться к исторически сложившимся направлениям авангарда, потому что именно здесь впервые произошел взрыв прежней классической драматургии единства. Разумеется, здесь не может идти речь о том, чтобы пытаться как-то дополнить существующую пространную литературу, посвященную этой эпохе, ни даже о том, чтобы предложить некий обзор инвентаря, применявшегося для многообразных форм влияния исторически сложившегося

авангарда на постдраматический театр. Нет, нам просто хотелось бы привлечь внимание к особенно заметным позициям и способам развития, которые имеют особый интерес именно в свете постдраматического театра.

ЛИРИЧЕСКАЯ ДРАМА, СИМВОЛИЗМ (*LYRISCHES DRAMA, SYMBOLISMUS*)

В своем анализе того, что он называет «формалистским» театром, Майкл Кэрби /Michael Kirby/ предлагает нам разграничивать «антагонистическую» модель авангарда от модели «герметической». Он справедливо замечает, что широко распространенное убеждение, будто бы театр авангарда возник вследствие скандала, спровоцированного парижской постановкой «Короля Юбю» /«Roi Ubu»/ Альфреда Жарри /Alfred Jarry/ в 1896 году, является по меньшей мере односторонним. Здесь — начало всего лишь «антагонистической» линии (в те времена брошенное в начале спектакля слово «дерьмо!» всё еще могло «эпатировать буржуа», которая, проходя через футуризм, дада и сюрреализм, в конце концов приводит нас к новой эстетике провокации. Однако в то же самое время, и даже раньше, уже начинается то, что Кэрби определяет (вместе с символизмом) как «герметический» авангард: «Avant-garde theatre began — before that first performance of “Ubu Roi” — at least with the Symbolists. Symbolist aesthetics demonstrate a turning inward, away from the bourgeois world and its standards, to a more personal, private, and extraordinary world. Symbolist performance was done in small theatres. It was detached, distant, and static, involving little physical energy. The lighting was often dim. The actors often worked behind scrims (...) The art was self-contained, isolated, complete in itself. We can call this the “hermetic” model of avant-garde performance...»⁸¹ Театр символистов уже означает шаг вперед на пути к постдраматическому театру, хотя бы на основании его недраматической статики и тенденции к монологическим формам. К примеру, Стефан Малларме /Stéphane Mallarmé/ вводит в оборот идею «Гамлета», согласно которой в этой пьесе существует один-единственный герой, который по существу низводит всех прочих персонажей до разряда «фигурантов». Отсюда напрямую тянется ниточка к манере и способам, какими Клаус-Михаэль Грюбер /Klaus-Michael Grüber/ ставит «Фауста», а Роберт Уилсон — «Гамлета»: это своеобразный нео-лирический театр, который понимает сцену как место некоего «письма», где все составляющие части театра сразу же превращаются в буквы

«formalistisch»

«antagonistische»

«hermetische»

«merde!»

«épater le bourgeois»

См.: Кэрби М. Формалистский театр — Kirby Michael, *A Formalist Theatre* Pennsylvania. 1987 P 99 и сл.
«Театр авангарда начинается — еще до этой первой постановки “Короля Юбю” — по крайней мере с символистов. Символистская эстетика демонстрирует поворот во-внутрь, то есть прорыв от буржуазного мира и его стандартов, по направлению к более личному, частному и поразительному миру. Символистские представления давались в маленьких театрах. Они были как бы удаленными, дистанцированными и статичными, требовали не так уж много физической энергии (нет зачастую был притушенным светом). Актеры часто работали, укрывшись за ширмами. Само искусство было самодостаточным, изолированным, замкнутым в себе самом. Мы можем назвать это «герметической» моделью авангардистского представления» (англ.)
«écriture»

См. Шонди П. Лирическая драма. — Szondi Peter, *Das lyrische Drama* Frankfurt am Main, 1975 S. 360.

«исследования характеров»

Handlung,
Nachahmung,
«statisches Drama»

«Bildzeit»
«/eit-Raum»

поэтического «текста». Знаменательно в этом смысле замечание Метерлинка: «*La pièce de théâtre doit être avant tout un poème*». В конце концов он поясняет, что только в силу раздражающего давления «обстоятельств», которые считаются реальностью для нашего «условного восприятия», поэт вынужден немного жульничать и — «то здесь, то там» — включать [в свой текст] указания на повседневную жизнь. Эти мотивы, которые для поэта Метерлинка выступают прямым компромиссом, люди обыкновенно считают единственно важной истиной, тогда как, жалуется он, для самого поэта (заметим также: и для поэта театра) они остаются поверхностными уступками⁸² желанию публики, требующей такого представления, которое она могла бы счесть хорошо узнаваемой реальностью. То же самое справедливо, как подчеркивает Метерлинк, и для так называемого «*étude de caractères*». В этом тезисе отвергается вся конструкция, связанная с напряжением, драмой, действием и подражанием. Как показывает само название «*drame statique*» («статичная драма»), одновременно мы уходим здесь и от классической идеи идущего вперед, линейного времени, двигаясь в сторону плоскостного «времени образа», а также «времени-пространства».

«Драма — это что-то, что происходит, театр «Но» — это кто-то, кто приходит» (фр.) Ср. также: *Watanabe M* Кто-то приходит — Watanabe Moriaki, *Quelqu'un arrive: Théâtre en Europe* 1987 № 13, P. 26–30, а также *Малларме С* Полное собрание сочинений. — Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes* Paris, 1970 P. 1167.

Erscheinen
Handlungsgeschehen

«новой театральной церемонии»

СТАТИКА, ДУХИ (*STATIK, GEISTER*)

Хорошо известно, что в то время источником вдохновения для европейского театра становится театр азиатский. Поль Клодель /Paul Claudel/ с воодушевлением формулирует это противостояние драме: «*Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le No c'est quelqu'un qui arrive*»⁸³. Совсем немного разъяснений нужно, чтобы увидеть в этой формуле выражение существенного противопоставления между драматическим и постдраматическим театром: явление вместо осуществления действия, перформанс вместо представления. Театр «Но» для Клоделя — это нечто вроде драмы для одного человека, — драмы, которая проявляет ту же самую структуру, что и сновидение⁸⁴. В поисках «nouveau cérémonial théâtral» (Малларме) театральные деятели находят именно в японском «Но» тотальный театр с его метафизическим горизонтом. Подобно оде, которая возвращается в символизм благодаря творчеству Малларме, теперь и католическая месса вполне может войти в сферу театра в качестве одного из образцов. Совершенно очевидно, что церемониальный характер восточного театра действительно способен воодушевить подобное видение. В то время как его практически ничто не связывает с реалистической европейской «драмой», сам восточный театр

«drame monopersonnel, offrant la même structure que le rêve» Ср. *Watanabe*. Указ. соч. С. 30

создает достаточное пространство, которое позволяет четко проследить траекторию, ведущую от него: через Метерлинка и Малларме вплоть до Роберта Уилсона.

Благодаря этой сосредоточенности на ритуале возникает некое явление, которое трудно обозначить иначе, чем старомодным словом «судьба». У Метерлинка эта тема становится явной и даже центральной. Его театр призван явно артикулировать не просто идею тривиальной случайности существования, но скорее роковое подчинение человека некоему закону, который так и остается заведомо непознаваемым. Было бы неверно сбрасывать со счета подобные (зачастую проблематичные) концепции просто по причинам недалекой идеологической критики. Даже если позднее у Уилсона в его так называемом «Театре образов» и создается особая аура «рока», поскольку фигуры здесь кажутся покорными некой таинственной магии, эту театральную постановку всё же нельзя отождествлять с провозглашенным теоретическим тезисом этой «идеологии судьбы». В «статичной» драматургии Метерлинка речь идет о том, чтобы передать опыт человеческих существ, отдавших на милость [высших сил], тогда как в театре «Но» подобный же опыт зависит от погруженности человеческой жизни в мир возвращающихся [из загробного царства] духов. Неслучайно для Уилсона, так же как и для Метерлинка, в самой сердцевине их идеи театра находятся именно куклы, движущиеся автоматы и марионетки. В одном из своих ранних текстов «Un théâtre d'androïdes» («Театр андроидов») Метерлинк пишет: «Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires... ce sont des morts qui semblent nous parler, par conséquent, d'augustes voix...»⁸⁵ Постдраматический театр Тадеуша Кантора /Tadeusz Kantor/ с его одушевленными предметами, с его загадочными и анимистическими аппаратами, равно как и все исторические духи и привидения в постдраматическом театре Хайнера Мюллера, существуют внутри этой традиции театральных явлений «судьбы» и духов, каковые, как это показала Моник Бори, наделены совершенно решающим значением для понимания всего новейшего театра⁸⁶.

«Schicksal»

85

«Кажется также, что всякое существо, наделенное видностью жизни, которое вместе с тем вовсе не живо уже отсылает нас к чрезвычайным силам. Кажется, что это сами мертвые, которые говорят теперь с нами своими царственными голосами» (фр.) — Пляссар Д. Актер в виде куклы. Фигуры искусственного человека в театре исторических направлений авангарда. Германия, Франция, Италия — Plassard Didier, *Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*. Allemagne, France, Italie. Lausanne, 1992. P. 38.

86

См. Бори М. Призрак, или театр, который сомневается — *Voie Monique, Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*. Paris, 1997.

ПОЭЗИЯ СЦЕНЫ

Существует, однако же, фундаментальное различие между Новым Театром и символистской театральной идеей: последняя нацелена на преобладание поэтического языка на подмостках.

Sprache

«Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détroné et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves» – «Что-то в Гамлете умирает для нас в тот день, когда мы видим, как он умирает на сцене. Призрак актера сбрасывает его с трона и мы не можем больше изгнать этого зурпатора из наших сновидений» (фр) Цит по Пилссар Д Актер в виде куклы С 35

atmosphärische
Theaterdispositiv

freie / befreite

«статического театра»

прагма

«fin de siècle» (фр) — «конец века»
(Прим пер)

См Байердёрфер Х-П Воздействие Метерлинка на развитие театральной теории // Драма и театр на рубеже веков. Сборник под ред Дитера Кафиза — Bayerdörfer Hans-Peter, *Maeterlinck's Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie / Drama und Theater der Jahrhundertwende* Dieter Kafitz. Tübingen, 1991 S 125 90

Johann Georg Sulzer (1720-1779), швейцарский философ и эстетик.
(Прим пер)

Цит по Шонди П Лирическая драма С 19

Правда, [уже в символизме] в качестве сущности театрально-го текста больше не рассматривается текст ролей, но именно текст как поэзия, которая по сути своей должна соответствовать собственной внутренней «поэзии» театра. Подобно Крэггу, Метерлинк утверждал, что величайшие пьесы Шекспира вообще не могут быть поставлены на сцене, что они совсем не «сценичны», а их постановка может оказаться опасной⁸⁷ Благодаря этому стало возможным представить себе разделение традиционного сплава текста и сцены, равно как и их воссоединение заново, уже на новых основаниях. По мере того как театральный текст начинает рассматриваться в качестве независимой поэтической величины, а «поэзия» сцены отделяется от текста, превращаясь в собственную атмосферную поэзию пространства и света, становится возможным и новый театральный расклад. В нем автоматическое единство текста и сцены заменяется их разделением, а впоследствии — и их свободной (освобожденной) комбинацией, а затем и свободной комбинацией всех театральных знаков.

С точки зрения постдраматического театра лирическая и символистская драма fin de siècle⁸⁸ движется от периферии к самому жгучему центру исторического интереса. Чтобы добиться этой новой театральной поэзии, она кладет конец обычным аксиомам драматического действия. Как пишет Байердёрфер, «требование „théâtre statique“, выдвинутое Метерлинком, — это первое требование антиаристотелевской драматургии в европейском модернизме; на самом деле, оно более радикально, чем многие позднейшие требования, поскольку отбрасывает ключевой момент в аристотелевском определении, то есть сам термин. Метерлинк, кстати, считает, что важнейшие черты его собственного „статического театра“ уже были реализованы задолго до Аристотеля в древнегреческой трагедии, особенно у Эсхила»⁸⁹ Разумеется, исторически можно найти и другие ранние формы, которые уже отказались от прежних драматических максим. Монодрама, дуо-драма и мелодрама в конце XVIII века, к примеру, представляют собой своего рода короткие трагедии, которые ограничиваются одной сценой или ситуацией и временами уже прямо называются «лирической драмой». Так, Зульцер /Johann Georg Sulzer⁹⁰/ говорит в своей «Theorie der schönen Künste» («Теории изящных искусств») (1775): «Обозначение „лирическая драма“ указывает нам, что здесь мы не находим действия, выстроенного в своей последовательности, со своей собственной интригой и всеми ее извивами, как это обычно наблюдается в драме, специально разработанной для театра»⁹¹ Во всяком случае, как это и описывает Шонди, ситуация с самим поэтическим жанром здесь очень отличается от лирической

драмы у Малларме, Метерлинка, Йейтса /Yeats/ или Гофманшталя /Hofmannsthal/. Форма здесь становится «знаком исторической невозможности трагедии в пяти актах»⁹². Для Шонди ранняя пьеса Гофманшталя «Вчера» /«Gestern»/ всё еще остается «драмой в миниатюре»; основным законом, на котором покоится внутренний смысл драматического жанра французского «при-словья», «притчи», то есть постепенное выворачивание наизнанку первоначального тезиса главного героя, всё же подчиняется императиву драматических перипетий⁹³. Со «Смерти Тициана» начинается серия настоящих лирических драм, «где главной схемой служит уже не действие», а ситуация, как, скажем, в «Иродиаде» /«L'Hérodiade»/ Малларме, «Стражнице» /«La Gardienne»/ Анри де Ренье /Henri de Regnier/ или же в пьесах Метерлинка «Непрошенная» /«L'Intruse»/ и «Слепые» /«Les Aveugles»/, вышедших в 1890-м году. Статический характер лирической драмы, ее развитие, идущее по единой колее, лишённое обычной интриги, демонстрирует «реакцию на прежнюю драму или же трудность, с которой сталкивается драма в эту эпоху», — всё, что в конечном счете приведет нас к разнообразным формам современной драмы и к преобразованию театральной практики. Комментарий Шонди⁹⁴ к символистской сценической практике (на примере лирической драмы «Стражница» Анри де Ренье) оказывается поистине поучительным. Сама поэма читалась в оркестровой яме актерами, которые всё время оставались невидимыми публике, тогда как на сцене действие разворачивалось в виде пантомимы, полускрытой за тюлевой занавеской. С одной стороны, речь шла о взрывной идее, которая была призвана «оторвать движение от речи» (и наоборот) и благодаря этому «разделению сценического действия и слова» отказаться от «традиционной концепции dramatis personae, которые представляли перед нами прежде в виде конкретных персонажей, создающих некое целое». С другой стороны, этот распад прежней драматической модели мог быть оправдан, только если преобладавшее ранее иллюзионистское представление о воображаемой реальности вдруг начало бы последовательно отвергаться художниками, но это произошло лишь гораздо позже, в позднейших формах постдраматического театра. Шонди, возможно, ухватывает поистине ключевой момент, когда он объясняет неудачу этого нового постановочного стиля «противоречием между принципиальным антииллюзионизмом самого этого разделения на молчаливую игру и голос (с одной стороны) — и вполне иллюзионистскими средствами (с другой стороны), благодаря которым вся игра и голоса [актёров] должны были обрести некую ауру загадочности»⁹⁵. Одна-ко же, оглядываясь назад и глядя с высоты нашего теперешнего

«proverbe»

действующих лиц

⁹²

Шонди II Лирическая драма. С. 19

⁹³

Там же С. 352

⁹⁴

Там же. С. 143 и сл

⁹⁵

Там же С. 144

«театра хай-тек», трудно избавиться от подозрения: возможно, такое чисто эпизодическое и недолгое существование лирической драмы объясняется в том числе и тем, что у театральных деятелей тогда еще не было технических средств, чтобы придать сценической поэзии необходимую плотность, которая могла бы помешать этому безнадежному распадению поэтического слова и сценической реальности.

АКТЫ, АКЦИИ (АКТЕ, AKTIONEN)

Еще одна проблема, которую здесь нужно рассмотреть, — это вопрос о том, какова же связь постдраматического театра со всеми теми авангардными движениями, которые провозглашали своим знаменем разрушение всякой [рациональной] взаимосвязи, а также создавали особые, предпочтительные условия для отказа от [рационального] смысла и для акций «здесь и сейчас» (движение дада); тем самым они отказывались от театра как выражения некой «работы», от театра как создания «произведения» и осмысленной концепции в пользу идеи театра как агрессивного импульса или же события, которое насильно вовлекает публику в свои «акции» (футуризм) или же жертвует нарративной сетью каузальных причин в пользу неких внутренних ритмов самого представления, выраженных внутри особой логики сновидения (сюрреализм). В терминах Кэрби перед нами предстает «антагонистическая» линия авангарда. Дада, футуризм и сюрреализм требуют интеллектуальной, нервно-душевной, равно как и прямо-таки физической атаки на зрителя. Для театральной эстетики наиболее продуктивным оказался фундаментальный поворот от произведения к событию. Правда, сам акт созерцания, реакции, равно как и латентные или же проявленные, острые «отклики» зрителей всегда были существенным фактором театральной реальности. Однако теперь они становятся активными составными элементами самого [театрального] события, так что — уже хотя бы по этой причине — сама идея последовательного выстраивания театрального произведения становится заведомо устаревшей: театр, который включает в себя действия и восклицания пришедшей публики в качестве одного из элементов собственной конструкции, более не может, ни практически, ни теоретически, замыкаться внутри собственных границ. Таким образом, театральное событие делает явным саму природу процесса, которая ему свойственна, включая и имплицитно заложенную в нем непредсказуемость. Совершенно аналогично различию, существующему между «закрытостью» книги (это то,

«Werk»

Sinn-Konzept

vom Werk zum Ereignis

«Antworten»

Bestandteil

Kohärenzbildung

«Geschlossenheit»

что Деррида /Jacques Derrida/ определял одним из своих основополагающих понятий «clôture», то есть «замкнутость») и открытой процессуальностью текста, театральное произведение, замкнутое самое на себя (хотя и растянутое во времени), замещается теперь открыто проявляющимся актом и процессом некой агрессивной, загадочно-эзотеричной или же попросту таинственной театральной коммуникации. В этом повороте к перформативному акту вместо хорошо оформленного «послания» можно усмотреть своего рода продолжение раннеромантических спекуляций на темы искусства, ведь там речь уже шла о «сим-поэзии», то есть о поэтическом единении читателя и автора. Это представление никак не монтируется с идеей эстетической тотальности театрального «произведения». Пожелай мы тут припомнить античный образ, употреблявшийся для прояснения «символа» (греки объясняли, что керамическая пластинка при этом разбивается пополам, а позднее только полное совмещение краев обоих обломков доказывает нам, что новоявленный посланник или партнер действительно должен опознаваться как «подлинный» вестник), театр здесь также предъявляет себя всего лишь как одну из «половинок», — так что он неизменно ждет присутствия или жеста неизвестного зрителя, который призван предъявить свой край обломка, возникающий благодаря его собственной интуиции, его способу восприятия и фантазии.

«Botschaft»

Akt

«Sympoesie»

СКОРОСТЬ, КОНЦЕРТНЫЕ НОМЕРА (GESCHWINDIGKEIT, NUMMERN)

На современный театр также решающим образом повлияли популярные формы развлечений, среди которых особенно примечателен принцип «концертных номеров». Он находит себе место в кабаре, варьете, музыкальном ревю, в ночных клубах, цирке, кинематографе гротеска или пьесах «театра теней», появившихся в Париже около 1880 года. Можно сказать, что в особенности новая технология кинематографа, сопровождавшаяся появлением собственной кинематографической культуры, возводит формат концертных номеров, форму эпизода и калейдоскопа прямо-таки в принцип. Театр варьете, вначале посещавшийся лишь низшими классами, постепенно поднимается вверх по социальной лестнице, становится «презентабельным», а затем и вовсе превращается в любимое развлечение высших классов (ср. «Зимний сад» в Берлине). Страсть к танцам и удовольствие от неуклонного совершенствования музыкальных ревю постепенно

Nummernprinzip

«Schattenspielen»

распространяются и на авангард, более того, новые телесные образы быстро становятся его отдельной темой. Театр кабаре и варьете в полной мере используют вышеупомянутый принцип парабазиса, то есть особые пассажи, когда актер как бы выходит на время за рамки своего персонажа и напрямую обращается к публике. Кабаре вообще опирается на возможность аллюзий к повседневной реальности, которая остается общей и для актеров, и для зрителей, а значит, содержит моменты действия, напрямую связанные с городской жизнью: это особая городская культура, внутри которой шутки и животрепещущая информация оказываются тут же понятны всем присутствующим. Всё это так или иначе способствовало внутренней эрозии «башни из слоновой кости» как символа чистого искусства, одновременно порождая стремление к такому театру, который сам мог бы стать актуальным событием, опирающимся на ощущение «здесь и сейчас», разделяемое всеми присутствующими. Благодаря этой своей новообретенной чувственности, развлекательной ценности и принципиальному отказу оглядываться на «хороший вкус», театр варьете вскоре приобрел гораздо большую притягательную силу, чем обычный драматический театр, что, прочем, Оскар Панница предсказывал еще в 1896 году⁹⁶

_____ Принцип разрушения [рациональной] последовательности тесно связан с преобразованием повседневного опыта, а это, по всей видимости, делает спокойный и умеренный театр попросту невозможным. Еще в 1900 году Отто Юлиус Бирбаум замечал: «У городского жителя сегодня... нервы театра варьете; он редко способен отслеживать великие драматические взаимосвязи или же в течение трех часов настраивать свою эмоциональную жизнь в театре на какой-то единый тон; он жаждет прежде всего разнообразия — то есть жаждет варьете»⁹⁷. Это ясно показывает нам, что формальный принцип последовательности концертных номеров непосредственно связан с самой временной структурой театральной постановки. Урбанистический способ восприятия, взгляд горожанина, который стал более нетерпеливым, требует постоянного ускорения, — неудивительно, что мы находим его также и в театре. Темп водевиля, с его специальной техникой быстрых реприз, краткости и остроумия, не мог не воздействовать и на «высокие» театральные формы. Музыка обретает большую значимость во вставных номерах и интермедиях, песни привносят в действие то, что прежде создавалось «песенками» в народном театре; в драматургии, ставящейся на подмостках, всё чаще появляются одноактные пьесы. Распадение театрального времени на всё более мелкие кусочки также вызвано этим новым «коротким дыханием» человеческого

96

Панница О. Классцизм и вторжение театра варьете. — Panizza Oskar.

Der Klassizismus und das Eindringen des Variété / Die Gesellschaft. 1896 October S. 1252–1274

97

Цит. по: Елавиц П. Популярная театральность, массовая культура и авангард. С. 255

«Lieder»

существования. Позднее постдраматический театр привнесет это разрушение континуума в постановки классической драмы. Во время как, с одной стороны, драматический ритм полностью исчезает в «статическом театре», а затем и в «протяженной эсте-⁹⁸», с другой же стороны — театр до такой степени ускоряет ритм, что распадается теперь и сама драма. Во многих инсценировках 80-х и 90-х годов (достаточно вспомнить хотя бы Леандера Хаусмана /Leander Hausmann/) дробление действия и времени на отдельные временные промежутки становится весьма заметно. Диалектическая взаимосвязь этих двух временных деформаций — застывающего времени и ускорения — становится совершенно очевидной, как только мы обращаемся к развитию собственной эстетики времени в постдраматическом театре⁹⁸.

«durative Ästhetik»

В связи со всем приведенным пассажем см. *Сегель Г.-Б. Кабаре на рубеже веков* — Segel Harold B. *Turn of the Century Cabaret* New York, 1987. [Французский] Национальный Центр Научных Исследований. «От цирка к театру» — *Centre National des Recherches Scientifiques, «Du Cirque au Théâtre»* Lausanne, 1983

ПЕЙЗАЖНАЯ ПЬЕСА (*LANDSCAPE PLAY*)

Наряду с Крэггом, Брехтом, Арто и Мейерхольдом, двумя другими предками современного театра являются Гертруда Стайн /Gertrude Stein/ и Станислав Игнаций Виткевич /Stanislaw Ignacy Witkiewicz/. Здесь уже указывалось на то, что тексты Гертруды Стайн демонстрируют прямую связь с кубизмом. Виткевич же вообще пришел в театр из живописи. Эти простые факты весьма показательны. Предыстория постдраматического театра включает концепции, которые рассматривают сам театр, сцену и текст скорее как пейзаж (Стайн) или же как конструкцию, деформирующую реальность (Виткевич). Подобные концепции в то время так и остались чисто теоретическими, по крайней мере в том, что касается театра. Тексты Стайн почти не ставились и срабатывали гораздо эффективнее в качестве постановочной провокации, тогда как Виткевич сформулировал теорию, которой даже его собственные пьесы соответствовали лишь отчасти. Но обе эти концепции сражаются против динамического временного аспекта театрального искусства. Их обновленческий потенциал станет очевидным лишь ретроспективно, после того, как статический момент /statische Moment/ превратится в настоящий шанс для театра внутри медийного сообщества. Когда Гертруда Стайн говорит о своей идее «пейзажной пьесы», это представляется скорее реакцией на ее собственный изначальный опыт: театр всегда заставлял ее ужасно нервничать, поскольку постоянно отсылал к разным временам (будущему или прошлому), требуя тем самым некоего непрерывного усилия со стороны со-зерцающего зрителя. Речь идет именно о способе восприятия. Вместо слова «нервный» будем говорить о «драматическом»

напряжении; иными словами, вполне возможно рассматривать то, что происходит на подмостках, примерно так же, как принято рассматривать какой-нибудь парк или пейзаж. Торнтон Уайлдер /Thornton Wilder/ заметил: «A myth is not a story read from left to right, from beginning to end, but a thing held full-in-view the whole time. Perhaps this is what Gertrude Stein meant by saying that the play henceforth is a landscape»⁹⁹

«Defokussierung»
«Dominanz einer Atmosphäre»
«szenisches Gesamtgedicht»

В текстах Стайн относительно редкие разъяснения ее театральной концепции постоянно связываются с образами реальных пейзажей. И если мы зачастую чувствуем искушение описывать постановки нового театра именно как некие пейзажи, то это происходит ввиду тех его особенностей, которые были заранее предсказаны Стайн: речь идет о «размывании фокуса» и выравнивания значимости всех частей пьесы, об отказе

от телеологически ориентированного времени, о доминировании «атмосферы» над прочими драматическими и нарративными формами представления. Значимым становится не столько некий пасторальный аспект, сколько представление о театре как о «сценическом и цельном стихотворении». Элинор Фукс справедливо замечает, что прежде всего «лирический модус, по сути своей статический и рефлексивный, является тем ключевым инструментом, который помогает нам, обернувшись назад, связать Ричарда Формана /Richard Foreman/ с Гертрудой Стайн и Метерлинком, тогда как по горизонтали он вполне соотносится с Робертом Уилсоном и многими нашими современниками, создающими пейзажные постановки»¹⁰⁰. Гертруда Стайн попросту наложила художественную логику своих текстов на театр: это и принцип постоянно длящегося настоящего, и принцип синтаксических и вербальных «сцепков», которые, по видимости, заставляют действие топтаться на месте совершенно статичным образом, но на самом деле — как это происходит позднее и в минималистской музыке — постоянно создают всё новые акценты в тончайших вариациях и закольцовках.

Schleifen

99

«Миф — это не история, которую читают слева направо и от начала до конца, но скорее нечто, постоянно удерживаемое целиком перед внутренним взором. Возможно, именно это и имела в виду Гертруда Стайн, когда говорила, что отныне пьеса становится пейзажем» (англ.) Цит. по Фукс Э. Смерть персонажа. Перспективы театра после модернизма — Fuchs Elton, *The Death of Character Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana University Press, 1996. P. 93

100

См. Фукс Э. Смерть персонажа
С. 102

Письменный текст Стайн в каком-то смысле уже сам и есть пейзаж. В неслыханной прежде степени он освобождает придаточное предложение от главного, слово от предложения, фонетику от семантического потенциала, а звук — от смысловой взаимосвязи. Подобно тому как в ее текстах представление реальности радикально сокращается в пользу игры слов, в «театре Стайн» не остается драмы, не остается истории вообще: в нем трудно различить протагонистов, исчезают даже роли и узнаваемые персонажи. Для постдраматического театра эстетика Стайн имеет огромную значимость, хотя ее подспудное влияние было, вероятно, более ощутимо за пределами Соединенных Штатов. Бонни Марранка подчеркивает ее воздействие

на авангард и перформанс¹⁰¹. После постановки «Дамских голосов» /«Ladies Voices»/ «Ливинг-театром» /«Living Theater»/ еще в 1951 году, а также отдельных постановок других пьес Гертруды Стайн театрами и группами вроде «Театра Поэтов Джадсона» /«Judson Poets Theater»/, «Ла МаМа» /«La MaMa»/, «Группа перформанса» /«Performance Group»/ после 1960 года, именно Ричард Форман (известный в Германии своим спектаклем «Доктор Фауст зажигает огни» /«Doctor Faustus Lights the Lights»/, который был показан в «Свободном театре Фольксбюне» /«Freie Volksbühne»/ в Берлине в 1982 году) и Роберт Уилсон (начиная 70-х годов) переносят вдохновенное Гертрудой Стайн использование языка на театральные подмостки.

101

Марианна Б. Экологии театра
Marianne Bonnie, *Ecologies of Theater*
Baltimore, 1996 P 18

«ЧИСТАЯ ФОРМА» («REINE FORM»)

Идеи Гертруды Стайн имеют явные точки соприкосновения с «теорией чистой формы» Станислава Игнация Виткевича, известного также как Виткаций /Witkacy/. Его главной мыслью стало прекращение мимезиса в театре. Пьеса должна соответствовать только закону ее собственной внутренней композиции. Начиная с Сезанна в живописи, начиная с современной французской поэзии, в литературе наблюдается АТОМИЗАЦИЯ ОЗНАЧАЮЩЕГО — в пьесе же такой прием становится преобладающим аспектом эстетической практики. Живопись подчеркивает требование восприятия реализовать заведомо невыразимую сторону самого графического искусства столь же интенсивно, как и то, что уже выражено и представлено самим этим искусством в созданном им художественном образе. Поэзия требует такого прочтения, которое было бы способно следовать за игрой лингвистических значимостей, вначале казавшихся совершенно лишенными всякого смысла. Графическое изображение или звучание языка как такового, его материальная реальность в виде тона, графики, ритма, знаменитое выражение Малларме «музыка в буквах» — всё это должно схватываться одновременно со смыслом. Неким латентным образом такое положение уже предвосхищает развитие театрализации всех искусств: чтение и видение становятся скорее инсценировкой, чем изложением. Тем не менее сам театр догоняет этот прогресс других искусств с заметным опозданием; это хорошо видно хотя бы по теоретическим положениям, выдвинутым Гертрудой Стайн и Виткевичем. Последний является бесспорным предшественником абсурдистского театра, однако он также предвосхищает и многие тезисы Арто (иногда тут на удивление совпадает даже сама словесная форма). В своем тексте

(Autonomisierung
des Signifikanten)

Wahrnehmungsforderung

«la musique dans les lettres»

absolute Konstruktion

«Новые формы живописи»¹⁰² Виткевич утверждает, что театр «чистой формы» должен рассматриваться как некая абсолютная конструкция формальных элементов, то есть, что он вовсе не представляет собой отражения реальности. Таким и только таким образом он может являть собой некую метафизику. Размышления Виткевича вполне пессимистичны. Он убежден, что в конце концов исчезнет также и смысл этого метафизического единства, однако вплоть до этого времени отдельные проявления такой взаимосвязи всё же возможны благодаря творчеству отдельных индивидов, в том числе и в театральной области. Задача театра состоит в том, чтобы передавать [зрителю] ощущение «единства» мирового целого через всё его многообразие. Виткевич усматривает подобные образцы в античной трагедии, в средневековых мистериях, а также в театре Дальнего Востока. Однако, поскольку театр страдает существенным недостатком: он состоит из совершенно гетерогенных элементов, — Виткевич относит его к «сложным» искусствам, для которых (в отличие от живописи) чистые формы никогда не могут быть достижимы полностью, но всегда лишь отчасти. Правда, всё это никак не относится к театру, который занимается конфликтами «нормальных» людей, но только к такому истинному театру, который следует призыву «держаться на расстоянии от жизни». Вместо того чтобы становиться мимезисом реальности, театр призван оставаться вполне внешней чистой конструкцией, которая предполагает (тезис, разделяемый Виткевичем с сюрреализмом и позднейшим «театром абсурда») методическую «деформацию психологии и действия». Подобный театр должен соединять полную произвольность элементов (если мы возьмемся сравнивать их с реальной жизнью) с крайней точностью и совершенством исполнения.

«komplexe» Künste

«Deformation der Psychologie und der Handlung»

Подобные размышления, весьма удаленные от обычной театральной реальности¹⁰³, идут прежде всего от живописи, в сфере которой Виткевич снова и снова черпает свои примеры. Эта ориентация на живопись также роднит его теорию с пьесами «статического театра»¹⁰⁴. Однако его идеи нашли себе позднейшую реализацию в новых театральных формах, где уход от прежнего театра с его динамичным драматическим характером прослеживается сильнее всего. В самой его теории «чистых форм» мы находим один-единственный пример некой воображаемой сценической реализации. То, что он описывает при этом, могло бы превратиться в реальную постановку Роберта Уилсона: три человека, одетых в красное, выходят на сцену, склоняются (неизвестно, перед кем); один из них начинает декламировать стихотворение. Появляется тихий старик, ведущий на поводке кошку. Всё это происходит перед черным занавесом, который

102

См. Ален ван Кругтен, С.И. Виткевич, у истоков нового театра. — Alan van Strugten, *SI Witkiewicz, aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausanne. 1971. P. 114 и сл.

103

Ален ван Кругтен, С.И. Виткевич, у истоков нового театра С. 281

104

Гам же С. 290 и 357.

вдруг поднимается, открывая вид на итальянский пейзаж. Затем с маленького столика падает бокал, все вдруг падают на колени и начинают плакать. Тихий старик превращается в разъяренного убийцу; он убивает маленькую девочку, которая вышла на сцену из левой кулисы. Виткевич завершает свое описание, фрагменты которого мы привели здесь, следующим дополнением: «En sortant du théâtre, on doit avoir l'impression de s'éveiller de quelque sommeil bizarre, dans lequel les choses les plus ordinaires avaient le charme étrange, impénétrable, caractéristique du rêve et qui ne peut se comparer à rien d'autre»¹⁰⁵.

105
Нужно, чтобы после выхода из театра [у зрителя] оставалось впечатление, что он пробудился от какого-то причудливого сна, внутри которого самые обычные вещи вдруг обрели странное очарование, — непроницаемое, характерное для сна и несравнимое ни с чем прочим» (фр.) См. Ален Фан Крэхтен С. И. Виткевич, у истоков нового театра С. 116

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (*EXPRESSIONISMUS*)

Экспрессионизм также развивает некоторые театральные мотивы, которые позднее полностью проявятся в постдраматическом театре. Его связь с кабаре и «театром грёз», свойственные ему языковые новации вроде телеграфного стиля и разболтанного синтаксиса успешно хоронят единую перспективу, нацеленную на внутреннюю логику человеческого существования; звук здесь призван передавать скорее аффекты, чем сообщения. Экспрессионизм стремится выйти за пределы драмы как межличностной драматургии конфликта и по собственным имманентным причинам делает упор на формы монолога и хора, на последовательность сцен, скорее лирических, чем собственно драматических, как это видно уже в «*Ich-Dramatik*» и «*Stationendrama*» Августа Стриндберга. Экспрессионизм ищет средства, чтобы представить само подсознание, чьи кошмары и образы желания не могут быть скованы никакой драматической логикой. В то время как пьесы из цикла «Лулу» /«*Lulu*»/ Ведыкинда показывают нам развитие желания внутри самого драматического процесса, пьеса Оскара Кокошки /*Oskar Kokoschka*/ «Убийца, надежда женщин» /«*Mörder, Hoffnung der Frauen*»/ предстает уже просто в виде некоего монтажа отдельных образов без всякой явной нарративной логики. Когда она была поставлена в рамках Венской художественной выставки в 1908 году, тема человека как существа, движимого слепыми стремлениями, подчеркивалась экстремальными телесными судорогами, раскрашенной кожей актеров, масками и гримасами¹⁰⁶. Постепенно этот образец некаузальной и калейдоскопичной последовательности образов и грёз, как бы вырванных из сновидений, набирает всё больше силы и мощи. В распавшейся на эпизоды драматургии «отдельных остановок» архаическое и примитивное начало впервые начинает артикулироваться как некая социальная реальность.

«Traumspiel»

«драматургии внутреннего „я“»,
«драма отдельных остановок»

106
См. Альихофер Э. Искусство представления. Искусство жить. — Almhöfer Edith. *Performance Art Die Kunst zu leben* Wien – Köln – Graz. 1986 S. 15

«Stationendrama»

Искупление у Барлаха /Barlach/, пафос у Кайзера /Kaiser/, идеализм у Толлера /Toller/ становятся формами чего-то возвышенного и абстрактного, — уже не просто мимезисом реальности, но скорее некими символически-эмоциональными действиями. Но **коль скоро БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ** и фантазия начинают признаваться реальностью, имеющей свои собственные права, сама структура драмы, которая некогда могла претендовать на то, чтобы давать верное представление о том, что происходит между людьми внутри реальности **СОЗНАНИЯ**, оказывается совершенно устаревшей. Напротив, поверхностная логика драмы и внешняя последовательность действий становятся теперь препятствием для артикуляции бессознательных структур желания. Здесь можно усмотреть связь с зарождавшимся тогда же **«ЭКСПРЕССИВНЫМ ТАНЦЕМ»**, который в дальнейшем сам станет важным театральным аспектом экспрессионистской практики. Символические танцевальные жесты Мэри Уигман /Mary Wigman/ уже следуют движению по той траектории, которая уводит нас прочь от танцевальной нарративности, и напрямую — к подчеркиванию чисто физического или словесного жеста. Что особенно интересно в экспрессионизме, так это постепенное слияние двух противоположных тенденций: напряженного волевого усилия, обращенного к форме и приводящего к созданию жесткой конструкции (когда художественные произведения могут рассматриваться как в высшей степени осознанно выстроенные эффекты), и попытки помочь чисто субъективному желанию выразить себя самым полным образом.

das Unbewußte

Realität des Bewußtseins

«Ausdruckstanz»

СЮРРЕАЛИЗМ (*SURREALISMUS*)

Кинематограф и экспрессионизм на равных соперничают с сюрреализмом в том, что они также отдают предпочтение художественному выражению, основанному на технике **«вырезки»**, на коллаже и монтаже; всё это требует (и постепенно развивает) скорость, остроумие и разносторонний подход к ассоциативным возможностям воспринимающего субъекта. В то время как зритель в современном театре должен развивать в себе всё более гибкие способности к соединению гетерогенных элементов, постепенное расширение этих связей всё больше теряет всякий смысл, а глаз, который становится всё нетерпеливее, довольствуется теперь совсем уж жалкими намеками. Художественные направления футуристов и дада процветали недолго, тогда как

Schnitttechnik

сюрреалистическое движение оказалось более устойчивым, вероятно потому, что чистая эстетика скорости и чистое отрицание сами по себе не могут создать канона, между тем как новое исследование снов, фантазмов и бессознательного открывает настоящему изобильный источник совершенно новой материи [для искусства]. Хотя сюрреализм создал гораздо больше литературных, поэтических и кинематографических произведений, чем театральных, частью его внутренней логики и всегдашней направленности в сторону социальной и культурной революции (слоганом «changer la vie!») было также стремление к публичному, квазиполитическому театральному событию. Переход к такому театральному событию в зачаточном состоянии содержится уже в самом формате художественной выставки; «Exposition internationale du surréalisme» («Международная выставка сюрреализма») 1938 года была названа «произведением искусства события» самим Андре Бретоном /André Breton/. Значительное количество сюрреалистических объектов собиралось здесь же, на месте, под руководством Марселя Дюшана /Marcel Duchamp/ (среди них хорошо известны кукла Беллмера /Bellmer/, покрытая мехом кофейная чашка Мере Оппенхейм /Meret Oppenheim/ или же утюг с торчащими из него гвоздями Ман Рэя /Man Ray/). Выставка содержала также настоящие инженерные изобретения, наподобие такси Сальвадора Дали, внутри которого «пассажиры» — гротескные куклы — время от времени окатывались потоками воды, а также весьма объемную инсталляцию — сюрреалистическую улицу, которая в качестве «Театра окружающей среды» /«Environmental Theatre»/ (Ричард Шехнер — Richard Schechner) была готова принять настоящих посетителей.

За всё время своей активной жизни сюрреалисты практически не создали сколько-нибудь примечательного театра, однако их идеи и театральные тексты — пусть и косвенно — оказали огромное воздействие на новейший театр. Их целью был театр магических образов, равно как и реальный политический жест восстания и сопротивления против «рамки» существующей театральной практики. Сюрреалистическая идея, согласно которой взаимное вдохновение наступает в тот момент, когда питаемые бессознательным началом фантазии художника касаются бессознательного начала зрителя, проясляет особую черту этого направления, которая роднит сюрреализм с новым «Театром ситуаций» (основанным на взаимном вдохновении сцены и зала), а также с «Театром окружающей среды». Наконец, именно сюрреализм выдвигает требование «искусства перформанса». Роже Витрак /Roger Vitrac/ в своих «Тайнах любви» /«Les Mystères d'amour»/ в 1923 году стремился добиться зрительской активности через

прямую провокацию. Предусматривалось, что сам автор (кого рога играл актер) должен был выйти на сцену. Актеры же были рассажены в разных местах зала; они представляли самих себя, но одновременно — и своих персонажей, так что ясного различия между реальностью и фикцией было попросту невозможно провести. Наступало своего рода частичное зависание различия между фиктивным космосом «драмы» и реальностью представления. В зале в это время также происходила игра, отсюда раздавались голоса; открытая агрессия в конце концов завершалась выстрелом, направленным в сторону зрительного зала. Это представление, ставшее, вероятно, одной из главных вех сюрреалистской художественной деятельности в театре того времени, соединяло в себе «акционистское» искусство, коммуникацию и агрессию, «театр снов» и манифестацию — всё то, что (пусть и в измененном состоянии) снова заполнит собой театральные подмостки начиная с 60-х годов. Правда, то, что в сюрреализме задумывалось как провокация, нацеленная на предполагаемую реальную революцию культуры и общества, в дальнейшем в значительной степени утратило свой первоначальный характер. В то время как «Марат/Сад» /«Marat/Sade»/ Питера Брука и другие постановки «акционистского» театра всё еще могут быть прочитаны в этой перспективе, ничего подобного, к примеру, уже нельзя сказать об античной трилогии Андрея Щербана /Andrei Serban/ (поставленной в 1972 году и показанной в Европе в середине 70-х), хотя Дэвид Зиндер и называет ее неосюрреалистической¹⁰⁷ Театр оставил всякие попытки напрямую предвидеть или ускорить наступление революции в социальных отношениях, и вовсе не в силу своего аполитичного цинизма, как легкомысленно предполагают некоторые, но просто ввиду изменившейся оценки собственной потенциальной эффективности.

107

Зиндер Д. Сюрреалистическая связь — Zinder David G. *The Surrealist Connection* Ann Arbor, 1976, 80

108

«via negativa» (*лат.*) — «негативный, отрицательный путь», философский термин, обозначающий апофатический подход в теологии, когда сущность божества, к примеру, определяется отрицательно — через отбрасывание всех возможных эпитетов (*Прим. пер.*)

_____ Подобно тому как Лотреамон /Lautréamont/ уже заявлял когда-то, что поэзия создается всеми, а вовсе не отдельными индивидами, сюрреалистский тезис гласит: бессознательное начало любого человека уже создает возможность поэтического творчества. Задачей искусства, таким образом, становилось использование «via negativa»¹⁰⁸ (термин Гроговского), то есть попытка отбросить рациональные и осознанные ментальные процессы для того, чтобы пробиться к образам бессознательного. Разумеется, то, что сообщено подобным образом, поневоле остается вполне идиосинкратическим и весьма личным (ведь всякое бессознательное начало имеет свой собственный, свойственный только ему дискурс); в свою очередь, это приводит нас к следующему тезису: подлинная коммуникация происходит вовсе не через РАЦИОНАЛЬНОЕ ПОНИМАНИЕ, но через импульсы,

НАПРАВЛЕННЫЕ НА СОБСТВЕННУЮ КРЕАТИВНОСТЬ РЕЦИПИЕНТА, — причем возможность хоть какой-то передачи самих этих импульсов основана на всеобщих предрасположенностях, то есть на некой предварительной настройке бессознательного. С подобным отношением мы часто сталкиваемся и у современных художников, наиболее впечатляющим примером тут может служить Роберт Уилсон. Сцены из его спектаклей не рассчитаны на рациональную интерпретацию и понимание, они призваны зажечь собственную креативность и творческие ассоциации зрителей, возникающие в «магнитном поле», которое соединяет подмостки и зал. Увидев «Взгляд глухого» /«Deaf Man Glance»/, Луи Арагон написал текст, позднее ставший знаменитым (это письмо его позднейшему попутчику по сюрреализму, Андре Бретону), — письмо, в котором он заявил, что этот спектакль был прекраснейшим из всех, которые он когда-либо знал, и что его можно считать воплощением всех надежд, возлагавшихся сюрреализмом на театральное искусство¹⁰⁹.

Prädispositionen

«compagnon de route»

109

Арагон Л. Открытое письмо Андре Бретону. о «Взгляде глухого», искусстве, науке и свободе. — Aragon Louis, *Lettre ouverte à André Breton sur Le Regard du Sourd l'art la science et la liberté / Les Lettres françaises* Paris 1971 2-8 juin № 1 388 Pp 3, 15.

ПАНОРАМА ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ПО ТУ СТОРОНУ ДЕЙСТВИЯ: ЦЕРЕМОНИЯ, ГОЛОСА В ПРОСТРАНСТВЕ, ПЕЙЗАЖ (*JENSEITS VON HANDLUNG: ZEREMONIE, RAUM-STIMMEN, LANDSCHAFT*)

По случаю постановки в берлинском «Шаубюне» горьковских «Дачников» автор их инсценировки, Бото Штраус, делает замечание по поводу решения режиссера (Петера Штайна) преобразовать диалогический материал Горького в первом и втором

актах таким образом, чтобы все персонажи могли одновременно находиться на сцене. Сам Горький, как он пишет, называл свое произведение вовсе не «драмой», «пьесой», «трагедией» или «комедией», но «сценами». Театр показывает здесь «не столько последовательность, развертывание сюжета, сколько свою вовлеченность во внутренние и внешние состояния». Сама формулировка уже очень нам помогает. Как известно, о «состояниях» часто говорят живописцы: речь часто идет о «состоянии образов» в процессе творчества, о тех состояниях, в которых кристаллизуется динамика самого становления образа и в которых сохраняются отдельные моменты создания картины, обычно невидимые для зрителя. Соответственно, та категория, которая соответствует новому театру, — это не действие, но состояния.

«Zuständen»
«Bild-Zuständen»
«Fabelentfaltung»
szenische Dynamik

При этом театр отрицает, или по крайней мере сдвигает к периферии, саму возможность «развертывания сюжета», которая была всегда свойственна ему как искусству, основанному на времени. Это вовсе не исключает определенной подвижной динамики в «рамках» самого состояния, ее можно было бы назвать — в отличие от драматической динамики — динамикой сценической. И сама эта, по видимости, «статичная» картина, на самом деле является всего лишь значимым именно сейчас «состоянием» застывшей живописной работы, причем глаз зрителя, стремящийся как-то соединиться с этой картиной, непременно должен осознать эти различные состояния и реконструировать их динамику и процессуальность. Подобным же образом теория текста учит нас вычитывать в застывшем и ставшем вполне «инертным» фено-тексте динамическое движение его становления, [то есть гено-текст]. Состояние — это эстетическая фигура текста, показывающая нам скорее его сотворение, чем некую историю, даже если эту историю разыгрывают перед нами живые актеры. Вовсе неслучайно, что многие практики постдраматического театра начинали со сферы визуальных искусств. Постдраматический театр — это театр состояний и сценически драматичных творений.

Phano-Text
Gebilde

_____ Напротив, совершенно невозможно представить себе драматический театр, который тем или другим способом не представлял нам действия. Когда Аристотель провозглашает «миф» (который в его «Поэтике» обычно обозначает «сюжет») «душой» трагедии, он ясно дает понять, что сама драма означает искусно сконструированный и скомпонованный ход действия. Его критик Брехт по существу следует Аристотелю, когда в своем «Малом Органоне» /«Kleine Organon»/ пишет: «Согласно Аристотелю, — и мы сходимся с ним здесь, — именно “сюжет” является душой драмы». Даже внутри неподвижности, в которую погружены фактические события у Чехова, зритель напряженно следит

Handlung
«Fabel»

за «внутренним» действием, которое разворачивается в глубине, под поверхностью, по видимости, бессвязного повседневного диалога, при этом тот же зритель с неизбежностью приближается к минимальному [но чрезвычайно значимому] внешнему развитию сюжета — к дуэли, смерти, расставанию и так далее.

Пусть и разными способами, но сама эта категория, составлявшая прежде ядро драмы, в дальнейшем, то есть в постдраматическом театре, постепенно отодвигается на задний план; формы такого пренебрежения могут варьироваться от «всё еще почти драматического» театра до такого состояния, когда невозможно обнаружить даже следов [воображаемого] «фиктивного» процесса.

Всё тут подсказывает нам: сами причины, благодаря которым драматическое действие занимало когда-то центральное место в театре, теперь более здесь не применимы. К числу этих постепенно исчезающих причин относятся следующие принципы: нарративное, сюжетное отражение мира средствами мимезиса; формулирование духовно значимого столкновения различных целей; процесс действия как образ самой диалектики человеческого опыта; развлекательная ценность «напряжения», когда одна ситуация готовит новую, изменившуюся ситуацию и подводит к ней. Само собой разумеется, что (как это уже было показано Лессингом) действие вовсе не обязательно состоит из каких-то мощных и громких актов. В связи с «теорией фавулы»¹¹⁰

Лессинг замечает, что многие художественные суждения «соединяют чересчур уж материальные понятия со словом ДЕЙСТВИЕ» и что «всякая внутренняя борьба страстей, всякое следствие разнообразных мыслей, где одна подчиняет себе другую, уже являются действием»¹¹¹.

В отличие от «диэгезиса», то есть эпически-нарративного способа рассказа, «мимезис» со времен античности обозначал некое «воплощенное», копирующее реальность представление. Само слово *παραστασις* изначально имело смысл «представлять в танце», а вовсе не «имитировать». Ссылаясь на Э. Утица /E. Utitz/, Мукаржовский /Jan Mukarovsky/, однако же, подчеркивает, что особое свойство искусства заключено как раз в его «эстетической функции», которая вполне отлична от имитации, то есть в «способности как бы изолировать предмет, которого коснулась эта эстетическая функция». Характерная способность искусства — это его умение создавать «максимальную концентрацию внимания, направленного на данный предмет». И в контексте того же аргумента он приводит пример, непосредственно связанный с темой нашего анализа: «важность эстетической функции внутри любой церемонии, когда эстетически «изолированный» момент внутренне продолжает жить уже

110

Теория «фавулы», или «сюжета», была выдвинута Шарлем Баттё (Charles Batteux, 1713–1780, французским философом и эстетиком, автором трактата «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» /Les Beaux-arts réduits à un même principe/). Баттё полагал, что искусство должно прежде всего подражать Прекрасному в природе. (Прим. пер.)

111

Цит. по: *Мюллер В. «Я» в диалоге с самим собой* — Müller Wolfgang G. *Das Ich im Dialog mit sich selbst* S. 333

«fiktive» Vorgänge

Bild

«Spannung»

Handlung

«erkörpernde»

Darstellung

«ästhetische Funktion»

Isolierung

Zeremonie

в самом поле праздничности как таковой»¹¹². Совершенно очевидно, что в практике театра всегда присутствовало это измерение «церемониального» начала. Оно содержится даже в театре как социальном событии, поскольку вырастает из религиозных и культовых корней, которые сами уже по большей части исчезли из нашего сознания. Однако постдраматический театр освобождает этот формально-показной момент церемонии от его прежней единственной функции — привлечения возможно большего внимания зрителей, чтобы придать ему ценность самому по себе как некоему эстетическому качеству, теперь уже вполне свободному от всех религиозных и культовых референций. Постдраматический театр и есть такое замещение драматического действия церемонией, с которой, впрочем, драматически-культовое действие и было когда-то изначально и неразрывно связано¹¹³

referenzlose

Стало быть, под церемонией как одним из элементов постдраматического театра подразумевается здесь целый спектр движений и процессов, которые сами не имеют отсылочной референции, однако протекают перед нами со всё более вдохновляющей точностью; это могут быть, к примеру, события из жизни особым образом формализованного сообщества, музыкально-ритмические или визуально-архитектонические конструкции неких процессов, пара-ритуальные формы, а также (нередко глубоко мрачные и черные по своему духу) церемонии, связанные с чисто телесным присутствием, эмфатические (то есть дающиеся нам лишь в полунамеках) или же, напротив, монументально акцентуированные и показательные обряды подобного присутствия.

_____ Жан Жене /Jean Genet/ вполне осознанно отстаивал театр, понимаемый именно как церемонию; соответственно, он провозглашал мессу высшей формой современной драмы: «La messe est le plus haut drame moderne»¹¹⁴ Его излюбленные темы — двойник, зеркало, наконец, триумф сна и смерти над реальностью — уже прямо указывают нам на это направление. Соответственно, Жене приходит к идее о том, что настоящее место театра — это кладбище¹¹⁵, а сам театр в сущности своей есть не что иное, как заупокойная служба. Жене, имевший для Хайнера Мюллера особое значение, сходится с этим постдраматическим автором в своей идее о том, что театр — это всегда «диалог с мертвыми». Моник Бори отмечает, что, согласно Жене, как раз этот диалог с мертвыми впервые и придает произведению искусства его истинное измерение¹¹⁶ Произведение искусства вовсе не ориентировано на будущие поколения, как это часто полагают. По мнению Жене, Джакомоетти на самом деле создает скульптуры, задача которых, в конечном счете, — очаровывать мертвых. И далее он пишет: «...l'oeuvre d'art n'est pas destinée aux générations

112

Мукаржовский Я. Глава из эстетической — Mukarovsky Jan, *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt am Main, 1970. S. 32 и сл.

113

См. Шексер Р. Теория перформанса // Указ соч.

114

Ср. Жако Ж. Указ соч. С. 78.

115

См. Жене Ж. Это странное слово — урбанизм — Genet Jean, *L'étrange mot d'urbanisme / Œuvres complètes*. Vol. 4. Paris, 1968. P. 9 и сл.

116

«Le dialogue avec les morts est ce qui donne à l'œuvre d'art sa véritable dimension» — Бори М. Призрак, или театр, который сомневается. С. 272

«des statues qui ravissent enfin les morts»

enfants. Elle est offerte à l'innombrable peuple des morts»¹¹⁷. Хайнер Мюллер считал античный театр заклинанием мертвецов, иначе говоря, он смотрел на этот театр как на церемонию, которая — в отличие от простого сюжета — представляет нам по самой своей сути некий решающий момент [бытия]. А японский театр «Но» весь вращается вокруг идеи возвращения мертвых, причем всё это — используя минимум миметических средств. Достаточно уже самого осознания такой возможности понимать театр иначе, чтобы поставить под вопрос всю традицию драматического театра европейского Нового времени (а ведь она, в свою очередь, весьма существенно отличается от «пре-драматического» театра античности). Темы литургии, церемонии, ритуала уже вполне настойчиво возникали и в раннем модернизме. В свое время Малларме уже говорил о театре как церемонии, и нам хорошо известно признание Т.-С. Элиота: «The only dramatic satisfaction that I find now is in a High Mass well performed»¹¹⁸. Возвращаясь к Жене, мы можем сказать: он хотел, чтобы театр был «la Fête», то есть «праздником», причем таким праздником, который обращается к мертвым. Потому-то он и посчитал, что вполне достаточно показать «Les Paravents» («Ширмы») лишь единожды как одну-единственную праздничную церемонию. (И, кстати, идея Вагнера о «Festspiel» изначально выглядела сходным образом: предполагалось, что театр нужно было построить где-то за городом, пригласить туда зрителей бесплатно, сыграть спектакль, а затем разрушить театральное здание и сжечь партитуру...)

В творчестве Роберта Уилсона этот церемониальный аспект становится вполне очевидным. С самого начала критики, пытавшиеся описать свою первую встречу с этим театром, часто прибегали к следующему сравнению: они чувствовали себя чужаками, присутствующими при загадочных культовых действиях некоего совершенно неизвестного им народа. В работах Айнара Шлеефа /Einar Schleeff/ мы также легко угадываем это художественное стремление, направленное на создание квазиритуальных церемоний. Он не только выстраивает всё зрелище на церемониях, тематизированных в спектакль высокого и тщательно выстроенного стиля, не имеющего ровным счетом никакого отношения к развитию действия (как, например, в спектакле «Urgötztz» («Изначальный Гётц») с его как бы бесконечной процессией придворных), но и включает в него сценическое действие, которое предполагает символическое кормление публики. Соблазнительно было бы рассмотреть тут и некоторые менее очевидные формы церемониальных действий в постдраматических произведениях. В своих размышлениях по поводу «Учебных пьес» /«Lehrstücke»/ Брехт говорит об акробатах как о некоем образце

«праздничном представлении»

117

«Произведение искусства не расчитано на поколения будущих детей. Оно предлагает себя бесчисленному народу мертвецов» (фр.) — Бору М. Указ соч. С. 272

118

«Единственное драматическое удовольствие, которое я нахожу ныне, заключено в Высокой мессе. [То есть в литургии «Высокой» англиканской церкви.] когда та по-настоящему хорошо исполнена» (англ.) — Элиот Т.-С. Диалог о драматической поэзии — Eliot T.S., *A Dialogue on Dramatic Poetry* / *Selected Essays* London, 1932

р. 35

«episierende»,
«verfremdende») игры, которая — в его терминологии — является одновремен-
но «эпизирующей» и «очуждающей»: «Мы видим людей, одетых
в белые комбинезоны — иногда их двое, иногда трое, — они се-
рьезны как акробаты, очень серьезны, — они вовсе не похожи
на клоунов; всё должно происходить подобно некой церемонии,
гнев и раскаяние должны рассматриваться здесь как своего рода
искусные и вполне конкретные задачи, тогда как нечто ужасное
воплощено не в каком-то отдельном персонаже — это попросту
я сам или же некто иной...»¹¹⁹ Здесь уже вполне проявляется вза-
имосвязь между тенденцией, направленной к церемониальному
началу, и отказом от классической концепции субъекта, где он
призван был подавлять в себе всякую физическую телесную кон-
кретность, сохраняя на первый взгляд исключительно ментальные
намерения.

Handgriffe

Hand-griffe

119

Брехтовский образец «Учебных
пьес» / Свидетельства, обсуждения,
опыты / Под ред. Райнера Штайнве-
га *Brechts Modell der Lehrstücke*
Zeugnisse Diskussion Erfahrungen
Hg. von Rainer Steinweg Frankfurt am
Main 1976 S. 105

Далее мы рассмотрим Тадеуша Кантора /Tadeusz Kan-
tor/, Роберта Уилсона и Клауса-Михаэля Грюбера /Klaus-Michael
Grüber/ как представителей образцовых форм постдраматиче-
ского театра, то есть, соответственно, как выразителей идеи «це-
ремонии», «голоса в пространстве» и «пейзажа».

КАНТОР ИЛИ ЦЕРЕМОНИЯ

Творчество польского художника Тадеуша Кантора уводит нас далеко прочь от драматического театра: оно разворачивает пе-
ред зрителем богатейший космос художественных форм, зави-
сающих где-то между театром, хэппенингом, перформансом,
живописью, скульптурой, искусством предметов и пространства,
и наконец (что не менее важно), космос постоянной рефлексии,
то есть отражения самого этого процесса в теоретических тек-
стах, поэтических произведениях и манифестах. Его творчество,
словно обуреваемое некой навязчивой идеей, непрерывно вра-
щается вокруг его собственных детских воспоминаний, и хотя
бы уже поэтому проявляет свою временную структуру воспоми-
нания, повторения и столкновения с потерями и смертью. Нам
стоит прежде всего сосредоточиться на последнем этапе теа-
тральной деятельности Кантора, то есть на его «театре смерти»,
который стал всемирно известным в 80-е годы, хотя многие из
его важнейших аспектов уже присутствовали или были намечены
в более раннем творчестве. Кантор стремится «достичь полной

Erinnerung,
Wiederholung
«Theater des Todes»

автономии театра для того, чтобы происходящее на подмостках действительно становилось неким "СОБЫТИЕМ"¹²⁰, освобожденным от всякого «наивного [иллюзорного] обмана», равно как и от всякой «БЕЗОТВЕТСТВЕННОЙ ИЛЛЮЗИИ»¹²¹. Мы находим здесь поиски «состояния не-игры»¹²², мы видим, что здесь более невозможно отследить никакого сквозного хода действия; вместо этого перед нами предстают всё более и более экспрессионистски сгущенные сцены, связанные между собой единой квазиритуальной формой «заклинания прошлого».

«Ereignis»
«naïve Vormachen».
«unverantwortliche ILLUSION».
«Zustand des Nicht-Spielens»
«durchgehende Handlungsverlauf»
«Vergangenheitsbeschwörung»

Реминисценции, отсылающие нас к польской истории, соединяются здесь с религиозной тематикой в разнообразных ее вариациях (еврейский раввин, преследования евреев, католический священник). Гротескно приподнятые сцены последнего обряда, [совершаемого над умирающим или уже умершим,] составляют здесь основной лейтмотив представления: это казнь, прощание, смерть, погребение. Все персонажи являются нам так, как если бы они уже были призраками. Вскоре после Второй мировой войны Кантор помещает в центр своего творчества фигуру возвратившегося Одиссея: это фигура, символически возвращающаяся из царства мертвых, по словам Кантора, «он становится своего рода моделью для всех позднейших персонажей его театра». И вообще, отличительным знаком его театра становится прошлое ужаса, а также возвращение призраков. Это театр, темой которого, по словам Моник Бори, являются «остатки»¹²³, театр после катастрофы (таковы тексты Беккета и Хайнера Мюллера); он приходит после смерти и ставит для нас «пейзаж по ту сторону смерти» (Мюллер). Этим он отличается от драмы, которая полагает смерть не как нечто предшествующее, не как основу всякого опыта, но скорее показывает нам жизнь, которая движется к этой смерти. У Кантора смерть не представляется драматически, но церемониально репетируется на сцене. Поэтому здесь нет и драматического вопрошания о смерти, приходящего в тот самый момент, когда принимается решение относительно смысла жизни (как это происходит, например, в «Каждом» у Гофманстля). Скорее уж всякая церемония становится тут церемонией мертвых; она состоит в трагико-комическом уничтожении смысла и в показе такого уничтожения смысла, — в показе, который некоторым образом обращает вспять и снимает это уничтожение. Скажем, когда фигура, которая со всей очевидностью представляет собой смерть в «Виелополе, Виелополе» или «Мертвом классе», стирает пыль со старых книжек, она тем самым мрачно «унижает» и уничтожает их, но одновременно своим комизмом передает также парадоксальное и страстное стремление к жизни.

120
См. *Kantor T. Teatr śmierci*
Kantor Tadeusz, Theater des Todes
Zirndorf, 1983 S. 81
121
Там же С. 81
122
Там же С. 80.
123
См. *Бори М. Призрак, или театр,*
который сомневается С. 258

tragikomische Sinnvernichtung

«Totentanz» Церемониальная форма, которая таким образом при-
 ходит на место драмы, становится здесь «ТАНЦЕМ МЕРТВЫХ». Го-
 «dance macabre» воря о «Мертвом классе», сам Кантор подчеркивал: «Мистерия
 смерти, средневековый “данс макабр” происходит в этой КЛАСС-
 «optische Chiffren» НОЙ КОМНАТЕ». Фигуры, вступающие в этот танец смерти, ста-
 новятся «оптическими шифрами», заимствованными из романа
 Збигнева Униловского /Zbigniew Unilowski/ «Общая комната», ~
 это «ханжа и лицемерка,двигающая перед собой скамеечку для
 коленопреклонений; игрок, механически бросающий карты на
 столик, что продолжает катиться вперед; человек с тазом, бес-
 прерывно моющий в нем свои ноги» и так далее¹²⁴. В спекта-
 кле «Пусть сдохнут художники!», чья премьера была показана
 в Нюрнберге в 1985 году, солдаты маршируют вперед под веч-
 ное танго войны, которое накладывается на военный марш «Мы,
 первая бригада...» Мы видим здесь скелет лошади, — так что
 тут можно воскликнуть вместе с Хайнером Мюллером: «История
 пересекает финишную прямую на мертвых клячах», — а впе-
 реди всей процессии идет ребенок в слишком длинной для него
 военной шинели (сам Кантор в виде мальчика?). Прекрасная,
 роскошная девушка осеняет заключительную картину черным
 флагом анархии, — это «ангел отчаяния», смерти или меланхо-
 лии, который как бы исправляет прелестью своего тела даже об-
 раз Делакруа (по замечанию Хензеля): прежний ангел свободы
 и взятия Бастилии превращается в фигуру, олицетворяющую на-
 прасные чаяния, меланхолический эрос и печаль. Сцены из спек-
 такля Кантора выражают отказ драматически представлять даже
 самые «драматические» события, которые и составляют сам
 предмет его театра — пытки, тюрьму, войну и смерть — в пользу
 «Bilderpoesie» изобразительной, образной поэзии на подмостках. «Серии об-
 разов, подобных старым вульгарным шуткам, которые одновре-
 менно столь бесконечно печальны»¹²⁵, снова и снова приводят
 нас к сценам, что вполне могли бы найти себе место в какой-ни-
 будь гротескной драме. Однако драматическое здесь исчезает,
 «bewegte Bilder» подменяясь чередой движущихся образов, которые возникают
 благодаря повторяющимся ритмам, выстроенным картинкам,
 напоминающим живописные полотна, а также некоторой де-
 реализации персонажей, которые похожи на манекенов свои-
 ми отрывистыми и резкими движениями, словно пришедшими из
 немых фильмов. Впрочем, тема создания образов входит в спек-
 такли и вполне эксплицитно, — скажем, когда толстая женщина-
 фотограф в «Виелополе, Виелополе» вдруг преобразует свой
 фотоаппарат в пулемет и с издевательским смехом расстрели-
 вает группу молодых солдат, которые позировали ей для сним-
 ка; тут мы наблюдаем одновременно и трагикомический символ

124

См. Георг Хензель /Georg Hensel/, ре-
 цензия во «Франкфуртер Альгемай-
 нен Цайтунг» («Frankfurter Allgemeinen
 Zeitung») 1995 15 июня

125

См. Указ статьи Георга Хензеля

убийства (передаваемый через фиксацию образов), и сюрреалистическое развенчивание войны.

_____ Визуальный художник Кантор, чья работа в театре началась с провокативных перформансов и хэппенингов, делает явным некоторое намерение, которое мы встречаем во многих постдраматических формах: это намерение пытается придать ценность всем предметам и материалам сценических действий. Дерево, металл, ткани, книги, одежды и странные предметы обретают у него замечательные тактильные качества и интенсивность, причем не так уж легко объяснить, как именно это достигается. Существенным фактором здесь становится вкус Кантора к тому, что он называл «бедным объектом» или же «реальностью низшего ранга». Сиденья стульев вытерты и продавлены, стены ^{«das armseltige Objekt»} ^{«die Realität des niedrigsten Rangs»} полны дыр, столы покрыты пылью или известковым налетом, старые инструменты изъедены ржавчиной, всё уже белёсо, потерто, гнило или запачкано. Именно в таком состоянии они могут проявить свою хрупкость и уязвимость, а значит — и свою «жизнь» с некой новой интенсивностью. Столь же хрупкие и уязвимые люди-актеры становятся частью общей структуры, присутствующей на подмостках, — поврежденные вещи выступают их спутниками, товарищами по путешествию. Это также некоторое следствие, которое становится возможным только благодаря постдраматическому жесту. Ибо даже когда всё это показывается с неким чисто натуралистическим намерением, скажем, когда среда проявляет свою власть над людьми, в драматическом театре театральное «окружение» функционирует, в принципе, ^{«Umfeld»} просто как некая рамка или же некий фон для человеческой драмы и человеческой фигуры. Напротив, у Кантора люди-актеры подпадают под чары предметов. Жизненно важный для драмы принцип иерархии исчезает — ведь там это была иерархия, внутри которой всё (и всякая «вещь») непременно вращается вокруг человеческого действия, тогда как предметы становятся всего лишь реквизитом для него. [В постдраматическом театре] мы можем говорить об определенной тематике объекта, который всё больше де-драматизирует элементы действия, если таковые еще сохраняются. Предметы в лирико-церемониальном театре Кантора появляются как некая реминисценция эпического духа памяти (с его хорошо известной влюбленностью в вещи). Если для эпической формы поэтического искусства, в отличие от драматической формы, было естественно представлять действие как нечто «полностью прошедшее», то Кантор подчеркивает, что «сцены ^{«Handlung als vollkommen vergangen»} этого действительного действия спектакля» должны представлять таким образом, «как если бы они были укоренены в прошлом.. но как если бы при этом прошлое повторялось теперь в каких-то

странно искаженных формах»¹²⁶. Благодаря двойственности этой тематизированной памяти и особой мощи вещественной реальности постепенно складывается театр, который, как Кантор замечает в своем «Театре Крико 2» /«Theater Cricot 2», состоит из «двух параллельных траекторий»: с одной стороны, мы видим «текст, очищенный от его поверхностной, повествовательной структуры», а с другой — «путь автономного сценического действия чистого театра»¹²⁷

«Erinnerungs-Ich»

Театр Кантора знаменит своими куклами почти в человеческий рост, которые актеры повсюду таскают за собой. Для Кантора они выступают как более раннее, забытое существование человека, его «памяти о собственном “я”», которое он продолжает носить в себе. Однако их значимость выходит за эти пределы. В своеобразном взаимообмене с живыми телами и в своих связях с прочим реквизитом они превращают подмости в «пейзаж смерти», где осуществляется переход от живых людей (зачастую действующих как куклы) к мертвым куклам (как бы оживляемых детьми). Кажется, что можно сказать: вербальный диалог драмы здесь замещается диалогом между людьми и предметами. Сюрреалистические аппараты (механическая колыбель, похожая на детский гробик; семейная машина, раздвигающая женщине ноги, как бы подготавливая ее к родам; различные механизмы казни) самым причудливым образом соединяются и почти совокупаются с частями тела актеров. Повторение тривиальных, но поэтически задевающих действий, направленных на объекты или же выполняемых вместе с объектами, позволяют этим акциям восприниматься в качестве некоего квази-языкового обмена между человеком и вещью. И прежде всего, в работах Кантора появляются персонажи, которые действуют пантомимично и жестуально, а потому отнюдь не случайно выглядят как фигуры, вышедшие из второразрядных и гротескных немых фильмов. Драма возвращается вспять и сокращается до размера крошечных, немых сценических процедур. Сама иерархия, существовавшая прежде между человеком и предметом, теперь заведомо релятивизируется для нашего восприятия.

Dialog zwischen Menschen und Objekten

gestlich

Кантор со всей определенностью отделяет свою любовь к куклам от любви к ним Крэга¹²⁸. В отличие от Крэга, он не выступает полемически против актера (хотя тут следует сделать замечание, что «Сверхмарионетка» Крэга никоим образом не была призвана изгнать со сцены актера-человека, она скорее была призвана указать на некую иную форму присутствия там этого актера). Напротив, для Кантора воображаемый «первый актер» осуществляет акт «революционной» и прямо-таки священной значимости. В какой-то момент некто осмеливается

126

См. Кантор Т. Театр смерти. С. 115

127

Там же С. 114 и сл.

128

См. Там же С. 253

вырваться из ритуалистического сообщества. И это не просто притворщик-позер, но настоящий еретик, который противопоставляет обществу и тем самым создает опасную границу между собой и «публикой», границу, позволяющую ему общаться с живыми теперь уже исходя из собственного мира смерти¹²⁹. Своими мотивами и формами театр Кантора до странности тесно коррелирует с архаическими элементами «изначального театра». Моник Бори справедливо замечает, что в театре Кантора явно ощутимо чувство неудачи и поражения, которое живо напоминает нам античную трагедию¹³⁰. Когда Кантор говорит о религиозно понимаемом «осознании нашего поражения», свойственном театру, речь идет как раз о том мотиве, который питал собою греческую трагедию¹³¹. Это соответствие, которое прочерчивает собой дугу, связывающую царство античного театра (еще до нашей эры) с постдраматическим театром на заре третьего тысячелетия, некоторым образом обходит и оставляет в стороне весь период европейского драматического театра. Мы будем наблюдать его, хотя и в несколько иных проявлениях, также в театре Грюбера и Уилсона.

Angeber

«Urtheater»

¹²⁹

Kantor T. Театр смерти. С. 253 и сл.

¹³⁰

См. Бори М. Призрак, или театр, который сомневается. С. 257

¹³¹

См. Frankfurter Allgemeine Zeitung 1989 21 августа

ГРЮБЕР, ИЛИ ОТЗВУК ГОЛОСА (NACH-KLANG) В ПРОСТРАНСТВЕ

Когда речь заходит о театре «по ту сторону» драмы, следует отметить: существуют режиссеры, которые, даже когда они ставят на сцене традиционные драматические тексты, делают это таким образом, что театральные средства приводят к де-драматизации. Но как только поставленные так тексты оттесняют возникающее действие на задний план, то в полном соответствии с внутренней логикой театральной эстетики собственные временные и пространственные аспекты сценического процесса мощно выдвигаются вперед. Этот процесс становится скорее возможностью представить атмосферу и состояние вещей. Сценическое «письмо» захватывает теперь всё внимание

De-Dramatisierung

Handlung

Zeitlichkeit und Räumlichkeit

des Bühnenvorgangs,

Atmosphäre.

Zuständlichkeit,

«écriture»

«Ausdeutung»,
«Umdeutung»,
«Rekonstruktion»,
«Postmoderne»

[зрителя], тогда как само драматическое действие становится чем-то второстепенным. Клаус Михаэль Грюбер /Klaus Michael Grüber/ может рассматриваться в качестве образцового сценического «автора», разработавшего свой собственный театральный язык. Когда в августе 1989 года Георг Хензель завершал свою долгую карьеру театрального критика во «Frankfurter Allgemeine Zeitung» личной ретроспективой написанных им на протяжении пятнадцати лет театральных рецензий¹³², он нашел следующие категории, чтобы подвести итоги величайших тенденций, проявившихся в театре с середины 70-х годов: «толкование [интерпретация]», «перетолкование [ре-интерпретация]», «реконструкция» и «постмодернизм». Рудольф Нёлте /Rudolf Noelte/ был для него «образцовым режиссером толкования», тогда как Клаус Пейман /Claus Peymann/, осуществивший в 1975 году вместе с Ахимом Фрейером /Achim Freyer/ сатирический демонтаж «Разбойников» Шиллера, был представителем «перетолкования». Внутри этой панорамы Клаус Михаэль Грюбер выступает не только выразителем «постмодернистского метода режиссуры» (что проявилось в его спектакле «Эмпедокл. Читая Гёльдерлина» — «Empedokles. Hölderlin Lesen»), но также и представителем исторической «реконструкции», в особенности если брать в расчет его практически полную, несокращенную версию «Гамлета» в 1982 году. Последний аспект несколько выпадает за пределы обсуждаемой здесь темы, однако мне кажется уместным упомянуть, что параллельно с этой постдраматической практикой Грюбера Петер Штайн в берлинском театре «Шаубюне» пытался постигнуть театр именно как место для вынесенной на подмостки памяти о театральной истории, в особенности, когда он определенно противостоял преобладающему «духу времени» своими аскетичными постановками. Скажем, его постановки Чехова то и дело цитировали — вплоть до мельчайших подробностей — спектакли исторического Московского Художественного театра, а «Волосатая обезьяна» О'Нила копировала сценические ходы спектакля Таирова. Постановка Петером Штайном «Федры» в 1987 году также является частью этой линии, то есть выраженного классически-исторического подхода; правда, с течением времени всё это привело «Шаубюне» к определенному оцепенению и неподвижности, к совершенству, которое зачастую казалось «холодным» и внутри которого режиссерское мастерство всего лишь праздновало собственное [ремесленное] умение. С другой стороны, сознательное решение, направленное против каких бы то ни было субъективных добавок, вызывает уважение и должно цениться само по себе, просто как вполне своеобразное качество театральной само-рефлексии.

Грюберовский стиль де-драматизации объединяет в себе статику и классическую экономию [выразительных] средств. В целом можно сказать, что он весьма крайним образом внимания из своих спектаклей сам момент напряжения. Процедура постдраматической «изотонии»¹³³, в которой намеренно избегаются высоты и подъемы, заставляет сцену выступать своего рода «картиной». Само воздействие этой «картины» многократно усиливается благодаря тому, что она как бы внутренне «заряжена» произносимым словом, которое разворачивается, таким образом, по преимуществу внутри своей душевно-лирической выразительной функции (для Якобсона это «эмотивное» изменение языка). Драма Нового времени была миром дискуссии, обсуждения, тогда как диалог в античной трагедии — несмотря на видимость антагонистической дуэли речей — по сути своей вовсе не был дискуссией: протагонисты остаются недостижимыми каждый в своей вселенной, противники же говорят как бы «мимо» друг друга. Диалог здесь — это не столько конфликт и перебранка в пространстве речевого обмена, сколько «соревнование речей», своеобразный «бег наперегонки» в словах, напоминающий нам о немолчающих кристаллах в агоне. Речи антагонистов не задевают друг друга¹³⁴. В работах Грюбера (как сообщали его актеры, принимавшие участие в показе, организованном Жоржем Баню /Georges Vanu/ в Париже) всё происходит в атмосфере, которую можно было бы определить заголовком «После любых дискуссий»¹³⁵. Тут больше нечего обсуждать. То, что совершается и проговаривается здесь, имеет характер необходимого, выполняемого почти церемониально, и согласованного ритуала.

Драма в качестве образцовой формы обсуждения ставит всё на темп, диалектику, дебаты и развязку. Однако уже в течение долгого времени драма глала. Ее дух, или, точнее, её привидение, переместился из театра в кинематограф, а потом всё больше — и в телевидение. Там возможности симуляции действительности гораздо шире; там важна сама сюжетная история, — хотя бы потому, что мы вряд ли будем смотреть нечто дважды, но вместо этого уже тут же начнем потреблять следующий продукт. Поскольку индустрия развлечений не позволяет, чтобы нечто воспринималось вместе со своими противоречиями, в каких-то разделениях или удвоениях, вообще не допускает вторжения какой-либо странности, мы переходим от эффекта «У»¹³⁶ к эффекту «TV». Сейчас известно не так уж много театральных деятелей, которые открыто решаются ПРАКТИКОВАТЬ РАЗЛИЧНЫЕ МЕЖДУ ДРАМОЙ И ТЕАТРОМ в рамках «устоявшегося» театра; в Германии, помимо Грюбера, можно назвать еще, пожалуй, Айнара Шлеефа /Einar Schleeff/ и некоторые работы Ганса Юргена

фр. — «tableau»

Redueduell

«Weltreden»

¹³³ «Изотония» — от греческого термина *ισοτονος* — «одинаково растянутый», имеющий одинаковое напряжение или «тон». В научных трудах так описывались жидкости одинакового осмотического давления или же с одинаковым (равномерным) распределением молекул. (Прим пер.)

¹³⁴ См.: Асман К Театр и агон / Agon и театр / Вальтер Беньямин и Флоренс Христиан Ранг — Asman Carrie, *Theater und Agon / Agon und Theater Walter Benjamin und Florens Christian Rang / Modern Language Notes*, Vol 107, 1992 № 3 Pp. 606–624 См также всё обсуждение проблем «агона» в «Комментариях» у Примавези (Указ. соч.). С. 254 и сл.

¹³⁵ См.: Баню Ж Клаус Михаэль Грюбер. нужно, чтобы театр проходил сквозь слезы — Vanu Georges, Klaus Michael Grüber *il faut que le théâtre passe à travers les larmes* Paris. 1993

¹³⁶ Шутка Лемана намек на брехговский «эффект остранения» («*Verfremdung*») (Прим пер.)

Differenz von Drama und Theater zu praktizieren

Зибберберга /Hans Jürgen Syberberg/. Их режиссерские усилия совершенно несправедливо рассматриваются многими как анархистски-насильственные (как у Шлеефа) или же как старомодно-классицистские (как у Зибберберга). Несмотря на признание своего исключительного гения, Грюбер никогда не был любимчиком ведущих театральных критиков в Германии. Когда его работы оказывались слишком сложными и явно отклонялись от средней нормы, их называли эзотеричными; когда же они были преувеличенно близки исходному тексту, их превратно считали уныло-традиционными (хотя такие спектакли, как «Гамлет» или «Ифигения в Тавриде», несмотря на свое трепетное отношение к тексту, по сути были весьма рискованными примерами самого новаторского прочтения).

_____ В то время как «драматическая коллизия» определяет собой систему драмы, театр в работах Грюбера определяется *Szene.* *Situation* сценой и ситуацией. Зритель находится здесь, чтобы свидетельствовать о той боли, о которой актеры говорят. Таким образом Грюбер восстанавливает выпавшее было звено, обращенное

«Augenblick des Sprechens»

вспять к сущностной реальности подмостков, а это означает, что здесь само «мгновение говорения» и есть всё. Это вовсе не временная линия драмы, не сама драма, — но то мгновение, когда раздается человеческий голос. Тело открывает себя, оно страдает. Жалобный звук, который из него вырывается, распространяется в пространстве, настигая зрителя (слушателя) как звуковая волна, по касательной, как некая развоплотившаяся, призрачная сила. А для жалости и страха — чего нам больше надобно? Что действительно важно в постановках Грюбера, так это та драгоценная секунда, когда тело, как бы под угрозой уничтожения, начинает говорить в пространстве сцены. Кстати, можем заметить, что именно это звездное сгущение, а вовсе не нарратив (каковой всегда принадлежал эпосу) и возник впервые в античном театре¹³⁷. В театре Грюбера никогда не пресекающийся, напевающий старинным образом, по-беккетовски шепчущий голос становится наконец слышным: это такой способ говорения, который даже внутри спора подымается над всеми распрями; голос этот говорит об опыте бесконечного бессидия, он не несет в себе обманчивой динамики или фальшивого темпа. Постдраматическая меланхолия примиряет Эсхила и Беккета, Клейста и Лабиша в «Траурном спектакле» /«Trauerspiel»/, открывающемся созерцанию зрителя. В грюберовской «Ифигении в Тавриде» /«Iphigenie in Tauris»/, поставленной в берлинском «Шаубюне» (1998), повествование об ужасе мифа превращается в медленное сценическое созерцание невыносимого. Драматический конфликт отступает и скрывается за медитацией, за

актом точного выговаривания и артикуляции. Постдраматическая тема здесь — это ТЕАТР ГОЛОСА — голоса, становящегося эхом прошлых событий.

Theater der Stimme

Условием театра голоса становится архитектурное пространство, которое благодаря своим размерам вступает в особое отношение с речью одинокого человека, с неким воображаемым пространством такого голоса. Именно благодаря таким крайностям пространство и становится воспринимаемым, например, как огромная пустота берлинского олимпийского стадиона, спроектированного по образцу стадиона античного и выстроенного нацистами, чтобы продемонстрировать архитектуру державной власти. Это нацистское здание стало местом постановки «Зимнего путешествия» /«Winterreise», 1977/, когда зрители, загнанные в крошечный уголок амфитеатра, должны были наблюдать соединение текстов из «Гипериона» Гёльдерлина со сценами спортивных состязаний, образами кладбищ, молодежных палаточных лагерей и киосков фаст-фуда. Для грюберовского «Фауста» подошла просторная церковь в Сальпетриере; напоминающая о монастырских сводах, как бы намеренно выстуженная бетонная апсида самого берлинского «Шaubюне» послужила превосходным пространством для «Гамлета», а огромный «Зал Германии» в Берлине стал удивительно уместными подмостками для эсхиловского «Прометея» в переводе Петера Хандке. Однако пространство может также становиться своего рода самостоятельным действующим лицом представления и тогда, когда оно крохотно, тесно и сдавлено. Эту роль может сыграть шуршащая, иронически крохотная и мелкая волна, отделяющая сцену «Ифигении» от зрителей вместо просторного моря; «Последняя лента Крэппа» Беккета с Бернардом Минетти /Bernard Minetti/ играет в комнате, сплошь заставленной растениями; это может быть и просто крошечная квартирка на берлинской Куври-штрассе, тускло освещаемая керосиновыми лампами, окрашенная в тона картин Шагала, до отказа забитая случайными путниками, — пространство, как нельзя лучше передающее отчаяние чеховской повести «На дороге» (у Грюбера — «An der grossen Strasse»). В работах Грюбера вообще трудно обнаружить какое-либо вполне нейтральное пространство. Избегая срединных, промежуточных объемов и всякий раз изобретая новое — либо слишком просторное, либо слишком сжатое пространство, — он переносит ось всего действия на соотношение голос/пространство, которое и становится определяющим для его театра. Интрига, история и драма тут едва различимы, вместо этого независимыми протагонистами становятся расстояние, пустота и промежуточное пространство. Настоящий

ausgekühlte

Stimme/Raum

Zwischenraum

диалог происходит не между собеседниками, но между звуком и пространством, в котором этот звук распространяется. Каждый говорит как бы сам по себе. В 1979 году зрители, вошедшие в прежде бывшую роскошной гостиницу «Эспланада» в Берлине, оказывались в среде, сотканной из голосов, видеопроекции и отдельных сцен, объединявшихся чтением новеллы Бернхарда фон Brentano «Руди», написанной в 1933 году, — чтением текста о ребенке из берлинской пролетарской семьи. Акция Грюбера на веймарском кладбище осенью 1985 года представляла собой еще одну новую форму сценической и пространственной «работы памяти»: там, посреди могильных камней, он поставил текст Хорхе Семпруна /Jorge Semprun/ «Бледная мать, хрупкая сестра» (в немецком переводе — «Bleiche Mutter, zarte Schwester») — текст весьма многослойный, объединяющий в себе отсылки к Гёте, концлагерь в Бухенвальде, Леона Блума, политические преследования в сталинскую эпоху, Брехта, Каролу Негер и этнические чистки в Боснии. Опять же, мы видим здесь, как режиссер покидает сферу поставленной на сцене драмы для того, чтобы создать некую театральную ситуацию (необычное место действия было организовано для него художником и сценографом Эдуардо Арройо /Eduardo Arroyo/)¹³⁸.

138

См. Вилле Ф. Сумерки свободы. — Wille Franz, *Zwielicht der Freiheit* /Theater Heute 1995 № 9, S. 4–7. (Сам текст опубликован там же. С. 50–55)

РОБЕРТ УИЛСОН, ИЛИ ПЕЙЗАЖ (WILSON ODER LANDSCHAFT)

действующими лицами

αναγνωριστικ

Angstlust am Spiel

Согласно Ричарду Шехнеру¹³⁹, сюжет драмы легко может быть изложен, если мы просто составим список перемен, которые происходят с *dramatis personae* от начала и до конца драматического развития. Трансформации тут могут наступать благодаря магическим процедурам, переодеваниям и маскам, они могут случаться также благодаря некоему новому знанию или же каким-то телесным процессам; это могут быть постоянно повторяющиеся метаморфозы, подобные природным явлениям, или же они скорее сами начнут входить во временные формы, которые по самой сути своей будут символичны и цикличны. В самом сердце театральной игры находится, возможно, не столько передача смыслов, сколько довольно архаичное ощущение УЖАСА/НАСЛАЖДЕНИЯ от самой игры, то есть преобразования как такового. Детям нравится переодеваться. И вот это удовольствие, получаемое от сокрытия себя под маской, соединяется здесь с иной, не

139

См. Шехнер Р. Теория перформанса. С. 185.

менее странной радостью: ты чувствуешь, как сам мир меняется, оттого что ты смотришь на него теперь из-под маски, как он сам вдруг становится необычным и странным, если ты глядишь на него как бы «со стороны», «снаружи». Тот, кто смотрит теперь сквозь прорези маски, превращает свой взгляд во взгляд животного, взгляд [неодушевленной] камеры или некоего существа, еще не известного ни себе, ни миру. Театр — это преобразование на всех уровнях, это МЕТАМОРФОЗА, и тут вполне стоит обратить внимание на театральную антропологию, которая всегда утверждала, что под условной схемой ДЕЙСТВИЯ здесь всегда прячется гораздо более всеобъемлющая структура трансформации как таковой. Это и объясняет, почему, отбросив модель «мимезиса действия», мы вовсе не приходим к концу театра вообще. Соответственно, внимание к процессу метаморфозы ведет к совершенно иной модели театрального восприятия, в которой видение как узнавание постоянно замещается игрой неожиданностей, которую уже никак не остановить внесением какого-то навязанного порядка в наше восприятие. «Медленное крабье ползание повторяющегося видения во многих местах многократно прокалывается иным способом видения, которое таится в глубинах самого этого видения как узнавания и постоянно сбивает последнее с его привычного и надежного курса»¹⁴⁰.

Metamorphose

Handlung

Wiederkennen

Anderssehen

Едва ли за последние тридцать лет кто-то из театральных деятелей настолько изменил театр и объем его выразительных средств, одновременно оказав такое сильное воздействие и на возможности театра, остающегося за пределами подобной практики, как Роберт Уилсон. Правда, его тоже не обошла общая судьба [многих художников], по которой театральные выразительные средства, которые когда-то были столь свежи и являли собой прямо-таки эпохально-значимую театральную грёзу, в поздних работах немало теряют в своем волшебстве, становятся предсказуемыми и временами употребляются так, как это обычно водится у ловких ремесленников, то есть отчасти маньеристским образом. Но это не дает нам права закрывать глаза на то, что именно Уилсон во многом нашел свой «ответ» на проблему существования театра в медийную эпоху, что именно он радикально расширил саму сферу изменившихся представлений о том, каким может быть театр. Одновременно подспудное, равно как и вполне прямое, воздействие его эстетики распространилось прямо-таки повсеместно; можно даже сказать, что театр на рубеже веков обязан ему больше, чем любому другому театральному практику. Театр Уилсона — это как раз театр метаморфозы. Он ведет зрителя в волшебную страну перемен, двойственностей и странных соответствий: столб дыма

¹⁴⁰

Вальдсфельс Б. Порог смысла. Исследования к феноменологии чужого. 3 — Waldenfels Bernhard, *Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3. Frankfurt am Main, 1999. S. 138.

Von der Handlung
zur Verwandlung

может вдруг стать образом целого континента, деревья вначале превращаются в колонны коринфского ордера, а те, в свою очередь, — в заводские трубы. Треугольники мутируют в паруса, затем в туристические палатки или горы. Всё может изменяться в размерах, — прямо как в «Алисе в стране чудес», — которую так часто и напоминает нам театр Уилсона. Его лозунгом могло бы стать: ОТ ДЕЙСТВИЯ К ПРЕВРАЩЕНИЮ.

_____ Подобно «машине» Делёза, метаморфоза соединяет между собой гетерогенные реальности, тысячи различных уровней и энергетических потоков. Необычное движение актеров в замедленном ритме всегда создает совершенно особый опыт в эстетике Уилсона, опыт, который подрывает саму идею действия. Мы имеем в виду создаваемое этим впечатление, будто люди-актеры на сцене действуют не по собственной свободной воле. Когда Бюхнер писал о том, что люди подобны марионеткам, которые движутся на невидимых нитях, подчиняясь невидимым силам, а Арто говорил об «автоматическом персонале пьес», мы легко угадываем здесь мотивы, вполне соответствующие впечатлению, производимому театром Уилсона, — в нем действуют загадочные силы, которые, как кажется, двигают фигурки совершенно волшебным образом — без всякой видимой мотивации, без каких бы то ни было целей или взаимосвязей. Эти фигуры так и остаются одинокими, — даже сплетаясь в некий космос, в сетку силовых линий или же — теперь уже вполне конкретно, благодаря авторской режиссуре постановочного света, — проходя по «предписанным» режиссером дорожкам. Фигуры (или фигурки) населяют собой некий магический фантазм, который как бы повторяет загадочный «путь судьбы», предписанный античным героям древними оракулами. Точно так же, как это происходит с «немотой» Грюбера, вечными кругами и закольцовками Кантора, в линиях света Уилсона мы видим, как прежний драматический театр, привязанный к человеческой анатомии как к отдельному вопросу и проблеме, вдруг распадается, превращаясь в ПОСТДРАМАТИЧЕСКУЮ ЭНЕРГЕТИКУ, в том смысле, в каком Лиотар говорит об «энергетическом» театре, замещающем собой театр представления. Такой театр предписывает нам загадочные образцы движения, свои особые процессы и световые истории, однако он едва ли предполагает какое-либо действие.

postdramatische Energetik

_____ Хотя нам всё же необходимо различать живописные и театральные формы, принимая во внимание их соответствующие законы и правила, особое ПРЕВРАЩЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА СЦЕНЫ В ПЕЙЗАЖ — Уилсон, например, сам называет свою аудиосреду «звуковым пейзажем» — напоминает прямо противоположные процессы в живописи XIX века, когда картины стремились

Verwandlung von Bühnenraum
in Landschaft

удобиться театральным событиям. Я имею в виду панорамы и диорамы, гигантские прозрачные картины Дагера /Daguerre/, на которых открывающиеся глазу сцены, архитектурные структуры и пейзажи, казалось, сами приходят в движение благодаря разнообразию освещения. Например, интерьер церкви на первый взгляд кажется совершенно пустым, однако благодаря перемене света мы вдруг замечаем там посетителей; затем начинает громко играть музыка, и наконец всё снова погружается в темноту¹⁴¹ Подобные превращения прямо напоминают метаморфозы в театре Уилсона. В них можно также усмотреть некое предвосхищение кинематографа, особое удовольствие от подглядывания, которое в то время представлялось прямо-таки

141 См.: Фервибе Б Там, где кончается искусство и начинается истина /? Магия света и превращение в XIX веке Verwirrte Birgit: Wo die Kunst endet und die Wahrheit beginnt: Lichtmagie und Verwandlung im 19. Jahrhundert / Sehnsucht: Über die Veränderung visueller Wahrnehmung Göttingen 1995 S. 90.

сенсационным. Однако в нашем контексте важно подчеркнуть, что нужда в театральном тут явно не связывается с одним лишь действием. Искусственно освещенный пейзаж, «акт» восхода солнца и перемена освещения также относятся к этому же кругу [внимания]. А Биргит Фервибе уже употребляла выражение «театр без литературного текста» применительно к эффектным прозрачным полотнам Карла Фридриха Шинкеля /Karl Friedrich Schinkel/¹⁴². Штефан Ёттерман отмечает, что именно останавливая время в этой поразительной симуляции реальности, достигаемой в панорамах, их авторы пробуждали у зрителя желание движения и продолжения нарративного повествования (желание, которое позднее как раз и удовлетворил кинематограф)¹⁴³. Это замечание можно также понять и в том смысле, что тут прослеживается исходная точка самого этого театрального опыта, который подчинен воздействию образа и параллельно развертывающейся речи.

142 См.: Фервибе Б Там, где кончается искусство и начинается истина С. 85.

das theatrale Bedürfnis

«Theater ohne Dichtung»

В работах Уилсона мы находим де-иерархизацию театральных выразительных средств, связанную с отсутствием драматического действия в его театре. По большей части здесь нет психологически разработанных или вообще индивидуализированных фигур, помещенных в какой-то связный сценический контекст (как это происходит у Кантора), вместо этого мы встречаем некие формы, действующие как не совсем понятные символы. Яркий, показательный способ их появления ставит перед нами вопрос об их смысле, однако ответа нам так и не добиться. Актеры, «сообща» пребывающие на подмостках, зачастую вообще не вступают в контекст какого-либо взаимодействия. И даже само пространство этого театра прерывисто: свет и различные цвета, неупорядоченные знаки и предметы создают сцену, которая не выступает более каким-то однородным пространством. Очень часто пространство Уилсона делится на «полоски», параллельные рампе, так что «акции», происходящие на разной

143 См.: Ёттерман Ш Панорама. средство массовой коммуникации Oettermann Stephan, Das Panorama Ein Massenmedium / Sehnsucht: Über die Veränderung visueller Wahrnehmung Göttingen. 1995 S. 80

Schaubildwirkung und parallel geführte Sprache, Enthierarchisierung

«Streifen»

poetische Sphäre
der Konnotationen

глубине сценического пространства, могут либо синтезировать воедино сознанием самого зрителя, либо читаться как некие абстрактные «параллелограммы». Теперь уже монтирующая всё сама фантазия зрителя должна решать, рассматривает ли он различные фигуры на сцене как существующие в некоем общем контексте, или же просто как синхронно представленные его взгляду. Понятно, что при этом возможность интерпретации общей ткани представления стремится к нулю. Благодаря монтажу вложенных друг в друга или же просто существующих рядом виртуальных пространств, которые (и это самое важное!) остаются независимыми друг от друга, так что никакого синтеза просто не предусмотрено, здесь возникает совершенно новая поэтическая сфера коннотаций.

Kalidoscop

Тут, конечно же, недостает драматической ориентации в соответствии с продолжающимися линиями развития истории — чего-то, что в живописи соответствовало бы упорядочиванию видимых элементов благодаря перспективе. Самая суть перспективы состоит в том, что она делает нечто общее возможным именно в силу положения зрителя, в силу его точки зрения, которая исключена из видимого мира самой картины, так что сам этот конституирующий, объединяющий акт представления не находится больше внутри самого представляемого. Это прямо соответствует форме драматического нарративного повествования, даже там, где она включает в себя эпического рассказчика. В работах Уилсона все это заменяется некой универсальной историей, выступающей в виде мультикультурного, этнографического, археологического калейдоскопа. Совершенно без всякого стеснения его театральные картины смешивают внутри себя самые разные времена, культуры и пространства. В спектакле «Лес» /«The Forest», 1988/ промышленная история XIX века зеркально отражается в вавилонской мифе; в конце постановки «Гора Ка и терраса "Гардения"»: история о семье и о том, как некоторые люди меняются» /«Ka Mountain and Gardenia Terrace: A Story about a Family and Some People Changing», 1972/ масштабная модель городского горизонта Нью-Йорка вдруг занимается огнем, позади нее вдруг становятся различимы очертания пагоды, затем появляются огромная белая обезьяна, представленная как статуя с обожженным лицом, три мудрых царя с Востока, апокалиптическое пламя и динозавр: мы видим здесь и историю, и предысторию, однако не в смысле какого-то историко-диалектического осознания, но просто как некий танец образов. Многочисленные образы в работах Уилсона прямо или косвенно воссоздают древний миф в ошеломляющем переплетении новых исторических, религиозных, литературных мотивов и фигур. Для

Bilderreigen

Уилсона все они принадлежат воображаемому космосу и все в некоем широком смысле слова являются равно мифологическими: это Фрейд, Эйнштейн, Эдисон и Сталин; королева Виктория и Лоэнгрин; Парсифаль, Саломея, Фауст, братья из эпоса о Гильгамеше, версия «Парсифаля», представленная Танкредом Дорстом /Tankred Dorst/ в Гамбурге, «Святой Себастьян» в Бобиньи, «Король Лир» во Франкфурте-на-Майне... Даже неполный список этих мифических, квази- и псевдомифических элементов его театра некоторым образом служит указанием на то игровое наслаждение, которое он должен испытывать, выдергивая цитаты из всей человеческой истории образов, — такое игровое наслаждение не позволяет себе быть скованным какими-то границами, налагаемыми центростремительной логикой. На сцене с легкостью появляются: Ноев ковчег, Книга Ионы, Левиафан, старинные и современные индийские тексты, корабль викингов, африканские культовые предметы, Атлантида, белый кит, Стоунхендж, Микены, египетские пирамиды, человек в египетской маске крокодила, загадочные существа вроде Матери Земли, Женщины-птицы и белой птицы смерти, святой Иоанны, Дон Кихота, Гарзана, капитана Немо, Лесного царя Гёте, индейцев хопи, Флоренс Найтингейл, Маты Хари, мадам Кюри и так далее.

_____ Театр Уилсона неомифичен, однако мифы здесь представлены как образы — они несут в себе действие только в виде наших собственных виртуальных фантазий. Прометей и Геракл, Федра и Медея, сфинкс и дракон как протагонисты художественного воображения продолжают жить в столетиях, существуя в повествованиях, наделенных глубоким аллегорическим смыслом. Но одновременно они существуют просто как образы, знакомые всем и без какого-то специального «образования». Это всё — бессознательно функционирующие фигуры культурного дискурса, которые всем так или иначе «известны» (явно или подспудно): Геракл и Гидра, Медея и ее дети, восставший Прометей или братья-враги Полиник и Этеокл. То же самое справедливо и для мифических фигур, появившихся уже после античности, — для Дон Жуана, Фауста или Парсифаля. В наше время, когда «нормально» организованное повествование уже

neomythisch

«Dichte»

миров, время которых уже ушло. (С другой стороны, оглядка на театральную историю подсказывает нам, что и в прошлые эпохи миф и удовольствие вовсе не исключали друг друга.) Уилсон сам входит в длинную традицию, чьи корни лежат в барочном театре спецэффектов, в «машинерии» XVII века, в елизаветинских маскарадах, викторианском театре «зрелища», — вплоть до варьете и цирка современной эпохи; все они без особого почтения, но вполне эффективно старались включить в свой репертуар не только подлинную глубину мифа, но и особую привлекательность разнообразных мифологических штампов.

В работах Уилсона явление, феномен всегда имеют преимущество над нарративностью, эффект образа преобладает над усилиями индивидуального актера, а созерцание превосходит интерпретацию. А потому его театр создает свое особое время для взгляда зрителя. Этот театр лишен трагического чувства или жалости, однако он всё же говорит об опыте времени, он свидетельствует о печали, о трауре. Кроме того, уилсоновская живопись светом подчеркивает идею единства природных процессов и чисто человеческих проявлений. Также и по этой причине всё, что делают, говорят и демонстрируют в своих движениях актеры, теряет всякую значимость, обычно закрепляемую за намеренными, сознательными действиями. Их поступки происходят как бы во сне и потому «теряют имя действия», как сказал бы Гамлет. Они превращаются просто в события, а человеческие существа преобразуются в жестикულიрующие скульптуры. Невольная ассоциация с трехмерными живописными полотнами заставляет всё это выглядеть как какой-то натюрморт, тогда как актеры выступают здесь подвижными полномасштабными портретами. Уилсон прямо сравнивал свой театр с природными процессами. Сама идея сценического пейзажа обретает смысл, прямо связанный с высказыванием Хайнера Мюллера о «пейзаже, застывшем в ожидании постепенного исчезновения человека». Всё это касается погружения человеческих поступков в контекст естественной истории. Подобно тому, как это происходит в мифе, сама жизнь предстает тут всего лишь как элемент космоса. Человеческое существо еще не отделено здесь от пейзажа, от животного или камня. Скала может падать в замедленном ритме, животные и растения в той же мере выступают творцами событий, что и человек. Если, таким образом, сама концепция действия распадается, а на ее место приходит происшествие как постоянно наступающая метаморфоза, то и соответствующее пространство действия начинает выглядеть как пейзаж, постоянно изменяющийся из-за разного освещения, из-за появления и исчезновения предметов и фигур.

Trauer

gestischen Skulpturen

Naturgeschichte

Geschehen

На похоронах Хайнера Мюллера Уилсон выступил, прочитав отрывок из текста Гертруды Стайн «Сотворение американцев» /«The Making of Americans»/ вместо каких-то личных слов; при этом он заметил, что, прочитав когда-то эту ее книгу, он понял, что сможет заниматься театром. И впрямь, избирательное сходство между театром Уилсона и текстами Гертруды Стайн, ее представление о «пейзажной пьесе», просто бросается в глаза. В обоих случаях мы видим минимальное продвижение вперед, «постоянное, продолженное настоящее», видимый выход на авансцену, отсутствие опознаваемых сущностей, особый ритм, который побеждает любую семантику и внутри которого всё, что могло бы фиксироваться, неизбежно растворяется в вариациях и нюансах. Элинор Фукс замечает в «Иной версии пасторали» /«Another Version of the Pastoral»/: «В качестве рабочей гипотезы я предполагаю, что возник некий жанр представления, который основан на способности созерцания пейзажа и прямо поощряет эту способность. Его структуры организованы не по линиям конфликта и его разрешения, но опираются на поливалентные пространственные отношения, — “деревья от холмов до полей... любая часть этого [пейзажа] вплоть до самого неба”, — как говорила Стайн, продолжая дальше: “Любая подробность клеится к любой другой подробности”»¹⁴⁴.

Даже если соединение этой новой пасторальности и театра, вероятно, отчасти объясняется чисто американской перспективой (опыт грандиозных пейзажей США), кажется вполне справедливым то, что Фукс говорит далее о постдраматическом театре техасца Роберта Уилсона: «He creates within advanced culture a fragile memory bank of imagery from nature. In this way, and in a variety of others, postmodern theatre artists hint at the possibility of a post-anthropocentric stage»¹⁴⁵. ПОСТАНТРОПОЦЕНТРИЧНЫЙ ТЕАТР был бы вполне подходящим названием для важной (хотя и не единственной) формы, которую может принять постдраматический театр. Под этим заголовком можно собрать вместе театр предметов, обходящийся вообще без живых актеров; театр технологии и машинерии (скажем, опирающиеся на механику представления «Лабораторий по исследованию выживания», равно как и театр, включающий человеческую форму всего лишь как один из элементов в подобных пейзажу пространственных структурах. Всё это — некие эстетические образования, которые вполне утопическим образом указывают на возможную альтернативу антропоцентричному идеалу покорения природы. Когда человеческие тела объединяются с предметами, животными и энергетическими линиями в некую единую реальность (похоже, что нечто подобное происходит и в цирке, — отсюда то глубокое

«Landscape Play»

«continuous present»

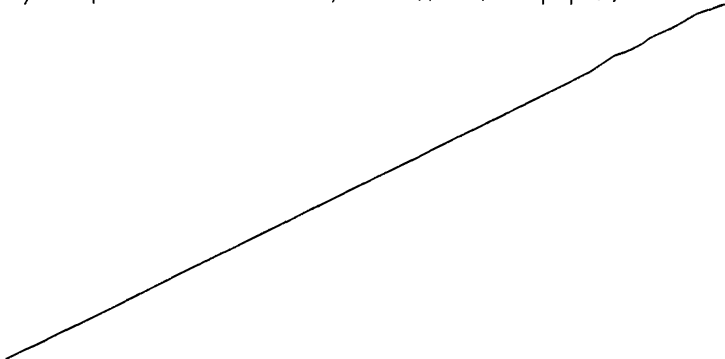
144
См.: Фукс Э. Смерть персонажа. С. 106.

145
«Он создает внутри продвинутой культуры свой хрупкий банк памяти образов, заимствованных у природы. Этим способом, равно как и многими другими, постмодернистские театральные художники намекают на возможность последующей постантропоцентричной стадии». — См. Фукс Э. Смерть персонажа. С. 107.

Post-anthropozentrisches Theater

«Survival Research Laboratories»

наслаждение, которое он нам доставляет), именно театр впервые дает нам возможность вообразить себе реальность, отличную от реальности человека, побеждающего природу.



ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗНАКИ

ОТСТУПЛЕНИЕ СИНТЕЗА (*ENTZUG DER SYNTHESIS*)

Theaterzeichen
Seh-Anleitung
Signifikanz
gewisse Nachdruck
Aufmerksamkeit fördernden
Manifestation oder Gesticulation

Нижеследующий обзор стилистических особенностей постдраматического театра, или, точнее, тех способов, какими он использует театральные знаки, предлагает определенные критерии и категории описания, с помощью которых (не в качестве какого-то списка, с которым необходимо непременно сверяться, но скорее в качестве спутника, сопровождающего наш зрительский опыт) возможным становится лучшее понимание самого этого постдраматического театра. Термин «театральные знаки» в этом контексте, как предполагается, включает в себя все уровни означения, то есть не только знаки, несущие легко определяемую информацию (знаки-денотаты или знаки, которые могут быть безошибочно соотнесены со своими означаемыми), а также жестко определяемые означаемые, но, по сути, вообще все элементы театра. Ведь даже какая-нибудь поражающая взгляд физическая особенность, определенный стиль жестикуляции или сценическая выгородка уже просто потому, что они представлены с определенным нажимом, воспринимаются [зрителями] как «знаки», поскольку они явно становятся «МАНИФЕСТАЦИЕЙ» или «ЖЕСТИКУЛЯЦИЕЙ», ТРЕБУЮЩЕЙ ВНИМАНИЯ; именно они «создают смысл» в рамках представления, хотя их и нельзя четко зафиксировать в понятии. Разумеется, в эстетической традиции подобная «плотность», лишенная жесткой концептуальной определенности, уже понималась как некое указание на «прекрасное».

Например, Кант говорит об «эстетической идее», что она выступает «проявлением силы воображения, которая заставляет думать, однако всему этому едва ли может соответствовать какая-либо определенная мысль, то есть понятие, да и язык едва ли может тут полностью схватить и выразить такую идею». «Она просто открывает для сознания, — продолжает Кант, — вид на целое поле сходных представлений, простирающихся за ее пределами»¹⁴⁶. Здесь не совсем подходящий момент обсуждать, сколь

ästhetische Idee
Einbildungskraft
Begriff

далеко в нынешнее время теория использования знаков ушла от подобного способа мышления, полностью разрушив прежнюю отсылку «эстетической идеи» к понятиям разума, — отсылку, которая всегда подразумевалась самим Кантом. Достаточно сказать, что нам приходится признавать за театральными знаками способность функционировать именно благодаря отступлению означającego. Несмотря на это, театральная семиотика умудряется вычленять некое ядро смысла и тем самым даже при крайней двусмысленности и амбивалентности происходящего обеспечивать сохранение какого-то остатка означющих возможностей (ведь без этого свободная игра потенциалов и возможностей потеряла бы всякое очарование). Однако одновременно нам крайне важно вырабатывать специальные формы анализа и дискурса для чего-то, что, если уж сказать совсем просто, всё равно остается как бы бессмыслицей, неким «не-смыслом» в означаемом. Тут уж наше исследование по необходимости начинает с прозрений театральной семиотики, однако вместе с тем пытается пойти несколько дальше, сосредоточившись на всех вариациях, через которые может проходить самоотрицание смысла.

Theorie des Zeichengebrauchs
¹⁴⁶
См.: Кант И. Критика способности суждения § 49. — Kant Immanuel. Kritik der Urteilskraft / Werkausgabe Band 10. Frankfurt am Main, 1974. S. 149f.
Entzug des Signifizierens

_____ Синтез отменен. С ним специально борются, через собственные виды и способы семиозиса¹⁴⁷ театр ясно формулирует свой ТЕЗИС относительно восприятия. Может показаться странным, что мы приписываем художественному дискурсу способность выдвигать некий тезис подобно дискурсу теоретическому. Помимо отдельных исключительных случаев, вроде успешной пьесы с философской посылкой, искусство знает о тезисах и теоремах лишь имплицитно (и даже при этом они, как правило, остаются довольно расплывчатыми и двусмысленными). Однако именно по этой причине одной из задач герменевтики должно быть умение прочитывать в предпочтительных формах и конфигурациях данной эстетической практики заложенные в них за ранее гипотезы, иначе говоря, умение принимать во внимание и практиковать семантику формы. Внутри постдраматического театра бесспорно уже содержится требование открытого и разделенного на фрагменты восприятия, которое могло бы прийти на смену восприятию единообразному и закрытому. С одной

«Nicht-Sinn»,
an den Signifikanten
Selbstausstreichung von Bedeutung

These

implizit

¹⁴⁷
«Семиозис» (греч. σφραγισμός, «обозначение») — термин, принятый в семиотике интерпретация знака или же сам процесс порождения значения. (Прим. пер.)

Formsemantik

стороны, роскошь и полнота одновременно существующих зна-
 ков представляется тут как бы удвоением реальности: на первый
 взгляд она подражает хаосу реального повседневного опыта.
 Но главным в этой почти «натуралистической» позиции оста-
 ется тезис о том, что подлинным способом, каким театр может
 свидетельствовать о жизни, никак не может оказаться некая
 художественная макроструктура, которая сама создает свою
 связность и последовательность (как это происходит в драме).
 Нетрудно доказать, что в такой подмене уже с самого начала
 таилась некая склонность к солипсизму. Появление и отно-
 сительная прочность «больших форм» может объясняться также
 и тем, что они обеспечивали возможность артикуляции коллек-
тивного опыта. Общность такого опыта составляет внутреннюю
 сущность эстетических жанров. И именно такая общность узнает
 себя благодаря коллективно воспринимаемым формам, которые
 теперь ставятся под сомнение. Если новый театр действительно
 стремится выйти за пределы вполне неангажированного и част-
 ного предприятия, он должен искать иные способы создать не-
 кие над-индивидуальные точки контакта. Сейчас он находит их
 в театральной реализации свободы — свободы от подчинения
 какой-либо иерархии, свободы от требования связности и по-
 следовательности. В своем эссе «Бремя времени»¹⁴⁸ Марианна
 ван Керкховен, создавшая себе репутацию в качестве драма-
 турга нового театра Бельгии, связывает новый язык театра с те-
 орией хаоса, предполагающей, что реальность образована не
 закрытыми и стабильными модулями, но скорее нестабильными
 системами. Искусства отвечают на этот тезис, обращаясь к неод-
нозначности, поливалентности и одновременности, тогда как театр
 отвечает на вызов своей драматургией, которая фиксирует уже
 не цельные, законченные модели, но скорее частичные структу-
ры. Синтезом жертвуют, чтобы получить вместо него искомую
 «плотность» интенсивных элементов. Если же, несмотря на это,
 частичные структуры все-таки начинают эволюционировать во
 что-то, напоминающее единое целое, само это целое более не
 организуется сообразно предписанным образцам драматиче-
 ской связности и последовательности или же каким-то всеобъ-
 емлющим символическим отсылкам; в силу этого синтез здесь
 так и не достигается. Такая тенденция применима ко всем видам
 искусства. Театр, как самое радикальное искусство события, как
 его крайний пример, постепенно становится парадигмой для
 всей эстетики. Он больше не остается относительно узким ин-
 ституционализированным ответвлением искусства, каким он был
 прежде, но по сути дарует свое имя мультимедийной и интер-
 медийной художественной практике деконструкции мгновенного

simultane Zeichenfülle

ein solipsistisches Penchant

Möglichkeit.. kollektive Erfah-
rungen zu artikulieren.
Gemeinsamkeit

überindividuelle Berührungspunkten

Uneindeutigkeit, Polyvalenz
und Simultaneität

Teilstrukturen

события. Однако именно технология и разделение, дробление чувственного опыта в медийной практике впервые привлекли внимание к художественному потенциалу процесса распада восприятия, к тому, что Делёз называл «линиями полета» «молекулярных» частиц в отличие от некой общей структуры, вырастающей из единого корня.

dekonstruktive Kunstpraxis des
augenblicklichen Ereignisses

ОБРАЗЫ СНОВ (TRAUMBILDER)

Если рассматривать его с точки зрения восприятия, отступление синтеза — это возможность свободе действовать по ее собственной воле или скорее выдавать некие безотчетные и идиосинкратические индивидуальные реакции. «Общность», которая благодаря этому создается, — это не общность похожих людей, то есть сообщество зрителей, ставших похожими друг на друга в силу разделяемых всеми мотиваций (что характеризует и человека вообще), но скорее некий общий контакт различных и отдельных индивидов, которые вовсе не собираются переплавлять свои отдельные перспективы в нечто цельное, но по большей части разделяют или сообщают друг другу свои склонности в рамках небольших групп. В этом смысле, тревожащая нас стратегия «отступления от тезиса смысла»¹⁴⁹ означает по сути предложение создать сообщество разнородных и уникальных воображений. Отдельные критики могут усмотреть в этом развее что социально опасную и художественно сомнительную тенденцию к волюнтаристскому и солипсистскому восприятию, однако вполне возможно, что такое временное «вытеснение» закономерностей формирования смысла предвещает собой вступление в куда более свободную сферу коммуникации и обмена, которая окажется наследницей прежних утопий модернизма. Малларме как-то сказал, что ему хотелось бы, чтобы существовали газеты, в которых обитатели Парижа могли бы делиться друг с другом своими снами (вместо обычных повседневных событий). И в самом деле, сценический дискурс зачастую начинает напоминать своей структурой сны, — похоже, что он прежде всего рассказывает нам о мире снов своего создателя. Существенным свойством такого сна становится отсутствие какой бы то ни было иерархии образов, движений и слов. «Мышление сна» создает

«Entzug von Sinn-Theseis»

«Aussetzung»

«Traumgedanken»

149

текстуру, напоминающую собой скорее коллаж, монтаж или фрагментарную сборку, а вовсе не логически структурированное разворачивание событий. Сон, грёза — это модель *rag excellence* некой новой не-иерархичной театральной эстетики, прямого наследия сюрреализма. Арто уже предвидел нечто подобное, Здесь у Лемана идет намеренная игра слов «Sinn-Theseis» фонетически перекликается со словом «синтез», то есть он снова отсылает читателя к предыдущему разделу, где говорилось именно об «отступлении синтеза» («Entzug der Synthesis») (Прим пер.)

«Hieroglyphen»

когда он говорил об «ИЕРОГЛИФАХ», — как раз для того, чтобы подчеркнуть особый статус театральных знаков, которые полагаются между буквой и образом, между самыми разными способами обозначения и эмоционального чувствования. Фрейд также использует сравнение с иероглифами, чтобы охарактеризовать те виды знаков, которые сны и грёзы предлагают нам для анализа. Подобно тому, как сон требует иного понимания знака, новый театр требует «снятой» семиотики и «отпущенного» значения.

Affizieren

«aufgehobene» Semiotik

«ausgelassene» Deutung

СИНЕСТЕЗИЯ (*SYNÄSTHESIE*)¹⁵⁰

maneristische Tradition

150

«Синестезия» (*греч.* συναισθησις — «одновременное ощущение», «совместное чувство») — психологический феномен, когда при возбуждении одного органа чувств одновременно (вследствие иррадиации, передачи возбуждения с нервных структур одной сенсорной системы на другую) наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств (*Прим. пер.*)

«correspondances»

Beziehungslosigkeit

«aktiv»

«wild»

«Spurensucht»

Вряд ли стоит тут упускать из вида, что в новом театре существуют стилистические черты, которые обычно принято соотносить с маньеристской традицией: отвращение к органической закрытости, склонность к крайностям, деформациям, тревожной неопределенности и парадоксальности. Эстетика метаморфозы в том образцовом виде, как она реализована в работах Уилсона, может прочитываться также и как указание на маньеристское использование знаков. В дополнение к этому, мы находим тут также маньеристский принцип эквивалентности: вместо последовательности, какой она предстает в драматическом повествовании (А связано с В, В, в свою очередь, связано с С, так что все вместе они образуют последовательную линию), мы сталкиваемся с разорванной гетерогенностью, в которой любая подробность может с легкостью занять место любой другой подробности. Подобно тому, как это происходит в сюрреалистических играх с актом письма, подобное положение постоянно приводит нас к более интенсивному восприятию индивидуальных феноменов, но вместе с тем и к открытию поразительных «сопряжений», «соответствий». Неслучайно сам этот последний [французский] термин пришел к нам из поэзии — он вполне уместным образом описывает новое восприятие театра за пределами драмы как «сценическую поэзию». Человеческий чувственный аппарат с трудом выносит полную разъятость, отсутствие связи. Если лишить его таких соединений, он будет искать и строить собственные связи, он станет «активным», воображение станет «необузданным», и то, что теперь начинает случаться с нашим сознанием, с тем, что в него поступает и из него исходит, — это целый набор новых подобию, взаимосвязей, соответствий. «Поиски следов» этих взаимосвязей обычно сопровождаются беспомощным, пассивным сосредоточением восприятия на данных предложенных ему вещах (а вдруг те в какой-то момент случайно

выдадут свою тайну). Подобно тому как это происходит в доклассической эпистеме, которая, согласно Мишелю Фуко, ищет и повсюду находит «мир подобий», зритель в новом театре ищет — с удовольствием, с усталостью или же с отчаянием — всё те же «соответствия» Бодлера, которые тот находил в «храме» театра. Синестезия, имманентно присущая сценическому событию, — основная тема модернизма со времен Вагнера (и со времен Бодлера, так восхищавшегося Вагнером!), — больше уже не является всего лишь (1) имплицитной (2) составляющей (3) созерцания предложенного театра, выступающего в качестве [законченного] произведения режиссерской постановки. Вовсе нет, она превращается в (1) эксплицитно выраженное (2) предложение, приглашающее всех к активности в театре в качестве процесса коммуникации. Заманчиво было бы обсудить здесь различные модели, предлагаемые феноменологией и теорией восприятия для объяснения самого процесса общего, захватывающего все чувства восприятия, — процесса, который, вовсе не будучи однородным, сообщается всем органам чувств. Однако мне кажется, здесь достаточно указать на смещение акцентов, о котором шла речь выше. Восприятие и так всегда функционирует диалогически, так что наши чувства откликаются на предложения или вызовы окружающего мира, однако одновременно они всегда выказывают некое стремление вначале подвести многообразие под общую структуру восприятия, то есть прежде всего создать некое единство. Если это действительно так, эстетические формы нашей практики дают нам шанс усилить эту синтезирующую, телесную активность нашего чувственного опыта как раз благодаря целенаправленному усложнению задачи: они переносят внимание на поиск, разочарование, отступление и новое обретение.

«Welt der Ähnlichkeiten»

«correspondances»,
«temple».

Synästhesie

implizit.
Konstituens

Kontemplation dargebotenen
Theaters als Inszenierungs-Werk
explizit ausgezeichnete.

Angebot,
Aktivität im Theater
als Kommunikationprozess

συναίσθησις

dialogisch
antworten

«ТЕКСТ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ» («PERFORMANCE TEXT»)

Было установлено следующее различие разных уровней театральной постановки: «лингвистический текст», «текст [режиссерской] постановки» и «текст представления». Речевой, языковой «материал» и сама ткань режиссерской постановки постоянно взаимодействуют с театральной ситуацией, понимаемой достаточно широко — в соответствии с концепцией «текста представления». Даже если сам термин «текст» здесь не вполне точен, он всё же с достаточной ясностью выражает, что мы всякий раз наблюдаем тут соединение и взаимопереплетение (по крайней

«linguistische Text»

«Inszenierungstext».

«Performance text»

мере потенциальных) означающих элементов. Благодаря разви-
тию исследований в области самого представления выяснилось,
die gesamte Situation der Aufführung что именно вся ситуация представления целиком является кон-
ституирующей как для самого театра, так и для значения и стату-
са каждого его отдельного элемента. Характер отношения зрите-
лей к представлению, пространственная и временная ситуация,
место и функция самого театрального процесса в социальном
«überdeterminieren» поле — всё это создает «текст представления», который и будет
как бы сверху определять собой два других уровня. Хотя с методо-
логической точки зрения вполне оправданно рассекать всю тол-
щу представления на разные знаковые уровни, нам не следует
забывать о том, что мы имеем здесь дело не с какой-то каменной
стенной, но скорее с тканью, сотканной из разных нитей. Соот-
ветственно, значимость всех отдельных элементов тут в конечном
«Gesamtbeleuchtung» счете зависит от некоего «общего освещения», а не от механиче-
ской суммы слагаемых частей. Стало быть, для постдраматиче-
ского театра справедливо, что письменный и/или вербальный
текст преобразуется в театр, тогда как «текст» самой постановки
понимается в самом широком смысле слова (он включает в себя
играющих актеров, их собственные «паралингвистические» до-
полнения, сокращения или искажения лингвистического мате-
риала, костюмы, свет, пространство, особые временные рит-
мы и так далее). Все они тут как бы освещаются новым, иным
светом благодаря изменившемуся пониманию самого текста
veränderte Auffassung des Performance Text представления. И даже если структурная трансформация общей
театральной ситуации, роль зрителя в ней, равно как и способ,
каким осуществляются процессы коммуникации, не всегда впло-
не выражены в каждом отдельном случае, главное утверждение
всё равно остается справедливым: постдраматический театр —
это не просто новый способ [предложить нам] текст представ-
nicht allein eine neue Art von Inszenierungstext ления. Постдраматический театр — это не какой-то новый тип
театрального текста, но скорее новый способ использования
знаков, который выворачивает наизнанку соотношение между
двумя первыми уровнями театрального текста. Это происходит
благодаря структурно изменившемуся качеству самого текста
«Präsenz» представления: он становится скорее «присутствием», чем «пред-
«Repräsentation» ставлением чего-то», скорее неким отдельным опытом каждого,
mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung чем опытом, который мы можем разделить с другими, скорее про-
цессом, чем результатом, скорее манифестацией, чем обозна-
чением, скорее энергетическим импульсом, чем информацией.
_____ Наблюдаемые нами особенности, предлагаемые кате-
гории и типы использования знаков в постдраматическом театре
будут проиллюстрированы далее на конкретных примерах. Суть
этих примеров в том, чтобы послужить нам некими аллегориями:

даже когда их можно классифицировать по соответствующему виду, категории или процедуре (по нескольким или даже по всем наблюдаемым признакам), в принципе они лишь с большей очевидностью демонстрируют нам ту или иную черту, которую можно было бы найти и в других театральные работы, — разве что там она порой присутствует в более скрытом состоянии. «Стиль» или скорее вся палитра стилистических особенностей постдраматического театра раскрывают перед нами следующие характерные черты: «паратаксис», «одновременность», «игра с плотностью знаков», «музыкализация», «визуальная драматургия», «физические элементы», «подрыв реального», «ситуация/событие». (В этом феноменологическом исследовании постдраматических знаков я лишь отчасти коснусь проблем языка, голоса и текста, которые будут подробно разобраны позже.)

ПАРАТАКСИС¹⁵¹ / ОТСУТСТВИЕ ИЕРАРХИИ (*PARATAXIS / NON-HIERARCHIE*)

Де-иерархизация театральные выразительные средств является универсальным принципом постмодернистского театра. Такая лишенная иерархии структура прямо противоречит всей прежней традиции, которая всегда предпочитала способ соединения, основанный на «гипотаксисе»¹⁵². Именно последний способ, который определяет «превосходство» или же «подчинение» элементов [чему-то главному] с точки зрения этой прошлой традиции, позволяет нам избежать путаницы и добиться гармонии и внятности целого. В паратаксисе же постдраматического театра элементы уже не соединяются между собой таким однозначным образом. В одной из наших с ним бесед Хайнер Гёббельс /Heiner Goebels/ заметил: «Мое сотрудничество с Магдаленой Йетеловой /Magdalena Jetelova/ или же с такими сильными сценографами, как Михаэль Симон /Michael Simon/ или Эрих Уондер /Erich Wonder/, объясняется вовсе не тем, что я любой ценой хочу добиться именно визуального искусства. Меня-то как раз интересует театр, который не умножает беспрестанно свои знаки... Меня интересует создание театра, где все элементы, его составляющие, не просто иллюстрируют или удваивают друг друга, но, сохраняя каждый свою изначальную силу, соединяются для какого-то совместного воздействия. В таком театре мы не можем опираться на привычную иерархию выразительных средств. Это означает, в частности, что порой освещение может быть настолько сильно решено художником, что вы замечаете только свет, совсем

Über- und Unterordnung der Elemente

¹⁵¹ «Паратаксис» (греч. παράταξις — «выстраивание рядом») — способ построения сложного предложения. При паратаксисе отсутствуют формальные средства связи (скажем, союзы или относительные местоимения), позволяющие установить логическое соотношение простых предложений в составе сложного, а также характер связи между главным и придаточными предложениями (Прим. пер.)

¹⁵² Соответственно, «гипотаксис» (от греч. ὑπό- «под» и ταξις — «расположение») — способ построения сложного предложения, когда синтаксическая связь, соединяющая простые предложения в составе сложного, выражена эксплицитно при помощи союзов, относительных местоимений и других служебных слов. Иначе говоря, при гипотаксисе структура «подчинения», «иерархии» становится очевидной (Прим. пер.)

забывая в этот момент о тексте. Это театр, где костюмы имеют свой собственный язык, или где внезапно возникает расстояние между текстом и человеком, его произносящим, или же, скажем, создается напряжение между музыкой и текстом. Я ощущаю в театре истинное напряжение, когда на сцене возникают точки, удаленные от меня на некоторое расстояние, и мне как зрителю приходится самому это расстояние преодолевать... А потому я и пытаюсь изобрести такую сценическую реальность, которая как-то соотносилась бы с самим зданием, с архитектурой или конструкцией данной сцены, с ее особыми законами, так чтобы эта реальность оказывала мне какое-то сопротивление... К примеру, меня интересует ситуация, когда само пространство формулирует для меня необходимость движения, когда оно обладает собственным временем»¹⁵³. Подобным же образом всё и происходит при не-иерархизованном использовании знаков, которое нацелено на синестетическое восприятие и выступает против любой принятой иерархии, на вершине которой мы обычно и находим язык, а также сам способ говорения и жестикуляции, той иерархии, в которой чисто визуальные свойства (скажем, восприятие архитектуры пространства), если те вообще берутся в расчет, всегда выступают как подчиненные элементы.

Сравнение с живописью может существенно прояснить возможные художественные следствия такого отказа от иерархии. На картинах Брейгеля позы изображенных персонажей (крестьян, людей, катающихся на коньках или же дебоширящих в кабаках) кажутся странно застывшими, как бы замершими; из-за ощущения полноты и округлости они лишены даже намека на возможность движения, а ведь именно его как будто и призвана зафиксировать картина. Эта неподвижность напрямую связана с нарративным характером этих произведений. Они явно де-

ДРАМАТИЗИРОВАНЫ: КАЖДОЙ ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ ПРИПИСАН ОДИНАКОВЫЙ ВЕС, ОДИНАКОВАЯ ЗНАЧИМОСТЬ; в ЭТИХ «РОЕВЫХ» ОБРАЗАХ полностью отсутствует акцентировка, типичная для драматического представления, отсутствует здесь и ЦЕНТРОВКА с ее непременным разделением на главное и неглавное, на центр и периферию. Зачастую, как нам кажется, самый важный элемент повествования намеренно сдвигается куда-то на поля общей картинки (например, в «Падении Икара»). Вполне понятно, что такая ЭСТЕТИКА ИСТОРИЧЕСКОЙ ХРОНИКИ не могла не заинтересовать собой Брехта, который прямо связывал Брейгеля со своей теорией эпического. Однако эпизация, то есть отрицание драмы в образе, — это лишь один из аспектов этой эстетики, которая соединяет прекращение движения и застывшие позы участников с постоянно наблюдающейся равномерной рядоположенностью

sie sind .. dedramatisiert: jeder Einzelheit scheint das gleiche Gewicht zuzukommen.
«Wimmel-Bildern»
Zentrierung

chronikalische Ästhetik

153

См. «Беседа» между Хайнером Геббельсом и Леманом, опубликованная в сборнике «Сценический глаз» — Heiner Goebbels und Hans-Thies Lehmann, *Gespräch / Das szenische Auge* Wolfgang Storch (Hrsg.) Berlin, 1996 S. 76f

знаков. То, что происходит здесь внутри живописной среды, многообразно проявляется также в постдраматической театральной практике. В представлении соединяются различные жанры (танец, нарративный театр, перформанс и так далее); все употребляемые здесь выразительные средства как бы обладают одинаковым удельным весом; игра, предметы и язык одновременно предъявляют нам (вполне разнонаправленно) различные варианты смысла, а потому и зритель оказывается вынужденным в своем восприятии быть одновременно вполне спокойным, расслабленным — и очень быстрым и острым. Как следствие, мы имеем дело с совершенно переменившимся отношением такого зрителя к происходящему. В психоаналитической герменевтике для подобных случаев применяется специальный термин: «равномерно парящее надо всем внимание». Фрейд ввел это понятие для того, чтобы описать тот особый способ, каким аналитик слушает своего пациента. Здесь всё зависит как раз от умения не понимать вещи сразу. Скорее уж, необходимо специально сохранять свое восприятие открытым для установления связей, соответствий и подсказок в совершенно неожиданных местах, ведь нам, скорее всего, придется посмотреть на то, что было сказано ранее, в совершенно новом свете. А поэтому и смысл остается принципиально «отложенным». Мелкие и несущественные подробности запоминаются именно потому, что в силу их непосредственно воспринимаемой незначительности они вполне могут оказаться в дальнейшем существенными для всего этого дискурса анализируемого пациента. Подобным же образом зритель в постдраматическом театре вовсе не побуждают к тому, чтобы он тотчас же перерабатывал свои восприятия, напротив, он должен сознательно отложить на будущее выработку своего постижения смысла и просто бережно сохранять чувственные впечатления в этом «равномерно парящем надо всем внимании».

«gleichschwebende Aufmerksamkeit»

«aufgeschoben»

ОДНОВРЕМЕННОСТЬ (*SIMULTANENITÄT*)

С самой процедурой паратаксиса обыкновенно соединяется представление об одновременности знаков. В то время как драматический театр функционирует так, чтобы из всех знаков, передаваемых нам в какой-то определенный момент представления, лишь один оказывался выделенным и помещенным в самый центр, смысловая валентность по принципу паратаксиса и соответствующий ей способ организации [знаков]

в постдраматическом театре приводят к опыту одновременно. А последнее часто (и мы можем добавить. по большей части вполне намеренно) перегружает наш аппарат восприятия. Хайнер Мюллер прямо заявлял, что ему так много хочется вывалить на своих читателей и зрителей, что они, по всей вероятности, окажутся просто не в силах это переработать. Зачастую на сцене одновременно слышатся несколько речевых линий, так что мы можем понять их лишь отчасти, в особенности, если при этом используются разные языки. Никто не способен воспринимать все одновременные события, происходящие в танцевальных постановках Уильяма Форсайта /William Forsythe/ или Сабуро Тесигавары /Saburo Teshigawara/. В других постановках, скажем в работах «Орестея» /«Oresteia»/ или «Юлий Цезарь» /«Giulio Cesare»/ у Кастелуччи, в его «Сочетас Раффаэлло Санцио» [«Общество художника Рафаэля по прозвищу "Святой"»] /Societas Raffaello Sanzio/, визуальные события, происходящие на сцене, окружены и дополнены реальностью второго порядка в виде разнообразных звуков, музыки, голосов и шумовых структур, — так что критики часто говорят здесь об одновременном существовании вторых, «звуковых подмостков» (термин предложен греческим театроведом Элени Варопулу — Eleni Varopoulou).

das Ausschnitthafte der
Wahrnehmung

Handlung

Zusammenhang

Gleichzeitigkeit

Artefakt

_____ Если же задаться теперь вопросом о намерениях и следствиях такой одновременности, нам нужно будет признать: ДРОБЛЕНИЕ ВОСПРИЯТИЯ становится здесь попросту неизбежным аспектом нашего опыта. Прежде всего, [рациональное] постижение едва ли находит себе здесь какую-то подмогу во всеобъемлющей последовательной связи, которую прежде обеспечивало нам ДЕЙСТВИЕ [в соответствии с развивающимся сюжетом]. При этом даже события, воспринимаемые одномоментно, не поддаются синтезу, если они случаются одновременно, но сосредоточение на одном каком-то аспекте делает четкую регистрацию другого невозможной. Более того, происходящее на сцене зачастую оставляет открытым вопрос о том, существует ли действительно какая-то реальная связь между тем, что представлено нам одновременно, или же речь идет всего лишь о внешнем совпадении по времени. Возникает систематическая двойная ловушка: нам необходимо обращать внимание на конкретную особенность и вместе с тем уметь схватывать целое. Паратакис и одновременность приводят к разрушению классического эстетического идеала «органической» связи всех элементов артефакта. Надо сказать, что в немалой степени это повсеместно наблюдавшееся и яростное консервативное сопротивление, обращенное против склонности модернизма к деконструкции и монтажу, объяснялось как раз общепринятым представлением

об аналогии, существующей между произведением искусства и живым органическим телом. Подмеченное Вальтером Беньямином /Walter Benjamin/ противоречие, существующее между аллегорической эстетикой и символической эстетикой, непременно ¹⁵⁴ развернутой в сторону этого «органического» идеала, вполне ^{Ср также Примеч. Комментарий} прослеживается также и в истории театра ¹⁵⁴ В этом смысле место ОРГАНИЧЕСКОГО, познаваемого целого оказывается занятым неизбежным, но чаще всего как бы «забываемым», выпускаемым из виду ФРАГМЕНТАРНЫМ ХАРАКТЕРОМ самого восприятия, — вот он-то как раз и становится теперь вполне осознанным в постдраматическом театре. Компенсаторная функция драмы, которая была призвана дополнить хаос реальности неким структурным порядком, оказывается здесь перевернутой; желание зрителя хоть как-то сориентироваться намеренно отвергается как несостоятельное. И если принцип единого драматического действия тут отброшен, то это сделано во имя попытки представить такой ряд событий, где есть место выбору и решению зрителей; зрители сами выбирают, в какие из одновременно представленных здесь событий они готовы быть вовлечены, хотя в то же время чувствуют явную фрустрацию, понимая весь куцый и ОГРАНИЧЕННЫЙ ХАРАКТЕР ЭТОЙ СВОБОДЫ. Такая процедура отличается от простого принятия хаоса тем, что она открывает некоторые возможности перед воспринимающим реципиентом хоть как-то обработать одновременность благодаря собственному отбору и структурированию. В то же время всё это остается в рамках ЭСТЕТИКИ «ОТСТУПАЮЩЕГО СМЫСЛА», поскольку структурирование здесь возможно лишь через обращение к индивидуальным подструктурам или же через восприятие каких-то микроструктур самой постановки, тогда как целое так никогда и не схватывается. Решающим становится осознание того, что такой отказ от целостности — это не недостаток, но скорее освобождающая возможность постоянного переписывания, фантазирования и рекомбинации, которая сама отказывается от «ЯРОСТИ ПОНИМАНИЯ» (по выражению Йохена Хёриша — Jochen Hörisch). ^{organische} ^{Fragmencharakter} ^{begrenzende Charakter dieser Freiheit} ^{Ästhetik des «Sinnentzugs»} ^{«Wut des Verstehens»}

ИГРА С ПЛОТНОСТЬЮ ЗНАКОВ (SPIEL MIT DER DICHTER DER ZEICHEN)

В постмодернистском театре становится нормой нарушать общепринятое правило и более или менее устоявшуюся НОРМУ ЗНАКОВОЙ ПЛОТНОСТИ. Здесь всегда — либо слишком много, либо слишком мало. В отношениях со временем, пространством или ^{Norm der Zeichen-Dichte}

Dialektik von Plethora und
Entzug

«пустые подмости»
«пустое пространство»

«Instrumentenwahrnehmung»

«Spuren»
«Bahnungen»

же в том, что касается важности предмета, зритель наблюдает либо чрезмерную полноту, либо же, наоборот, — чрезвычайную разреженность знаков. Мы легко узнаем здесь эстетическое стремление обеспечить возможность диалектики «плеторы»¹⁵⁵ и «отступления», «ухода», полноты и пустоты. (Было бы интересно заново пересмотреть предысторию пустого пространства в театре именно с этой точки зрения — Адольфа Аппиа /Adolphe Appia/ с его «пространствами света», Жака Копо /Jacques Copeau/ и его «tréteau nu», склонность Брехта к пустой сцене и, наконец, «empty space» Питера Брука.) А это значит: мало того, что любые уровни означения могут по праву выходить на первый план, теперь сюда же выдвигается простое присутствие или отсутствие неожиданной степени плотности самих знаков. В этом смысле театр как бы реагирует на то, что уже проявилось в медийной культуре. По собственным экономическим, эстетическим и специфически медийным причинам мир Герберта Маршалла Маклюэна /Herbert Marshall McLuhan/ неминуемо должен был стать миром сверхполноты. Этот мир увеличивает плотность и число стимулов до такой степени, что эта «плетора» образов всё больше и больше приводит нас как бы к странному исчезновению природного, физически воспринимаемого мира. В то время как «инструментальное восприятие» (теория средств массовой коммуникации называет его так, чтобы отличить от обычного телесного восприятия) обретает всё большую важность, вопрос о «правомерной» полноте информации также становится всё более независимым от критериев, которые прежде прилагались к этому телесному, чувственному восприятию. Однако при этом остается открытым вопрос о том, не приведет ли постоянная бомбардировка органов чувств образами и знаками, помноженная на всё более углубляющуюся пропасть между восприятием и реальным чувственным контактом, не приведет ли эта бомбардировка к тому, что наши органы постепенно начнут регистрировать подобные стимулы всё более и более поверхностным образом. Если мы примем (вслед за Фрейдом), что впечатления записываются в различных системах нашего психического аппарата в виде «следов» и «зарубок», «выбоин», то начинает казаться вполне оправданным и высказанное опасение, что это привыкание к постоянно повторяющимся, но совершенно не связанным друг с другом, разорванным впечатлениям будет приводить ко всё более мелким «зарубкам» на этом психическом аппарате. Ну а уж как следствие это будет приводить нас ко всё более плоскому и мелкому эмоциональному поведению со всё более надежной защитой от какой бы то ни было стимуляции вообще. Соответственно, сверхроскошный, избыточный, чрезмерно наполненный мир образов

может привести нас к смерти образа вообще, в том смысле, что все реальные визуальные впечатления будут регистрироваться как более или менее чистая информация, тогда как свойства истинно «иконического» аспекта образов будут восприниматься всё меньше и меньше. die Qualitäten des eigentlich «ikonischen» an Bildern

_____ Хорошо известна гипотеза Жана-Франсуа Лиотара «condition postmoderne» Jean-François Lyotard/: в наших «постмодернистских условиях» всякое знание, которое неспособно принять вид информации, будет постепенно вытесняться из общественного оборота. Подобный же подход вполне возможно применить и к чувственно-эстетическому восприятию. Хотя здесь не получится отследить целиком подобное доказательство, рискнем утверждать, что опыт просмотра телевизора, даже в сравнении с аналогичным опытом восприятия кинематографа, ведет к сниженной эмоциональной аффективности и создает привычку перерабатывать лишь ментальную, то есть более или менее абстрактную, информацию. Сниженная глубина и усеченная многоплановость телевизионного образа едва ли способствуют интенсивному визуальному восприятию. Мы не можем исключить и возможности того, что обычный способ такого восприятия может снизить способность визуального, пространственного и архитектурного восприятия к внесению [в образы] окраски и глубины человеческого либидо. Перед лицом такой повседневной бомбардировки знаками постдраматический театр предпочитает ответ, основанный на Refus стратегии отказа. Он практикует экономность в использовании знаков, которая может быть признана его собственной, особой аскезой; он всячески подчеркивает формализм, уменьшающий Formalismus «плетору» (избыточность) знаков благодаря повторению и длительности; наконец, он демонстрирует явную тенденцию к графизму и письму как таковому, которые уже сами по себе защищают его от оптического роскошества и избыточности. Молчание, замедленность, повторение и длительность, во время которых «ничего не происходит», присутствуют не только в минималистских ранних работах Уилсона, но также и в работах Яна Фабра, Сабуро Тесигавары и Михеля Лауба /Michel Laub/, а также в постановках таких групп, как «Театр “Плот”» /«Théâtre du Radeau»/, «Матшапей Дискордиа» [«Команда “Несогласие”»] /Matscharpej Discordia/ или же группа Фон Хейдука /Von Heyduck/. Совсем немного движения, длинные паузы, минималистская редукция, а в конце концов — театр немоты и молчания, который при этом вполне может включать в себя литературные тексты вроде пьесы Петера Хандке «Тот час, когда мы еще ничего не знали друг о друге». «Die Stunde da wir nichts voneinander wußten» Огромное пространство сцены вполне провокативно так и остается пустым, движения и жесты сведены к минимуму.

156

«Эллипсис» (от греч. ἔλλειψις «недостаток») — в лингвистике так обозначается намеренный пропуск слов, несущественных для смысла выражения (Прим. пер.)

157

Здесь мы видим у Лемана неявную отсылку к «Поэтике» Аристотеля: иде перечислены примерно такие составляющие формы. (Прим. пер.)

158

«Ризома» (фр. rhizome — «корневище») — одно из ключевых понятий философии постструктурализма и семиотики. Введено Делезом и Гваттари в одноименной книге (1976 год). Ризома призвана противостоять неизменным линейным структурам (как бытия, так и мышления), типичным для классической европейской культуры, а также любым попыткам подойти к реальности с точки зрения бинарных дихотомий (Прим. пер.)

На этом пути театрального высказывания, построенного по типу эллипсиса¹⁵⁶, пустота и отсутствие используются намеренно, в русле определенных тенденций современной литературы (ср.: Малларме, Целан, Понж, Беккет), чтобы дать преимущество «отступлению» («Entzug») и пустоте. Пьеса с низкой плотностью знаков призвана провоцировать воображение зрителя, вынуждать его проявлять собственную активность при наблюдающейся нехватке сырья. Отсутствие, редукция и пустота обусловлены не столько минималистской идеологией, сколько основной мотивации, которая вообще приводит в движение театр. «Отступление» («Entzug»), «недостаток» как необходимое предварительное условие всякого нового опыта особенно последовательно исследовался Джоном Кейджем (John Cage). Часто цитируют его замечание о том, что, коль скоро ты находишь нечто скучным через пару минут, тебе нужно просто попробовать то же самое минуты четыре, а если и тогда будет скучно — минут восемь, и так далее. В конце концов окажется, что это совсем и не скучно. Пикассо же приписывают слова: «Если ты можешь писать тремя красками, значит, используй две!»

«ПЛЁТОРА» («PLETHORA»)

«entstaltende Figurationen»

«labyrinthisch chaotische Anhäufung»

«Überschaubarkeit»

«Extreme»

«Medium».

«Mittlere».

«Wildwuchs»

«rhizome»

Перекрывание некой «нормы», равно как и недотягивание до нее, приводит нас к чему-то, что придется описывать не как «формирующую», но скорее как «деформирующую фигуративность». Форма знает две границы: или это пустыня непомерной протяженности, или же хаотичное нагромождение лабиринта. [Настоящая] форма расположена где-то посередине. Отказ от общепринятой формы (включающей в себя единство, самотождественность, симметричное членение, формальную взаимосвязь и «прозрачность считывания», «просматриваемость»)¹⁵⁷, то есть отказ от нормализованной формы образа зачастую реализуется через любовь к крайностям. Тот порядок образов, который привязан к «среднему» в обоих смыслах — иначе говоря, одновременно к организованной «среде» и к чему-то «усредненному», — нарушается при диком произрастании знаков в разные стороны. Жиль Делёз и Феликс Гваттари /Felix Guattari/ предложили ключевой термин «ризома»¹⁵⁸ для таких реальностей, где бесчисленные ответвления и гетерогенные связи заведомо препятствуют настоящему синтезу. В свою очередь, театр также выработал для себя множество ризомных соединений. Разбивка

сценического времени на минимальные отрывки, квазикинематографические «кадры» — всё это уже незаметно умножает информацию, предложенную восприятию, поскольку (в терминах психологии восприятия) масса бессвязных элементов всегда считается большей, чем то же самое число элементов, организованных в последовательный и ясный порядок. В танцевальном театре Йоханна Кресника /Johann Kresnik/, Вима Вандекейбуса /Wim Vandekeybus/ или группы «Ля-ля-ля — человеческие шаги» /«La La La Human Steps»/ этот феномен сценической избыточности особенно очевиден. В этой связи можно также вспомнить о «чрезмерности», «избыточности» спектаклей рано умершего от СПИДа Резы Абдоха /Reza Abdoh/, где события разворачиваются в гротескных помещениях, заполненных привидениями, или же о «гипернатуралистических» постановках, скажем, бельгийской группы «Виктория» /«Victoria»/, в которых вся сцена до отказа забита всевозможными предметами и мебелью. Некоторые немецкие режиссеры 80-х и 90-х годов устраивали настоящие «битвы материала» — как в хорошем, так и в дурном (зачастую неоправданном и произвольном) смысле. По примеру постановок Франка Касторфа /Frank Castorf/, чрезмерность, хаотические выкладки предметов, сопровождаемые баловством с ними (наподобие небольших гэгов), стали прямо-таки расхожей и вполне узнаваемой стилистической окраской. Интересным вариантом такой эстетики «плеторы», или «избыточности», служат работы Юргена Крузе /Jürgen Kruse/ («Семеро против Фив», «Медея», «Ричард II», «Торквато Тассо», «[Мэкки-]Нож»). Мы видим, как постепенно развивается настоящий «ТЕАТР РЕКВИЗИТА», а вся сцена превращается в игровую площадку (или мусорную кучу), заполненную предметами, надписями и знаками, в поле хаотически расщепленных ассоциаций, чья сбивающая с толку, чрезмерная «плотность» передает нам прежде всего ощущение хаоса, нашей собственной никчемности, потерю ориентации, печаль и «horror vacui».

«Materialschlachten»

«Theater der Requisiten»

«страх пустоты»

МУЗЫКАЛИЗАЦИЯ (MUSIKALISIERUNG)

В докладе, который Элени Варопулу сделала во Франкфурте в 1998 году по поводу «музыкализации всех театральных выразительных средств»¹⁵⁹, она подчеркнула, что «для актера, так же, как и для режиссера, музыка стала отдельной, независимой структурой в театре. И дело тут не просто в очевидной роли

¹⁵⁹ Варопулу Э Музыкализация театралных знаков Доклад – Varopoulou Eleni, *Musikalisierung der Theaterzeichen* Прочитан на Первой между народной и театральной академии во Франкфурте-на-Майне, август 1998 года (Неопубликованная рукопись)

auditive Semiotik

музыки и музыкального театра, но скорее в более глубокой идее самого театра как музыки. Можно даже считать вполне типичным, что такая театральная деятельница, как Мередит Монк /Mereditth Monk/, известная прежде всего своими пространственно организованными поэтическими произведениями, состоящими из образов и звуков, однажды заметила: "Я пришла в театр из танца, но именно театр привел меня к музыке"¹⁶⁰ Постоянная тенденция к музыкализации (и это относится не только к речи) – это важная глава в истории употребления знаков в постдраматическом театре. Возникает отдельная **звуковая семиотика**; режиссеры применяют собственное ощущение музыки и ритма (на которое зачастую влияет поп-музыка) к классическим текстам (Юрген Крузе); Уилсон прямо называет свои работы «операми». В процессе распада драматической последовательности и ясности речь актера музыкально акцентируется (иногда даже чересчур) его этническими и культурными особенностями. Как говорит дальше Варопулу, «начиная с 70-х годов, многие знаменитые режиссеры сознательно и систематически практиковали обыкновение сводить вместе актеров совершенно различного культурного и этнического происхождения, поскольку их интересовали прежде всего различные мелодики речи, отличающиеся каденции и акценты, да и вообще различные культурные привычки, которые проявляются в самом акте речи. Благодаря разнообразным звуковым особенностям, произнесение текста становится тут источником особой, совершенно отдельной музыкальности. Постановки Питера Брука и Арианы Мнушкиной /Ariane Mnouchkine/ служат всемирно известными примерами подобного подхода. То, что некоторые французские критики считают настоящей проблемой, скажем, отсутствие у японских и африканских актеров особой музыкальности французского языка, интересовало Брука именно в качестве открытия иной, более богатой музыки: это были звуковые фигуры межкультурной полифонии голосов и речевых жестов»¹⁶¹. Это также включает в себя и музыку, которая уже вторгается в театр через вездесущее **многоголосие**: «То, что вначале выглядит провокацией и разрывом — появление непонятных, иноязычных звуков, выходящих за непосредственные пределы обычной лингвистической семантики, — обретает собственное качество в виде музыкального обогащения и обнаружения неизвестных прежде звуковых сочетаний»¹⁶². В докладе, прочитанном в 1996 году в Дрездене¹⁶³ по случаю проведения практической конференции «Всемирный театр» /«Theater der Welt»/, Пауль Кёк /Paul Koek/ заявил: «[Наша группа] "Голландия" /"Hollandia"/ работает в русле той же традиции, что и Курт Швиттерс /Kurt Schwitters/. Мы тоже анализируем

Polyglossie

160

Варопулу Э Музыкализация театраль-
ных знаков. Доклад

161

Там же

162

Там же

163

См.: Беседа с Паулем Кёком. (Пер.
с англ. Беттина Функе /Bettina
Funcke/). --- *Gespräch mit Paul Koek /
Brochüre Theater der Welt 1996*

современную музыку, скажем, музыку Штокхаузена /Karlheinz Stockhausen/. А вот что он говорит по поводу постановки «Голландией» «Персов»: «Мы прежде всего хотели возможно ближе следовать внутренним ритмам греческого языка. Хоры также развивались ритмически, так что их определяла прежде всего тональность самой мелодии... Я позвал одного из актеров к себе в студию и попросил его прочесть монолог так, как это делается в японском театре бунраку: с совершенно безумными звуками и с тональностью от самой высокой вплоть до самой низкой».

_____ В электронной музыке стало возможным по собственному желанию манипулировать параметрами звука; это открыло абсолютно новые возможности для музыкализации голосов и звуков в театре. Тогда как индивидуальный тон уже состоит из целого ряда отдельных качеств — частоты, высоты, обертонов, тембра, громкости, — которыми можно манипулировать с помощью синтезаторов, сами комбинации электронных звуков и тонов, то есть «музыкальная выборка», создает нам в театре совершенно новые измерения и возможности для использования звука. В своих «концептуальных музыкальных композициях», как он сам их называет, Хайнер Гёббельс в самых разных вариациях соединяет вместе логику текста с музыкальным и вокальным материалом. Становится возможным манипулировать всем звуковым пространством в театре, а также структурировать его вполне целенаправленно. Подобно последовательности действий, уровень музыки больше не выстраивается линейно, он скорее создается одновременным наложением друг на друга разных звуковых миров, как это происходит, скажем, в тацевальном спектакле 1979 года «Роараторио» /«Roaratorio»/ Джона Кейджа и Мерса Каннингхэма /Merce Cunningham/. Вполне показательно также и то, что когда этот спектакль был показан в Авиньоне, Кейдж читал при этом отрывки из текста Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану», — из текста, который сам когда-то открыл совершенно новую эпоху в обращении с языковым материалом: свободное пересечение границ между различными языками, сгущения и умножения возможных смыслов, построение музыкально-архитектонических конструкций и так далее. Постдраматические театральные знаки как раз и располагаются по линии традиции подобных текстур.

_____ Даже там, где великие режиссеры используют драматические тексты для того, чтобы подчеркнуть в них именно недраматические, чисто театральные аспекты, зачастую именно музыкализация наиболее поразительно демонстрирует инаковость их действий по сравнению с обычным драматическим театром. Элени Варопулу замечает: «Постановка "Гамлета" (1999)

«Sampling»

«konzeptionelles Komponieren»

литовским режиссером Эймунтасом Некрошюсом показывает, как музыкальность, которая уже мощно прорывалась в его более ранних спектаклях, например в “Трех сестрах”, достигает здесь своего апогея. На протяжении почти всех трех часов, что длится спектакль, слышна музыка, протагониста играет знаменитый литовский рок-певец, в том же, что касается звуков и шумов, всё время используется богатейший репертуар музыкальных форм: постоянная капель тающего льда становится лейтмотивом всего спектакля, ритм постоянно отбивается топающими ногами и хлопками рук, и к этому еще добавляется свист шестов, которыми размахивают актеры, — он служит как бы хором в сцене дуэли Гамлета и Лаэрта. И даже единственная заметная пауза в постоянном музыкальном сопровождении (она наступает в сцене безумия Офелии) сама выступает как музыка внутри безмолвного танца. В работе Некрошюса музыкализация проявляется особенно ярко во взаимоотношениях между людьми и предметами на подмостках. Сами же предметы совершенно меняют свою функцию — они служат музыкальными инструментами и взаимодействуют с человеческими телами, чтобы опять-таки создавать музыку¹⁶⁴ С методологической точки зрения крайне важно рассматривать подобные явления не просто как некое — пусть и вполне оригинальное — продолжение драматического театра; аналитическая перспектива тут должна как бы «перещелкнуться», перемениться, чтобы мы сумели разглядеть даже в подобных постановках драмы совершенно новый язык театра, язык, который более уже не является драматическим.

СЦЕНОГРАФИЯ, ВИЗУАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ (SZENOGRAPHIE, VISUELLE DRAMATURGIE)

Как мы видим на примере музыкализации, внутри паратаксистического и лишеного иерархии использования знаков постдраматический театр создает возможность постепенного размывания самой логоцентричной иерархии и передачи главной, доминирующей роли другим элементам помимо драматического логоса и языка. Это затрагивает визуальное измерение в еще

большей степени, чем звуковое. Вместо драматургии, которая управляется текстом, мы часто обнаруживаем тут визуальную драматургию, которая, по всей видимости, достигла абсолютного преобладания (в особенности в театре конца 70-х и 80-х годов), вплоть до того момента, когда в 90-х годах не начинает просматриваться некоторое «возвращение к тексту», который, впрочем, полностью никогда не исчезал. Визуальная драматургия не означает здесь драматургию, организованную исключительно визуально, но скорее такую драматургию, которая не подчинена тексту, а потому может свободно разворачиваться в соответствии с собственной логикой. Что действительно представляет для нас главнейший интерес в «театре образов», так это, как мне кажется, вовсе не решение вопроса о том, становится ли он благословением или проклятием для самого театрального искусства, равно как и не выяснение, станет ли он в конце концов последним прибежищем для театра в нашей цивилизации образов; опять-таки, в историографическом смысле мне не представляется таким уж существенным решать, подошло ли его время к концу и возможно ли, чтобы неонатуралистические или нарративные формы театра вернулись к нам снова. Проблема скорее уж состоит в том, что является действительно симптоматичным для всей семиотики театра. Последовательные ряды и соответствия, узловые точки сгущения восприятия, а также передающееся благодаря им построение смысла (каким бы оно ни было фрагментарным), — всё это в визуальной драматургии определяется именно зрительной информацией. Постепенно складывается ТЕАТР СЦЕНОГРАФИИ. Уже Малларме делал предметом рассмотрения подобные сценические «графизмы», когда он рассматривал танец как «физическое письмо»: «A savoir que la danseuse N'EST PAS UNE FEMME QUI DANSE, pour ces motifs juxtaposés qu'elle N'EST PAS UNE FEMME, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'ELLE NE DANSE PAS, suggérant, par la prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans sa rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe»¹⁶⁵. Вместо того чтобы пытаться перевести этот пассаж (что в случае с Малларме всегда проблематично), давайте попытаемся истолковать эти формулировки. Согласно Малларме, то, что мы видим, или скорее «читаем» на сцене, — это неверное понимание, к которому нас вынуждает многообразная ложность самого этого выражения. «Женщина, которая танцует». Та, что танцует, вовсе не представляет некую индивидуальную человеческую форму, но скорее дает нам многообразное фигуративное представление о своих телесных частях,

visuelle Dramaturgie

«Theater der Bilder»

Theater der Szenographie

écriture corporelle

165

«Вообще-то танцовщица — это вовсе не женщина, которая танцует, по тем параллельно существующим причинам, что, во-первых, она вовсе не женщина, но метафора, обобщающая один из элементарных аспектов нашей формы, или, скажем, меча, кубка, цветка и так далее, а во-вторых, она не танцует, она просто исподволь подсказывает, благодаря искусным сокращениям или порывам, подсказывает всем своим телесным письмом то, на что понадобились бы целые длинные пассажи в прозе (как в диалогах, так и в описаниях), чтобы в конечном итоге в собственной своей редакции выразить [нечто особое] — стихотворение, полностью отделившееся от каких бы то ни было приспособлений скрибалиста» (фр.) — См. Малларме С. Полное собрание сочинений. — Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* P 304

о своей собственной форме, но в фигурах, которые меняются от одного мгновения к другому. То, что мы действительно «видим», — это невидимая составляющая различных «аспектов» человеческого тела вообще, подобно тому, как цветок в раме больше не показывает нам некий конкретный цветок, но цветок как таковой. Это уже не вопрос о «некой» женщине, но, впрочем, и не вопрос о «женщине»; взгляд тут скорее уж будет обращен на как бы «невидимое» тело, которое превосходит собою не только пол, но и сферу всего «человеческого» вообще, передавая форму меча, кубка, цветка и так далее. В этом смысле и сам взгляд становится взглядом «читающим», сцена становится «письмом» («графемой»), по сути стихотворением, написанным с помощью особых принадлежностей писца. Сценография же, если уж говорить о театре сложной визуальности, предъявляет себя созерцающему взгляду как некий текст, сценическое стихотворение, в котором человеческое тело становится метафорой, а поток его движений в некотором сложном метафорическом смысле становится надписью, «письмом», а вовсе не «танцем».

Reproduktionsmedien

«Selbstreferenz»
«Gegenstandslosigkeit»
«Autonomisierung
des Signifikanten»
«Aleatorik»

_____ Театр как бы пытается догнать, держаться вровень с тем эстетическим развитием, через которое другие художественные формы прошли раньше. И не такое уж совпадение, что понятия, которые зародились при исследовании изобразительных искусств, музыки и литературы, теперь вполне приложимы к определению постдраматического театра. Вообще, только под влиянием художественных средств, занимавшихся воспроизведением — подобно фотографии и кинематографу — театр действительно осознал свою специфику. Многие значительные театральные деятели современности часто имеют за плечами некий предварительный опыт изобразительных искусств. А потому вовсе не удивительно, что за последние десятилетия мы увидели в театре направления, которые лучше всего обозначаются такими ключевыми словами, как «автореференция», «отсутствие предметности, фигуративности», абстрактное или конкретное искусство, всё большую обособленность, автономность означающего, серийность, опору на случайно выпадающие моменты, алеаторику и тому подобное. Поскольку театр, будучи довольно дорогостоящей эстетической практикой, поневоле должен заботиться о способах выжить в нынешнем буржуазном обществе, обеспечивая себе существенный доход (а это значит — успех у широкой публики), рискованные инновации, важные преобразования и модернизации появились тут с характерной задержкой по сравнению с положением вещей, которое мы наблюдаем в менее затратных художественных формах, скажем в поэзии или живописи. Тем не менее даже в сфере театра вышеупомянутые

тенденции вызвали значительное и довольно продолжительное замешательство. И широкой театральной публике всё еще трудно допустить, что все эти новации так называемого современного театра, к которым они только начинают привыкать (но которые частично уже относятся к отчасти устаревшим приемам), требуют заново меняющегося отношения самих зрителей.

ТЕПЛО И ХОЛОД (*WÄRME UND KÄLTE*)

Для публики, которая была воспитана в традициях театра, основанного на тексте, было особенно трудно принять такое «свержение с престола» языковых знаков и сопровождающую это свержение де-психологизацию. Благодаря участию живых людей, а также благодаря уже столетней фиксации на отслеживании переменчивых людских судеб, театр наделен особой «теплотой». И хотя классический авангард, а также «эпический» и документальный театр уже в значительной степени положили этому конец, формализм постдраматического театра — это качественно новый шаг на этом пути, а потому он всё еще вызывает явное замешательство. Для кого-то, кто ожидает от него представления человеческого (в смысле — психологического) мира опыта, он являет собою «холодность», которую трудно вынести. Это «очуждение» особенно явно, поскольку в театре мы имеем дело не просто с какими-то визуальными процессами, но с человеческими телами и их теплом, ну а сила воспринимающего воображения не может избежать тут некой ассоциации с человеческим опытом. А потому всё становится действительно провокативным, когда все подобные человеческие проявления схватываются внутри визуальной решетки /visuelle Raster/ или, скажем, военная сцена из спектакля Уилсона «Гражданские войны» /«The Civil Wars»/ показывает нам тщательную хореографию коллективной смерти с ужасающей холодностью (и красотой). И напротив, обособление визуального измерения может вести к «перегреву» и настающему потоку образов. В своей интерпретации Данте Томаш

«Kälte»

«Überhitzung»

«Overkill» Пандур /Tomaz Pandur/ стремился к поистине «инфернальной» интенсивности, а потому в этой визуальной чрезмерности пришел прямо-таки к цирку. В 80-х годах венский «Театр Серапиона» /«Serapionstheater»/ вдохновлялся именно Уилсоном, Мнушкиной и другими, создавая свою визуальную драматургию, которая была паразитически увлекательной. Особенно знаменитым был спектакль «Двойник и Рай: Визуальное стихотворение — катафраза к Эдгару Аллану По и Бастеру Китону» /«Double & Paradise: Ein Visuelles Gedicht, Kataphrasen zu Edgar Allan Poe und Buster Keaton»/ Эрвина Пиплица /Erwin Pipilits/, который к марту 1983 года уже 120 раз прошел в Вене и побывал на гастролях во многих других странах. Применительно к нему как раз вполне можно говорить о «плеторе» визуальных эффектов, жестокости и «переизбытка стимуляции»¹⁶⁶.

166

Kloepfer P. Театр насыщения чувств «Двойник и Рай» венского «Театра Серапиона» как пример тотальной геаграфической постановки - - Kloepfer R., Das Theater der Sinn-Erfüllung Double & Paradise vom Serapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung / Das Drama und seine Inszenierung F. Fischer-Lichte (hrsg.) Tübingen Niemeyer, 1985 S. 199-218.

«Reizüberflutung»

ТЕЛЕСНОСТЬ (KÖRPERLICHKEIT)

Несмотря на все напрасные усилия ухватить выразительный потенциал тела посредством логики, грамматики или риторики, сама аура физического присутствия остается в театре такой точкой, где происходит исчезновение или же «стирание» всех значений, — это происходит внутри чувственного очарования, особого «присутствия» актера, его харизмы или «свечения», «иррадиации». Театр передает нам смысл, который не может быть назван, выражен словами, или же всегда только «ждет» такого выражения (если уж воспользоваться термином Лиотара). Вот почему совершенно необходим сдвиг в общем понимании такого «производства знаков» всякий раз, когда в постдраматическом театре появляется непосредственно навязывающая себя, а часто и попросту пугающая телесность. Тело становится центром внимания во всем своем физическом аспекте и жестикуляции, а не просто как носитель некоторого смысла. Этот центральный театральный знак — тело актера — отказывается теперь всего лишь служить некоему обозначению. Постдраматический театр часто представляет себя как «самодостаточную телесность», которая выставляется напоказ в своей интенсивности, жестуальны

«autosuffizienten Körperlichkeit»

возможностях, в присутствии своей «ауры», равно как и в специфических напряжениях, передаваемых внешним и внутренним образом. В дополнение к этому мы часто имеем здесь дело с присутствием как бы «тела с отклонениями», которое в силу болезни, инвалидности или уродства отклоняется от нормы и вызывает [у зрителя] своеобразное «аморальное» прельщение, беспокойство или страх. Те возможности существования, которые обычно оказываются подавленными или даже исключенными, теперь выходят на первый план в крайних физических формах постдраматического театра; они перечеркивают собой все обычные восприятия, установившиеся в нашем мире только за счет постепенного стирания знаний о том, насколько узка сфера, где жизнь может протекать в некоторой «нормальности».

«deviante Körper»

_____ Постдраматический театр снова и снова преодолевает болевой порог для того, чтобы отменить разделение тела и языка, для того чтобы заново ввести в царство духа — голоса и языка — болезненную и дарящую наслаждение телесность, которую Юлия Кристева /Julia Kristeva/ назвала семиотикой внутри самого означаемого процесса. По мере того как его присутствие и харизма начинают играть всё более решающую роль, тело также становится всё более двойственным в своем означаемом аспекте, вплоть до того, что в определенной точке оно может превращаться в неразрешимую загадку. Интенсивность и турбулентность театра могут находить себе выход как в «трагических», так и в смешных или увлекательно-экстатических формах. Сохраняющийся успех «танцевального театра», который опирается на ритм, музыку и эротическую телесность, однако вместе с тем насквозь прошит семантикой речевого театра, отнюдь не случайно связан с важной игровой формой постдраматического театра. Если в «модерн-данс» постановщики уже отказались от нарративности, а в «постмодерн-данс» — также и от психологической направленности, то можно отметить, что подобное же развитие наблюдалось и в постдраматическом театре, правда, с некоторым отставанием по сравнению с театром танцевальным. Дело в том, что речевой, словесный театр в несравненно большей степени, чем танец, всегда был местом драматического означения. Танцевальный театр обнаруживает скрытые следы телесности. Он усиливает, перемещает и изобретает моторные импульсы и физические жесты, тем самым напоминая нам о латентных, забытых и непроявленных возможностях языка тела. Режиссеры речевого театра зачастую также создают театр со значительной или проходящей сквозь всё представление хореографией движения, — даже если в нем нет явных танцевальных моментов (как, например, это происходит у Михаэля Тальхаймера — Michael

«Tanztheater»

«Modern Dance»

«Postmodern Dance»

Thalheimer). Однако представление о том, что стоит за термином «танец», в последнее время расширилось до такой степени, что понятийные различия тут стали всё больше терять свое значение. Например, в работах греческого режиссера Теодороса Терзопулоса /Theodoros Terzopoulos/ театр движения как таковой и движущийся хор настолько приближены к танцу, что наш взгляд остается в нерешительности, более не зная, к какому параметру ему следует здесь приспособляться в своем восприятии.

wird der Körper absolutiert

einziges Thema

«Technokörper»

«Abgrenzung»

_____ Постдраматический театр уходит всё дальше от чисто умственной, интеллигентной структуры; он движется к выражению крайней телесности, тело здесь абсолютизируется. Парадоксальный результат часто состоит в том, что оно присваивает себе все прочие дискурсы. Иначе говоря, происходит интересный поворот: поскольку тело более не демонстрирует ничего, кроме самого себя, переход от означающего тела к телу лишённого значимости жеста (со своим танцем, ритмом, очарованием, силой, кинетическим богатством) вдруг показывает нам тело, до крайности заряженное смыслом, затрагивающим нынешнее существование общества. Тело становится единственной темой. Похоже, что, начиная с этого момента, все социальные проблемы должны прежде всего проходить сквозь это игольное ушко, все они непременно должны принимать форму самой этой темы телесности. Любовь является тут в виде сексуального присутствия, смерть — в обличье СПИДа, красота выступает как физическое совершенство. Такое отношение к телу порождает увлеченность «фитнесом», здоровьем и — в зависимости от точки зрения — либо чарующими, либо тревожащими нас возможностями «техно-тела». Тело и впрямь становится тут альфой и омегой, правда, тут возникает угроза того, что более слабые театральные произведения, которые на нем сосредоточены, ведут лишь к «ахам» и «охам» зрителей, а вовсе не к отклику рефлексии, каковая в конце концов остается подразумеваемой целью даже в театре чистого присутствия, — в театре, который предпочитает отворачиваться от [обоснования] смысла.

_____ Тогда как во всех других визуально организованных театральные стилих рамка «пограничной демаркации» и пространственная удаленность образов доминируют над присутствием актеров, в постановках Айнара Шлеефа театральные образы почти физически выплескиваются через край сцены. Крестообразные подмости, переходы и мостики, ведущие в зрительный зал, способствуют ощущению пространственной динамики, которая идет из глубины сцены по направлению к публике (между тем как Уилсон, например, предпочитает движение, развертывающееся параллельно линии рампы). Благодаря

фронтальному и конфронтационно-прямому расположению, эта особая «фронтальность» театра Шлеефа производит на зрителей непосредственное физическое воздействие. Им зачастую приходится напрямую ощущать актерский пот и физическое напряжение, страдание и экстремальные требования, предъявляемые к голосам участников представления; зрители видят, как опасно-агрессивные хоры топя наступают на них, подчиняясь лишь собственному странному ритму; наконец, той же публике приходится проходить через иронически-примирительные «кормления» зрителей (подается чай, вареная картошка в кожуре, кусочки шоколада...) Телесность театрального события вырывается наружу в жестких, даже физически опасных действиях актеров. Отголоски спортивной дисциплины и полувоенных упражнений заряжают все эти движения воспоминаниями, почерпнутыми из коллективной немецкой истории; здесь существенную роль играют темы стальной военной дисциплины, физической силы, контроля и самоконтроля, коллективной муштры и растворения в сообществе. Соответственно, с самого начала своей карьеры Айнар Шлееф был противоречивой, спорной фигурой. Некоторые критики предпочитали не замечать художественные и политические качества этого театра и поспешили приписать Шлеефу какие-то неофашистские тенденции. Разумеется, подобные суждения больше говорят нам об уровне подобных рецензий, чем о самих спектаклях. Однако на этом сюжете стоит немного задержаться, поскольку он ставит перед нами куда более фундаментальный вопрос, связанный с политическим и этическим измерением эстетического употребления знаков. Это эстетическое употребление ускользает от линейки политической корректности, ибо в противном случае нам непременно пришлось бы тут идти до конца и выводить все следствия, иначе говоря, редуцировать эстетическое представление просто к его идейному «сообщению». Но это всегда — совершенно бессмысленное занятие. К примеру, в театре Шлеефа тела, испытующие собственную силу и выносливость, — эти тела, нагие и мокрые от пота, вовсе не «демонстрировали», «рассказывали» или «передавали» нам значение политической катастрофы прошлого или же возможность будущего существования мужественного, вирильного и вместе с тем военно-тренированного, спортивного тела, совершенно лишённого мысли или совести, — о нет, они просто являли нам всё это. Именно потому, что Шлееф прекрасно знал: историческая память действует в нас не просто через разумное сознание, но через своего рода телесную иннервацию, его образы не поддаются примитивному моральному и политическому истолкованию. От этого они становились лишь еще тревожнее

«erzählt»
«manifestiert»

и прямо-таки вынуждали нас к рефлексии, — по сути, они действовали как физическая память, соединенная с атакой на сам сенсорный аппарат зрителя. Физическое тело, чей жестуальный словарь и в XVIII веке еще вполне мог формально читаться и толковаться как текст, в постдраматическом театре обретает наконец собственную реальность, которая не «пересказывает» намту или иную эмоцию, но самим своим присутствием «являет» себя как место, куда реально вписана коллективная история.

«КОНКРЕТНЫЙ ТЕАТР» («KONKRETES THEATER»)

В этом театре, который часто называют «абстрактным», — в том смысле, что это театр без действия, — или же театром «театральным», преобладание формальных структур заходит так далеко, что здесь едва ли можно различить хоть какую-то отсылку к реальности. Здесь скорее уж уместно говорить о «конкретном театре». Подобно тому как Тео ван Дойсбург /Theo van Doesburg/ или Кандинский предпочитали термин «конкретная живопись» или «конкретное искусство» вместо общеупотребительного «абстрактное искусство», поскольку считали, что он положительно подчеркивает непосредственно воспринимаемую конкретность цвета, линии и поверхности, вместо того чтобы [негативно] отсылать к не-фигуративному характеру этого искусства, мне кажется, что не-миметичные, но формальные структуры или же чисто формалистские аспекты постдраматического театра следует интерпретировать именно как «конкретный театр». Ибо речь идет о том, чтобы театр здесь представлялся для самого себя как искусство, существующее в пространстве и во времени, как искусство, осуществляемое посредством человеческих тел и вообще

für sich selbst zu exponieren

благодаря всем средствам, включаемым в цельное произведение, точно так же, как в живописи цвет, поверхность, тактильная структура и материальная сторона могут становиться отдельными, независимыми предметами эстетического опыта. В этом смысле Рената Лоренц в своем исследовании, посвященном «Силе театральных безумств» /«Die Macht der theaterlichen Torheiten»/ Яна Фабра, предложила для определения этого спектакля именно понятие «конкретного театра» (сославшись как раз на концепцию Тео ван Дойсбурга)¹⁶⁷

_____ Когда театр обнаруживает в себе возможность быть «просто» конкретной работой с пространством, временем, телесностью, цветом, звуком и движением, он, в свою очередь, догоняет и встает вровень с возможностями, которые уже предвосхитила конкретная поэзия, а на уровне самого театра — такие его деятели «Венской школы» /«Wiener Schule»/, как Конрад Байер /Konrad Bayer/ и Герхард Рюм /Gerhard Rühm/, или же театр «игры слов», предложенный Х. Артманном /H.C. Artmann/ («tod eines leuchtturms», oder «how lovecraft saved the world»)¹⁶⁸. Время «конкретной поэзии» в узком смысле слова уже прошло, однако отдельные элементы этой практики «конкретного письма» можно легко обнаружить повсюду в современной поэзии. То, что оставалось в театре неким маргинальным экспериментом, со временем стало одной из центральных возможностей театральной эстетики благодаря новым возможностям, открывшимся при соединении медийной технологии, танцевального театра, пространственного искусства и театральной практики. Скажем, в театре, который всегда остается пространством взгляда, стало возможным реализовать крайний вариант принципа «визуальной драматургии». Последний становится «конкретной» реализацией формальных визуальных структур сцены. Тем самым в театр вводится некое знаковое употребление, которое — как никогда раньше — бросает вызов прежним традиционным концепциям. До тех пор, пока знаки (как это было указано выше) все еще включают в себя некоторое материальное «содержание» (отсылку, референцию к предмету), пусть даже они более не предлагают тут никакого синтеза, их по-прежнему можно ассимилировать посредством работы ассоциаций, которая должна пройти по своеобразному лабиринту. Если же подобные отсылки почти полностью исчезают, восприятие вдруг сталкивается с еще более радикальным отказом: оно встречается с метафорически «молчаливым» и плотным присутствием тел, материалов и форм. Знак теперь всего лишь передает здесь самое себя, или точнее он сообщает нам о своем присутствии. Восприятие оказывается отброшенным вспять — к восприятию самих структур

167

Лоренц Р «Сила театральных безумств» Яна Фабра и проблема анализа театральной постановки. Дипломная работа — Lorenz Renate. Jan Fabres «Die Macht der theaterlichen Torheiten» und das Problem der Aufführungsanalyse. Diplomarbeit Giessen, 1988

168

Название, обыгрывающее смысловую противоположность и некоторую фонетическую близость немецкой и английской частей названия «Смерть маяка. или Как сила любви мир спасла» (Прим пер.)

Strukturwahrnehmung

«non-relational art»

«Oberfläche»

Wahrnehmbarkeit

_____ Стало быть, сценические элементы в работе Фабра употребляются так же, как элементы в «безотносительном искусстве» Франка Стеллы /Frank Stella/, то есть согласно принципам простоты и не-иерархичной последовательности, симметрии и параллелизма. Актеры, свет, танцовщики и всё прочее как бы переданы тут чисто формальному наблюдению; взгляд не находит для себя никакого повода искать некую глубину символического смысла за пределами чистой данности, и вместо этого — будь то с удовольствием или же со скукой — застревает на этапе рассматривания самой «поверхности». Бескомпромиссная эстетическая формализация здесь становится зеркалом, в котором действительно пустой формализм повседневного восприятия узнает себя, или по крайней мере мог бы себя узнать. Теперь уже не содержание, но сама формализация представляет здесь настоящий вызов: утомительные повторения, пустота, чистая математика происходящего на сцене — всё это вынуждает нас переживать ту самую симметрию, которой мы всегда смутно боимся, поскольку она несет с собою не что иное, как угрозу небытия. Лишившись обычных костылей рационального понимания в таком театре, восприятие оказывается попросту несостоятельным; теперь оно поневоле вовлекается в самый трудный способ видения, который оказывается одновременно формальным и чувственно точным. Этот способ видения вполне мог бы порождать более свободное, «небрежное» отношение к предмету, не сопровождайся всё это провокативной геометрической холодностью и так и оставшейся неудовлетворенной зрительской жаждой найти смысл. И то, и другое становится особенно пронзительным в работе Фабра; они воспринимаются публикой внутри этой своеобразной диалектики формы и агрессии.

_____ То, что в театре Фабра доводится до крайности прямо-таки образцовым способом, ясно показывает нам, что теперь занимает место драматического центра в постдраматическом театре. В решетке смысла, которая стала совсем пористой, на первый план выходит конкретная, чувственно усиленная восприимчивость. Сам этот термин — «восприимчивость» — хорошо схватывает виртуальную и неполную природу театрального восприятия, которое здесь порождается (или по крайней мере выступает объектом стремлений художника). Если мимезис в аристотелевском смысле слова производит для нас радость узнавания и потому практически всегда достигает своей цели, здесь чувственные данные всегда относятся к таким ответам, которые смутно ощущаются как возможные, однако остаются (еще) не достигнутыми; всё, что мы видим и слышим, остается в состоянии потенциально возможного, само его присвоение

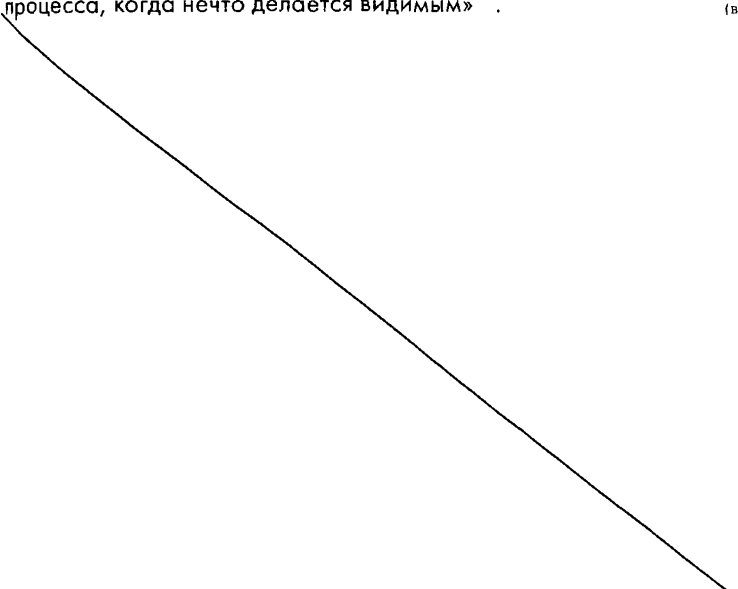
постоянно откладывается. Именно в этом смысле мы и говорим о ТЕАТРЕ ВОСПРИНИМАЕМОСТИ. Постдраматический театр подчеркивает как раз то, что остается в нем неполным и принципиально невосполняемым, так что он реализует собственную «феноменологию восприятия», которую отмечает преодоление принципов мимезиса и фиктивной выдумки. Игра как конкретное событие, порожаемое в этот данный момент, фундаментальным образом изменяет логику восприятия и статус самого субъекта восприятия, поскольку тот не может более найти себе опоры в общем порядке представления. Вальденфельс замечает в своем комментарии к концепции «ЗРЯЩЕГО ЗРЕНИЯ», выдвинутой Максом Имдалем/Max Imdahl/: «Строго говоря, ничто здесь не представляется и не передается, поскольку в подобных ситуациях разлома нет ничего, что могло бы быть представлено или передано. Зрящее зрение переживает появление, порождение того, что увидено, а вместе с тем и появление субъекта, который видит, — это порождение как раз и ставится на кон, оно вступает в игру в каждом таком событии видения, становления и самого процесса, когда нечто делается видимым»¹⁶⁹.

Theater der Wahrnehmbarkeit

Fiktion

das sehende Sehen

169
Вальденфельс Б. Волны чувственного восприятия // Указ соч. С. 112 и сл. (выделено автором)



ВТОРЖЕНИЕ РЕАЛЬНОГО (*EINBRUCH DES REALEN*)

Традиционная идея театра предполагает существование закрытого выдуманного космоса, некой «диегетической» (нарративной, «рассказанной») вселенной, которую можно назвать именно так, даже если она и создана с помощью мимезиса, который обычно противопоставляется диегезису. Даже если в театре

и есть некие общепринятые способы прерывания действия (скажем, «апарты» или прямые обращения к публике), спектакль на сцене понимается именно как диегезис некой отдельной и «взятой в раму» реальности, которая управляется по собственным законам и в силу внутренней согласованности своих элементов, — реальности, которая (в отличие от ее окружения) намеренно помечена как реальность отдельная и «специально сделанная для сцены». Хотя и допускаясь как нечто «реальное», эти происходящие время от времени нарушения театральной рамки традиционно считались художественно и концептуально несущественным аспектом театра. Персонажи Шекспира часто весьма бурно общаются с публикой, а жалобы и причитания трагических жертв во все эпохи были обращены именно к присутствующим зрителям, а не просто к богам. И отнюдь не только во времена Лессинга зрители воспринимали сентенции, произносимые со сцены, как своего рода поучительные проповеди, касающиеся их самих. Тем не менее художественная задача состояла как раз в объединении всего этого в некий выдуманный космос наиболее гладким образом, так, чтобы обращение к реальной публике и вербальные моменты, как бы выпадающие из спектакля, не были заметны и не беспокоили бы зрителей. В этом смысле можно и впрямь провести аналогию между театральной драмой и «рамой» картины, той рамой, которая закрывает полотно от внешнего мира и одновременно создает его внутреннее единство. Разница в категориях, а вместе с ней и систематическая виртуальность разрушения такой рамы в театре, состоит в том, что театр (в отличие от обрамленной картины или же написанной истории) осуществляется *in actu*¹⁷⁰. Необычно долгая пауза в речи актера может объясняться как внезапным «провалом в памяти» (на уровне реальности), так и намеренной задачей режиссера (на уровне постановки). И лишь последний случай будет действительно относиться к эстетическим элементам самого театра (постановки), в первом же случае мы будем иметь дело со случайным ляпом внутри данного представления, а этот ляп будет связан с самим спектаклем не больше, чем опечатка связана с текстом романа.

Inszenierung — Вот то, что касается обстоятельств, затрагивающих драматический театр, где «намеренную цель» самой постановки следует отличать от эмпирического случайного представления, несмотря на всю нашу любовь к реальной и потому подверженной ошибкам театральной игре. Постдраматический театр впервые намеренно превращает реальное в своего рода «соратника по игре», причем на практическом, а не только на теоретическом уровне. Вторжение реального становится теперь предметом не

(лат.) — «в акте», «в [реальном] действии». (Прим)

только рефлексии (как это было в романтизме), но и всего театрального целого. Это происходит на нескольких уровнях, однако наиболее показательным тут становится уровень стратегии и эстетике [принципиальной] нерешительности, который затрагивает базовые выразительные средства театра. В спектакле Фабра «Сила театральных безумств» освещение внезапно гаснет прямо посреди представления — это происходит после особенно утомительных действий актеров (после упражнения на выносливость, напоминающего упражнения Гротовского), а измученные и задыхающиеся актеры берут себе время на перекур, всё так же продолжая глядеть на зрителей. Для публики так и остается не вполне ясным, нужна ли «реально» актерам такая пауза (впрочем, не слишком полезная для здоровья), или же всё это составляет часть самой постановки. То же самое справедливо и для выметания с подмостков мусора и прочих сценических действий, которые могут быть вполне полезными и осмысленными с прагматической точки зрения, но которые — ввиду отсутствия отсылки театральных знаков к реальности — воспринимаются на одном уровне с гораздо более явно срежиссированными событиями, происходящими на сцене.

_____ Опыт реального, то есть такого положения дел, когда автор и не пытается создавать какие-то выдуманные иллюзии, зачастую сопровождается зрительским разочарованием в подобной редукции, в этой кажущейся «бедности». Упреки такого рода, бросаемые театру, связаны со скукой, которую вызывают чисто структурные восприятия. Подобные жалобы стары, как сам модернизм. С одной стороны, они обусловлены прежде всего нежеланием зрителей подключаться к этим новым способам восприятия, с другой же — критикой предполагаемой тривиальности и банальности чисто формальных игр. Однако еще со времен импрессионизма, когда художники вдруг стали предлагать публике банальные лужайки вместо великих тематических образцов, а Ван Гог начал писать пустые стулья без людей, уже стало ясно, что такая тривиальность, вся эта редукция к величайшей простоте, может послужить существенным и необходимым предварительным условием для неких новых и более интенсивных способов восприятия. И здесь опять-таки театральная эстетика заметно отстает от эстетики литературной. Сейчас уже все признают, что тривиальные события в произведениях Беккета на самом деле вовсе не тривиальны, что их радикальная редукция скорее помогает впервые пролить свет на самые простые вещи. Точно так же, все вроде бы согласилось, что чисто словесные коллажи и повседневные сцены в современной литературе сами по себе уже обладают некими

бесспорными эстетическими качествами. Однако нам до сих пор трудно примириться с тем, что только весьма ограниченное и узкое представление о театре требует, чтобы тот непременно показывал нам особое, «приподнятое» представление о человеческих занятиях, равно как и с тем, что театр в той же мере является искусством тела, пространства и времени, как, скажем, скульптура или архитектура.

_____ Куда более серьезным представляется возражение, в соответствии с которым любая стратегия вторжения реального в спектакль не только лишает его «высших» художественных качеств, но и является морально уязвимой и даже бесчестной Шехнер ставит нанесение себе телесных повреждений, часто практикуемое актерами перформансов, на одну доску со «Snuff films»¹⁷¹ и боями гладиаторов, коль скоро во всех этих случаях «живые существа как бы овеществляются и превращаются в чисто символические действующие лица. Такое овеществление чудовищно, я осуждаю его и не делаю в этом смысле никаких исключений»¹⁷². Позднее мы еще вернемся к этой проблеме «овеществления» тела, превращающего это тело в означающий материал для искусства перформанса. Здесь же попробуем продолжить наши размышления, указав, что в постдраматическом театре реального главное — это не навязывание реального как такового (как это происходит в упоминавшихся продуктах порноиндустрии, нацеленных на достижение сенсации), но своеобразная тревога, настаивающая нас ввиду принципиальной невозможности решить, имеем ли мы здесь дело с реальностью или же с фикцией. Чисто театральное воздействие, равно как и общее воздействие на наше сознание порождаются здесь как раз такой двойственностью.

Unentscheidbarkeit

_____ Эстетически и концептуально реальное в театре всегда исключалось, однако оно всё же продолжает там присутствовать. Обычно оно заявляет о себе лишь в моменты накладок. И как раз в форме этих неловких ошибок (их бесконечно пересказывают в театральных анекдотах и шутках, чей анализ в этом свете было бы весьма соблазнительно провести когда-нибудь в дальнейшем) вторжение реальности в театральное представление временами действительно тематизируется. Театр, однако же, — это такая практика, которая (как ни одна другая) вынуждает нас осознать, что «между сферами эстетического и вне-эстетического не существует каких-либо жестких границ»¹⁷³. Пусть и в разной степени, но искусство всегда содержит в себе примесь чего-то вне-художественного, предлагаемую самой реальностью, точно так же, как и во вне-художественной области (скажем, в ремеслах) всегда присутствуют и художественные

171

Фильмы «snuff» — это нелегальные, подпольно снимаемые фильмы, включающие в себя порнографию вместе со сценами реальных (а не разыгрываемых) пыток, убийств и тому подобного (*Прим. пер.*)

172

См. Шехнер Р. Теория перформанса // Указ. соч. С. 170

173

Михайловский Я. Главы из эстетики — Mukařovský Jan. *Kapitel aus der Ästhetik* Frankfurt am Main, 1970 S. 12.

элементы. Здесь как раз становится ощутимым особое качество эстетического как такового: мы вдруг с некоторым удивлением обнаруживаем, что при более пристальном рассмотрении произведение искусства (любое произведение искусства вообще, но в особенности произведение театральное) являет собой некий конструкт, созданный из вне-эстетических материалов. Мукаржовский пишет: «Произведение искусства в конечном счете предъявляет себя как ФАКТИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ ВНЕ-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ, — по сути, это не что иное, как именно такое СОБРАНИЕ. Материальные элементы художественного продукта и то, каким способом они используются в качестве средств достижения целого, выступают просто как проводники энергий, заключенных в этих эстетических ценностях. Если в эту самую минуту мы спросим себя, где именно пребывает та или иная эстетическая ценность, окажется, что она уже растворилась в индивидуальных вне-эстетических ценностях и является ничем иным, как суммарным определением динамической целокупности взаимных отношений»¹⁷⁴.

Konstrukt

tatsächliche Ansammlung von außerästhetischen Werten

nichts anderes als gerade diese Ansammlung

_____ Если в этом смысле «реальное» уже вросло в эстетическое до такой степени, что последнее может войти в восприятие «как таковое» лишь благодаря продолжающемуся процессу абстрагирования, тогда будет вовсе не тривиальным утверждать, что эстетический процесс в театре не может быть отделен от его вне-эстетической материальности, скажем, так, как мы привыкли отделять и различать намеренно создаваемый эстетический объект, например литературный текст как идею, от материальности нашей бумаги и чернил. (О нет, мы вовсе не забыли здесь существующие прозрения касательно материальности самого письма или, скажем, метафору Малларме по поводу «броска игральных костей», равно как и необходимость «пространственного разделения» любых знаков. Однако все эти более специальные различения материальности театральных и письменных знаков не являются здесь главной темой.) Хотя обычный стул, который описан в тексте, также является материальным знаком, он — именно поэтому — уже не является всего лишь «материальным» стулом. Просто по контрасту (и этого радикального замечания здесь должно быть достаточно) театр одновременно («единым ду-хом») является и неким материальным процессом (ходьбы, стояния на месте, сидения, говорения, кашля, спотыкания, пения), и «знаком для» ходьбы, стояния на месте, сидения и так далее. Театр существует как практика, которая нечто «означает» и вместе с тем является вполне реальной. Все театральные знаки остаются одновременно физически реальными вещами: дерево — это картонное дерево (а иногда и вовсе даже реальное дерево на

«coup de dés»

«in einem Atemzug»

¹⁷⁴ Мукаржовский Я. Главы из эстетики с 103 (выделено автором).

сцене), стул в доме Алвинга у Ибсена — это реальный стул на сцене, который зритель определяет как нечто существующее не только в воображаемом космосе драмы, но и в его реальном, нынешнем пространственно-временном положении («вот тут на подмостках»).

Konstitution

_____ Эта потенцированная абстрактность театрального знака, его основная характеристика, о которой так часто забывают, то есть его способность «быть знаком знака» (по определению Эрики Фишер-Лихте), имеет два интересных следствия. Неким комплексным образом знаковая природа театра указывает на само конституирование смысла вообще. Ведь «используя материальные продукты определенной культуры в качестве своих собственных знаков, театр создает само ощущение глубоко семиотического характера этих материальных созданий и, соответственно, идентифицирует саму эту культуру как практику, порождающую смысл во всех принадлежащих ей гетерогенных системах»¹⁷⁵. Вместе с тем театр всегда напоминает нам об особом месте, пригодном для новых путей создания смысла, тех путей, которые отклоняются от официально принятых правил. Он имплицитно побуждает нас не только к актам представления, которые сообщают новые смыслы, но и к таким актам представления, которые порождают такие смыслы совершенно новым способом или даже ставят на карту само существование смысла вообще.

_____ Эта потенциально означаящая природа театра соответствует его конкретной и как бы «лишенной смысла и толкования» природе, которая продолжает смущать нас. Только благодаря такой природе и становится возможной эстетика «вторжения реального». В самой конструкции театра уже заложено то, что реальность, которая как бы «разыгрывается» здесь, тем не менее может в любую минуту действительно вырваться наружу. Без реального невозможна и театральная постановка вообще. Представление и присутствие, миметическая игра и перформанс, представленная нам реальность и сам процесс представления: из самой структурной щели, которая образуется между этими противоположными понятиями, современный театр извлекает центральный элемент своей постдраматической парадигмы, и это происходит как раз потому, что такой элемент теперь становится главной темой, а реальное ставится на один уровень с воображаемым. Эстетика постдраматического театра характеризуется не просто появлением чего-то «реального», но именно саморефлексивным использованием этого реального. Такая самореферентность позволяет нам созерцать ценность, внутреннюю необходимость и значимость вне-эстетического¹⁷⁶

175

Фишер-Лихте Э. Семантика театра
Т 1 — Fischer-Lichte Erika. *Semantik
des Theaters*. Band I. Tübingen, 1983
S. 197

selfstreflexive Verwendung

внутри самой эстетики, а благодаря этому — несколько сдвигать и расширять наше представление об эстетике вообще. Эстетическое теперь не может быть понято только через определение его содержания (красоты, истины, наших чувств, антропоморфных отражений и тому подобного), но лишь — как нам прекрасно показывает театр — через «пересечение, нарушение границы», через постоянные переключения не просто между формой и содержанием, но между близостью с «реальным» (то есть взаимосвязью с реальностью) и «поставленной на сцене» конструкцией. Именно в этом смысле постдраматический театр и означает: театр реального. Он заботится о том, чтобы развивать такой тип восприятия, который на свой страх и риск берет на себя обязанность «va-et-vient» между восприятием структуры и чем-то чув-

«приходить и уходить»,
«служить посредником»

_____ В этой точке мы уже наблюдаем некий сдвиг, который происходит со всеми проблемами морали и поведенческими нормами благодаря такой театральной эстетике, где существует намеренная размытость прежней ясной линии, разделявшей реальность (в которой, скажем, если мы становимся свидетелями насилия, то это тотчас же ведет к чувству ответственности и необходимости вмешаться) и «зрительское событие». Ведь если и впрямь верно, что только тип ситуации определяет значимость действий, а существенным моментом самого театрального опыта служит как раз то, что сами зрители определяют свое положение применительно к действиям актеров, тогда эти зрители также должны брать на себя ответственность за тот способ, каким они участвуют в этом театральном событии. И напротив, некое заранее предложенное определение ситуации как «театральной» (или нет) само по себе никак не может обозначить статус действий, о которых идет здесь речь. Исследователи театра тем не менее с самого начала и вполне категорично пытались определить театр именно как «зрительское» событие, единственным применимым критерием которого должно быть то, происходит ли оно «перед публикой» и «для нее». Критики, правда, возражали против такой (слишком, на их взгляд, упорядоченной) попытки классифицировать театр как событие «для

«spektatorische Ereignis»
Art der Situation

Definition

«spektatorische»

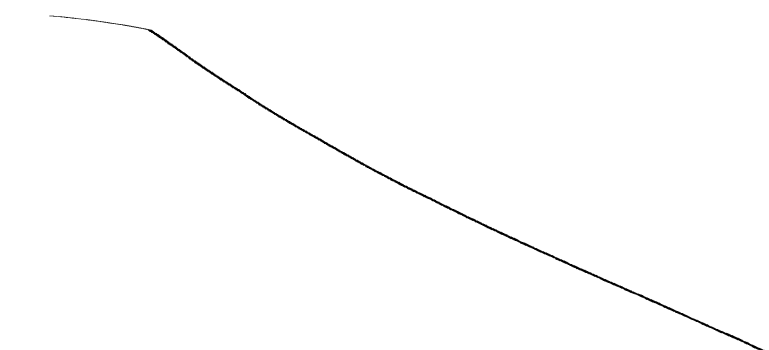
наблюдения», — ведь подобное определение держится лишь до тех пор, пока мы предполагаем, что такое наблюдение остается «социально и морально неуязвимым, беспроблемным»¹⁷⁶. Однако в постдраматическом театре становится решающим как раз то, что этой надежности больше нет, а вместе с ней неминуемо исчезает и надежность определения. Когда в спектакле «US»¹⁷⁷ Питера Брука, посвященном вьетнамской войне, сжигали, по всей видимости, живую бабочку, это производило настоящее

См. Bénni C. Насилие на подмостках — критика одной парадигмы - Böhnisch S., *Gewalt auf der Bühne — Kritik eines Paradigmas / Authentizitäts Darstellung*. Berg J. Hugel H.-O. und Kurzenberger H. (Hrsg.) Hildesheim. 1997, S. 127-177

Знаменитый спектакль Брука, название которого переводится и как «США», и как «Мы [все]». (Прим. пер.)

потрясение в зрительном зале. Однако сейчас игра с реальным стала широко распространившейся практикой нового театра; по большей части она используется не как непосредственная провокация, но скорее как театральная тематизация самого театра, а потому и роль этики здесь постепенно пересматривается.

_____ Когда на сцене умирают оставшиеся без воды рыбы, когда лягушки (как нам кажется) оказываются раздавленными под ногами актеров, или же когда нас намеренно оставляют в неведении относительно того, подвергают ли актера действительно попытке электрическим током на глазах у публики (как это делалось в спектакле Фабра «Кто тут высказывает вслух мои мысли?»), зрители вполне могут среагировать на это как на реальный, а потому морально неприемлемый случай. Можно выразить это и иначе: когда на сцене реальное утверждается, противопоставляя себя чему-то специально поставленному, всё это неминуемо отражается и на восприятии в зрительном зале. Когда театральная практика заставляет зрителей задумываться, следует ли им относиться к чему-то происходящему на сцене как к выдумке (то есть эстетически) или же как к самой реальности (скажем, морально), а театр проходит по самому краешку опасной линии, отделяющей его от реальности, это в конечном счете подрывает решающую диспозицию зрителей, то есть их нерелексируемое ощущение надежности и безопасности, внутри которого они привычно считают, что позиция зрителя всегда лежит в рамках беспроблемного социального поведения. Вопрос же о том, где именно проходит эта подвижная граница между «театром» и повседневной реальностью в рамках того или иного представления, зачастую становится настоящей проблемой, а значит, и возможным предметом специального театрального замысла в постдраматическом театре; здесь этот вопрос уже не может более оставаться каким-то всем известным фактором, заранее обеспеченным самим определением театра. Эстетическая дистанция зрителя — это особый феномен драматического театра; в новых же формах театра, которые куда ближе к перформансу, эта дистанция структурно нарушается и сокращается более или менее заметным и провокативным образом. И всякий раз, когда в постдраматическом театре происходит такое смещение границы, у самого этого театра начинают всё более и более проявляться свойства ситуации (в самом широком смысле этого слова); это происходит даже в тех случаях, когда нам кажется, что представление еще принадлежит жанру классического театра со всем его четким различением сцены и «театрона» (то есть пространства зрителей).



СОБЫТИЕ / СИТУАЦИЯ (EREIGNIS / SITUATION)

Анализируя театр, который постепенно ограничивает свой означающий характер и всё больше обращается к молчаливому жесту, к выставлению напоказ происходящего, как если бы он стремился с неизвестной нам целью проявить некие загадочные данности, мы достигли нового уровня вопрошания, связанного с использованием постдраматических театральных знаков. Это уже не просто вопрос об их возможных комбинациях, не просто сознательная неготовность решать, что тут является означаемым (реальным), а что — означающим, но вопрос о самой метаморфозе, которая происходит, когда мы более не можем отделять знаки от их «прагматической» укорененности в СОБЫТИИ и СИТУАЦИИ театра вообще, когда закон, управляющий использованием знаков, больше не выводится из представления внутри рамок этого события или же из самого его характера в качестве представляемой реальности, но только из нашего намерения создать и сделать возможным такое [коммуникативное] событие. В этом постдраматическом театре событий важен именно способ осуществления действий, которые реальны «здесь и сейчас» и находят себе воплощение именно в тот момент, когда они случаются, совершенно не обязательно увлекая за собой [ассоциативные] следы прежних смыслов, культурных памятников и тому подобного.

_____ Нет никакой необходимости подробно объяснять, что в силу этого театр оказывается в опасности слишком уж приблизиться к некоему незначительному «событию» в обыденном смысле этого термина. Однако же эта проблема не будет здесь слишком занимать нас, скорее уж для нас окажется важным ее следствие, то есть близость такого театра к хэппенингу и перформансу. Обе эти художественные практики характеризуются постепенной утратой смысла текста и литературной связности. Обе работают над физическими, аффективными

Signifikat.

Signifikant

Ereignis

Situation

«event»

Akt,
Ergebnis
everysto
сргов

и пространственными отношениями между актерами и зрителями и исследуют возможности участия и интерактивности, обе подчеркивают присутствие (то есть действие внутри реального), а не представление (как мимезиса чего-то воображаемого), обе стоят на стороне акта, а не его результата. Стало быть, и театр здесь определяется как процесс, а не как готовый результат; как деятельность по порождению чего-то и действие вообще, а не как продукт; как действующая сила — энергия, а не как произведение. В этом смысле главный мотив модернизма здесь сохраняется и всё так же продолжает работать. Переход театра в сферу праздника, дискуссии, публичного действия или политической манифестации, короче: переход его в сферу события, — по-разному осуществлялся в классическом авангарде. Однако функция и смысл процессов, которые на первый взгляд могут показаться вполне тождественными, глубоко меняются в зависимости от исторического контекста. Если в русском революционном театре представление предварялось политическими дискуссиями, а после спектакля начинались танцы, такое расширение границ «театрального опыта» было логическим следствием тотальной политизации всех областей жизни, свойственной той эпохе. В своей концепции «действенного искусства» футуризм, дада и сюрреализм руководствовались своим стремлением к радикальной «переоценке» ценностей цивилизации, равно как и желанием добиться подлинной революции во всех жизненных отношениях. В контексте же совершенно иной «логики собственного производства» (в терминах Адорно) глубинный смысл на первый взгляд тех же самых стилистических свойств, где вектором служит обращенность к «искусству события», должен пониматься совершенно иначе. В постдраматическом театре этот смысл отличен от внешне схожих процедур эстетики авангарда, достаточно распространенных в начале XX века. В наши дни энергетический центр «действенного искусства» больше не заложен в требовании изменить мир (когда это выражалось прежде всего в социальной провокации), но скорее в организации «событий», «исключений» и мгновений «отклонения».

«Logik ihres Produziertseins»

«Ereignissen».
«Ausnahmen»
«Abweichung»

Хэппенинг (в особенности в его американском варианте) изначально не был актом политического протеста, но — как указывает само его название — просто неким нарушением повседневности (то есть нарушением чего-то, что заведомо воспринимается как рутина) с помощью чего-то, что внезапно «случалось». Это была театрализация как нарушение и/или деконструкция, то есть, по словам Хайнера Мюллера, «мы ищем здесь дыру в [нормальном прохождении] процессии»¹⁷⁸. В 60-х и 70-х годах многие американские театральные группы задавали

тон в этом движении, хотя политические призывы и стремление к культурной революции всё еще играли здесь весьма существенную роль. «Ливинг Тиэтер» [«Живой Театр»] /«Living Theatre»/, «Группа перформанса» /«Performance Group»/, «Вустерская группа» /Wooster Group/, Театр «Сквот» [«Театр самозахвата»] /Squat Theatre/ и многие другие исследовали как раз формы театра, подобные хэппенингу, где присутствие и шансы на коммуникацию имели преимущество над представляемыми действиями. Тут можно вспомнить хотя бы представления театра «Сквот», когда публику помещали в магазине с большими витринными окнами, а исполнители соединяли представление и его произносимый текст со всевозможной иной деятельностью, причем с улицы совершенно иные зрители с любопытством наблюдали и за актерами, и за зрителями, находящимися внутри, через эти витрины. Разумеется, во всех этих театральных формах непременно присутствовал некий элемент войны с публикой, борьбы с ее «автоматическим» восприятием, но ведь каждая форма театра, производящая новые способы восприятия, всегда затевает такую войну. И всё же сами эти театральные формы возвещали также возможность отделения новых театральных форм от тех политизированных форм, которые преобладали на театральной сцене со времен начала исторического авангарда и вплоть до 60-х годов: теперь же театральная коммуникация понимается прежде всего не как конфронтация с публикой, но как создание

«Selbstbefragung»

«Selbsterfahrung»

подходящих ситуаций само-вопросания, само-исследования и само-осознания для всех участников. Вопрос же о том, является ли это некой деполитизацией, примирением с действительностью (что возможно лишь на краткое время) или же и впрямь изменившимся пониманием того, что значит политика в театре, конечно же, продолжает оставаться открытым.

«event»

_____ О повседневном случайном «событии» часто говорят как о чем-то, чего нельзя пропустить, что приходится переживать. Однако «событие» в философском смысле слова предполагает не столько присвоение и самоутверждение, сколько внешне наступающее мгновение чего-то несоизмеримого. Поздний Хайдеггер передает смысл концепции события через игру слов: он говорит о сущности, «вырванной из владения», «вырванной из освоенного», о сущности, которая вдруг лишает определенности и захватывает нас опытом некой «недоступности», иначе говоря, Хайдеггер напоминает в этой связи о невозможности чем-то с уверенностью располагать. По мере того как театр обращается к реальной «событийности», вводя ее в игру для публики и против нее, он обнаруживает свою способность быть не только неким исключительным событием, но и провокативной ситуацией для

«Ereignis»

«Inkommensurable»

«Ent-erignis»

«Unverfügbarkeit»

Каламбур Лемана «spielereisch» — то есть (как и в русском языке) одновременно и «быстрый», «с лет косяком», — и «в игре», «внутри игры» (Прим пер.)

180

См. Гадамер Г.-Г. Истина и метод — Gadamer Hans-Georg, *Wahrheit und Methode* Tübingen, 1965 S 285

181

См. Документы, связанные с основанием ситуационистского интернационала. Под ред. Жерара Бербери — Debord Guy, *L'Internationale situationniste* / Ed by Gérard Berberu Paris, 1985 P 616. Ги Дебор как раз и сформулировал основной манифест этого «Ситуационистского интернационала». «Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est à dire, la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure» — «Наша главная идея — это конструирование ситуаций, то есть конкретное конструирование моментальной окружающей жизни, а также его трансформация в некое превосходящее качество «срасти» (фр.)

«бесцельного блуждания»,
«унитарной о урбанизма»

182

«Термином «социальная ситуация» я обозначаю полную пространственную среду, которая может развернуться где угодно и где вступающий в нее индивид сразу же становится членом собрания, которое там присутствует (или же возникает с его приходом). Ситуации начинаются, когда происходит всеобщее ослеживание (приходящего), и они прекращаются, когда уходит его предпоследний участник» (англ.) — статья Ирвинга Гоффмана Irving Hoffman' — См. Исторический словарь философии — *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Hrsg. Von Joachim Ritter und Karlfried Gründer Band 9 Spalte 936 Basel, 1995

всех участников. Вот почему мы ставим понятие ситуации в один ряд с более обычным термином «событие». Это понятие призвано ввести всё это в общий контекст тематизации «ситуации» в экзистенциалистской философии (Ясперс, Сартр, Мерло-Понти). Здесь понятие «ситуации» представляет неопределенную сферу одновременно возможного и навязанного выбора, равно как и саму возможность виртуальной трансформации этой ситуации. Театр играючи¹⁷⁹ ставит нас в положение, когда мы больше не можем просто пребывать «перед» воспринимаемым, но непременно должны в нем участвовать, тем самым принимая то, что Гадамер всегда утверждал относительно «ситуации», — что мы пребываем в ней таким образом, что «уже не можем иметь относительно нее никакого объективного знания»¹⁸⁰. Помимо тонкого исследования этого понятия Сартром, на ум приходит также концепция ситуации у ситуационистов. Последние занимались практикой, предполагавшей «конструирование ситуаций» (Ги Дебор — Guy Debord). Вместо сотворения искусственно манипулируемых иллюзорных миров тут должна была возникать ситуация, собранная из конкретных материальных обыденной жизни¹⁸¹, некая бросающая вызов среда, создаваемая на определенное время, некое событие, в контексте которого случайные посетители сами становились бы действующими субъектами, то есть могли бы обнаружить и развить собственную творческую активность. И отнюдь не в последнюю очередь целью здесь было достижение более высокой ступени эмоциональной жизни. Подобно театральным формам, имеющим свойства события и подобно более ранним «действиям» сюрреалистов, «процедуры» ситуационистов (а к ним, помимо «конструируемых ситуаций», относятся также акты «*dérive*» или «*urbanisme unitaire*») были призваны провоцировать собственные действия зрителей, имеющие своей конечной политической целью революционизирование общественной жизни. Ирвинг Гоффман определяет это так: «By the term social situation I shall refer to the full spatial environment anywhere within which an entering person becomes a member of the gathering that is (or does then become) present. Situations begin when mutual monitoring occurs and lapse when the secondlast person has left»¹⁸² Театр, который более не является зрительской ситуацией, но становится ситуацией социальной, ускользает от объективного описания, поскольку для каждого индивидуального участника он представляет собой опыт, который может вовсе не соответствовать опыту прочих его товарищей. Иначе говоря, происходит перевертывание всего художественного акта в пользу наблюдателей. Последние теперь явственно ощущают собственное присутствие в данном месте и одновременно вынуждаются

к настоящему столкновению с творцами художественного процесса, невольно задаваясь вопросом: а что же именно зрителям нужно от своих зрителей? В этом смысле общее движение, которое началось в изобразительных искусствах, теперь догоняет и театр: происходит переход от произведения к процессу (который, скажем, был инициирован Марселем Дюшаном с его «реальностью» представленного писсуара). Эстетический объект здесь почти не имеет никакой субстанции, вместо того он функционирует скорее как спусковой крючок, катализатор или рамка для процесса, происходящего теперь целиком на стороне зрителя. Название Барнета Ньюмана /Barnett Newman/ «Not There, Here» («Не там, здесь»), тематизирующее присутствие зрителя, находящегося перед картиной, теперь становится уместным и в театре. И только в смысле традиционного театра «драматической иллюзии» Сюзанна К. Лангер права, когда считает разрушение «четвертой стены» чем-то в принципе «художественно катастрофичным», поскольку, как она указывает, «каждый [зритель] ощущает теперь не только свое собственное присутствие, но и присутствие других людей, равно как и осязаемое наличие помещения, сцены и самого происходящего представления»¹⁸³. Напротив, для постдраматического театра именно здесь и возникает шанс на требуемое им изменение восприятия.

_____ Театр становится «социальной ситуацией», в которой зритель осознает, что его опыт зависит не только от него самого, но и от других. По мере того как в игру входит также и роль этого зрителя, сама базовая модель театра может формально переворачиваться. Например, режиссер Уве Менгель /Uwe Mengel/ репетирует некую историю со своими актерами таким образом, что действие затем вовсе не представляется, но — вместо того — «результат» экспонируется в пустой магазинной витрине, которая теперь функционирует как театр. После предварительного процесса интенсивной вовлеченности группы в социальные проблемы определенной части города ее участники совместно придумывают некую «историю», которая их всех затрагивает. Исполнители интенсивно знакомятся со своими ролями. Допустим, в этой выдуманной истории кого-то убивают, и теперь потрясенные друзья, скорбящие родственники, сам убийца и прочие участники этой истории оказываются в упомянутой витрине как свидетели, причем один из исполнителей берет на себя роль трупа. Дверь магазинчика открыта, и само представление как раз состоит в том, что зрители входят внутрь и отдельно расспрашивают актеров обо всей этой истории, об их мнениях и чув-
ствах, тем самым вовлекая тех в обсуждение. Ну и, вполне логично, что каждый из зрителей получает ровно тот театр, который он

«Theater»

«заслужил» индивидуально благодаря своей собственной активности и готовности вступать в коммуникацию. Вслед за изобразительными искусствами театр теперь разворачивается лицом к зрителю. Если кто-то уже не желает называть театром подобную практику, расположенную на границе между «театром» как таковым, перформансом, визуальными искусствами, танцем и музыкой, мы должны — отбросив все сомнения и колебания — вспомнить о Брехте, который иронически предлагал тем, кто не был готов называть его новые формы настоящим «театром», попробовать прибегнуть к термину «таэтр».

ПРИМЕРЫ

ВЕЧЕР У ЯНА И ЕГО ДРУЗЕЙ

Подобно многим другим современным театральным деятелям, бельгийский художник Ян Лауерс считает себя не просто «режиссером», но именно «артистом», который — среди прочего — также, бывает, занимается и театром. В 1980 году в Брюсселе был основан «Эпигонентеатр zlv» /«Epigonentheater zlv»¹⁸⁴/ [«Театр эпигонов без всякого руководства»]. Ян Лауерс, один из его создателей, изначально был живописцем; другой основатель, Андре Пишаль /André Pichal/, был музыкантом. Затем к группе присоединились танцоры. Первыми постановками были «Ночная болезнь» /«Night-illness»/ (1981), «Уже ранен, а войны еще нет» /«Already Hurt and Not Yet War»/ (1982), «Симона-пуританка» /«Simonne la puritaine»/ (1982), демонстрация «Птицы-Штрауса» /«Vogel Strauss»/ в 1983 году, «Бульвара-zlv» /«Boulevard zlv»/ в 1984 году и «Случая» /«Incident»/ в 1985-м. После основания группы «Нид-компани» /«Needcompany»/ [«Компания нужды»] под руководством Яна Лауерса представление «Нужда знать» /«Need To Know»/ было первой работой, показавшей классический текст

— «zonder leiding van» (физик) — «без руководства такой иронической оппозиция к «под руководством такого-то» (При пер.)

(это были фрагменты «Антония и Клеопатры» Шекспира) в виде некоего коллажа сцен о любви и войне. За этим последовало представление «Всё идет нормально» /«ça va»/ в 1989 году, а в 1990-м, к общему удивлению критиков, — «Юлий Цезарь» — спектакль, в котором, в отличие от прежних произведений, текст играл доминирующую роль. В 1991 году Лауерс показал спектакль «Непобежденные» /«Invictos»/, опирающийся на тексты Эрнеста Хемингуэя, в особенности на «Снега Килиманджаро» (рассказ, в котором Хемингуэй, в свою очередь, пишет о другом литераторе — Скотте Фитцджеральде), и на биографию Э. Хотчнера «Папа Хемингуэй» /E. Hotchner, «Papa Hemingway»/. Как подтверждает сам Лауерс, до «Юлия Цезаря» все его театральные работы были основаны преимущественно на визуальных образах. После же «Юлия Цезаря» он сам начал искать не-драматический текст, который он смог бы самостоятельно «сконструировать» на сцене — вместо того, чтобы довольствоваться скорее ущербной для него ролью режиссера по инсценировке уже готового произведения, что, по его словам, оставляло бы за ним всего лишь «50 % креативной работы». Беря у него интервью, журналист Герхард Фишер выразил свое крайнее изумление тем, что постановка «Непобежденных» была столь «традиционной» и «линейной» (что Фишер усмотрел в «старомодном методе» введения рассказчика)¹⁸⁵. Однако рассказчик в контексте постдраматической эстетики не может пониматься просто исходя из его традиционной эпически-литературной функции. Здесь его нарратив демонстрирует прямой контакт с публикой.

_____ Очень часто в этом театре постэпического нарратива¹⁸⁶ действие (уже фрагментарное и перемежающееся прочими материалами) появляется только в форме некоего отчета — рассказанного, переданного, сообщенного как бы походя. Нас особенно поражает то, до какой степени исчезает драматический элемент всякий раз, когда у Лауерса представлена смерть. В числе сильнейших моментов, переживаемых в этом театре, относятся эпизоды, когда актеров, которым только что пришлось умирать в этой выдуманной истории, спокойно уводят со сцены их товарищи: сценическая жизнь закончилась, но актеры продолжают быть связаны узами дружбы; надо сказать, что это вообще один из излюбленных, повторяющихся мотивов у Лауерса. У Хемингуэя в «Снегах Килиманджаро» (1936) больной человек ждет смерти на африканских просторах, и он не противится этому. Нога его поражена гангреной, спасательный самолет запаздывает, но он так или иначе не желает быть спасенным. Он ведет с женщиной, которая старается поддерживать в нем жизнь, странный разговор, перемежающийся всплесками ненависти,

postepische Narration

¹⁸⁵

См. интервью Герхарда Фишера /Gerhard Fischer / опубликованное в Венс 5 июня 1991 года.

¹⁸⁶

См.: Херкенрат К. «Антоний и Клеопатра» Яна Лауерса. Постэпическая театральная концепция. Дипломная работа. — Herkenrath Kirsten, *Jan Lauwers' «Antonius und Cleopatra» Eine nachepische Theaterkonzeption* Diplomarbeit. Gießen, 1993.

усталости, отчаяния и отвращения. Короткий рассказ отягощен экзистенциалистским пафосом холодности, атмосферной насыщенностью, тогда как постановка «Нид-компани» раскована, небрежна, дружелюбна и полна юмора, по существу лишь вскользь цитируя самые острые углы рассказа. Все элементы действия, которые толкают личные проблемы у Хемингуэя в сторону «испанской» драмы, благополучно опущены (во вполне ироническом эпизоде в самом начале представления модель мощного испанского быка с корриды откатывают из центра сцены куда-то в сторону). Несмотря на точно рассчитанную и отрепетированную постановку, кажущуюся раскованность и небрежность исполнителей, отказ от замкнутого хода действия, а также прерывание проговариваемого и читаемого диалога небольшими танцевальными номерами означают, что изоляция сценического процесса всё время нарушается. Когда театр заведомо представляет себя как некий набросок, а не как законченную картину, у зрителя появляется шанс почувствовать собственное присутствие, отрефлектировать его и самому внести свой вклад в это незавершенное произведение. Ценой тут, конечно, будет последовательное снижение напряжения. Благодаря этому зритель может еще больше сосредоточиться на физических действиях и присутствии актеров. Как почти всегда в работах Лоуэrsa, в представлении этого вечера говорится о смерти, о ее ужасе, о потерях, однако он повествует обо всем этом мягко, сам находясь уже как бы по ту сторону смерти. Возможный пример: мы наблюдаем некое общество, компанию людей, но дверь в комнату лишь полуоткрыта. Потому мы смотрим на всё, как если бы перед нами были дальние знакомцы, но сами в этом не участвуем. Можно также сказать: зритель проводит время у Яна и его друзей (но не с ними).

ПОВЕСТВОВАНИЯ (*NARRATIONEN*)

Принцип повествования — это существенная черта постдраматического театра; сам театр становится местом нарративного акта. (Собственно, это же можно наблюдать и в фильме «Мой ужин с Андре», где не происходит почти ничего помимо разговора о работе Андре Грегори /André Gregory/ с Гротовским за ужином.) Тут часто возникает ощущение, будто ты имеешь дело не со сценической постановкой, но с рассказом о представленной пьесе. Здесь театр переходит от долгих повествовательных пассажей к возникающим время от времени диалогическим эпизодам; главное — это описание и интерес к особому акту

личного воспоминания/повествования актеров. Всё это направлено к театральной форме, которая категориально отлична от эпического театра или эпизации конкретных событий, пусть даже нам кажется, что здесь наблюдается некоторое сходство с этими формами. Начиная с 70-х годов, театральные практики и перформеры нашли смысл театрального творчества в том, чтобы отдавать преимущество присутствию над представлением, — коль скоро речь здесь идет о передаче личного опыта. В проекте «WYSIWYG» («What you see is what you get») ¹⁸⁷ — театральном проекте, осуществленном в 1989 году франкфуртскими студентами под руководством Ренаты Лоренц /Renate Lorenz/ и Йохена Бекера /Jochen Becker/, повседневная жизнь участников — походы в магазин или посещение университета, визит к дантисту, встречи с друзьями и тому подобное — начинала вдруг «присутствовать» самыми разными способами и в разных формах (это были рисунки, дневники, фотографии, фильмы, разыгранные диалоги). Таким образом, антимедийный эффект достигался благодаря опосредованному присутствию и как раз вполне сознательному использованию медийных средств: ведь именно присутствие актеров делает театр чем-то близким к личной встрече, в отличие от, скажем, произвольного выставления напоказ биографических «реальностей» в «шоу-исповедях» на телевидении. А потому частью самой концепции проекта было то, что вечер рассказов завершался коллективным празднеством, проходившим в том же самом помещении, что и представление.

_____ Потерявшись в медийном мире, повествование вновь обретает себя в театре. И мы уже не можем считать простым совпадением то, что участники по ходу дела вновь научаются рассказывать сказки. Бернхард Минетти /Bernhard Minetti/ провёл незабываемый вечер (режиссером был Альфред Кирхнер — Alfred Kirchner), во время которого он в полном одиночестве выступал в качестве рассказчика сказок братьев Гримм на сцене «Театра Шиллера» /«Schillertheater»/. А в представлении датской группы «Фон Хейдук» /«Von Heiduck»/, прославившейся своими работами по изучению эротики, когда зрители уже сполна вкусили необычайных странностей и возможностей для тревоги и сапленса благодаря особым танцам, жестам и сценографии, — все танцы внезапно останавливались и на протяжении получаса некий человек начинал рассказывать сказку Андерсена «Железный поросенок», причем говорил он совершенно монотонным, спокойным и недраматичным голосом. Это был совершенно неожиданный поворот для театрального вечера: благодаря взаимному наложению музыкальных цитат из голливудских фильмов и провокативных эротических жестов, представляющих самого

präsenz

«Что видишь, то и получишь»

187

«What you see is what you get» (англ.) — «что видишь, то и получишь») — свойство прикладных программ, в которых содержание сразу визуально отображается в процессе редактирования и выглядит максимально похожим на конечную продукцию, которая может быть печатным документом, веб-страницей или презентацией (Прим. пер.)

актера, разнообразными «немыми» способами зрителям рассказывали нечто о соблазнении и об одиночестве исполненных сексуальной притягательности тел. Стало быть, мы можем утверждать, что момент повествования вновь возвращается на сцену и утверждает себя там, открыто выступая против очарования тел — и против медийных средств¹⁸⁸

_____ Работы «Сошьетас Раффаэлло Санцио» [«Общество художника Рафаэля по прозвилию "Святой"»]/Societas Raffaello Sanzio/, семейства Каstellуччи, которые едва ли имеют себе какое-то соответствие в немецкоязычном театре, не просто превращают трагедию в пугающую сказку («Орестея»), где находят себе место мотивы из «Алисы в стране чудес», — о нет, в спектакле «Vucetino» («Мальчик-с-пальчик») самих зрителей размещают на детских кроватках, откуда они через усилители слышат голос женщины-рассказчицы, находящейся в центре комнаты (слышны также разнообразные шумы снаружи). А политический театр, скажем, «Bread and Puppet» («Хлеб и марионетка»), излагает нам великие истории, вроде библейских притч и аллегорий, с помощью схематичных образов в духе комедии дель арте и привлекая к этому марионеток. Такой театр заимствует фигуру рассказчика из театра эпического, а потому старается придерживаться повествований, касающихся всего мира. Но если эпический театр меняет само представление воображаемых событий, создавая расстояние между собой и зрителем, чтобы превратить публику в присяжных, экспертов и политических судей, то постэпические формы повествования выдвигают на первый план именно личное, а вовсе не демонстративное присутствие рассказчика; они подчеркивают интенсивность контакта, который всегда отсылает нас к самим себе. Для этих форм важна близость внутри дистанции, а не дистанцирование и удаление того, что близко.

188

Ср.: Рецензия Джералда Зигмунда Gerald Stegmaier' на постановку, проходившую в июне 1997 года в «Künstlerhaus Mousonturm» во Франкфурте-на-Майне Frankfurter Allgemeine Zeitung 1997. 8 июня.

СЦЕНИЧЕСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ (*SZENISCHES GEDICHT*)

У Лаурера воображаемая реальность пьесы или повествования удерживается внутри реальности, действительно существующей на подмостках; исполнители, часто ведущие себя как бы вполне частным, неформальным образом, реально «населяют» сцену. Даже вполне обживая свои роли, они вовсе не создают иллюзию того, что и впрямь становятся персонажами. Снова и снова они прерывают игру, фронтально, в упор глядя на публику, которая тем самым оказывается втянутым внутрь этого театрального

момента. И это касается всего сценического процесса. Подобно тому, как это происходит в работах Яна Фабра /Jan Fabre/, первичный импульс перформанса схватывается в театральной форме, которая подрывает категориальное разделение на нарративное/не-нарративное. Лауерс привносит в театр особое острое ощущение того, что эфемерно и обречено на смерть. Театр для него — это неповторимое мгновение коммуникации. Поскольку акцент тут падает как раз на эту летучую мимолетность, все его работы оказываются связаны особой сценической эстетикой, которую сообщает театру художник, хорошо знакомый с изобразительными искусствами: это визуальные детали, жесты, цвета и световые структуры, материальность вещей, костюмов и пространственных отношений, а также предьявляемые нам тела образуют сложную сеть аллюзий и отзвуков. Несмотря на свою кажущуюся случайной природу и допускаемые здесь несовершенства, сама сеть образует цельную композицию.

Komposition

_____ На протяжении всей истории художественного развития Лауерса мы наблюдаем эволюцию или, во всяком случае, усиление биполярности его работ: есть произведения, которые нацелены скорее на создание ситуации контакта, а есть те, которые насковзь пронизаны созданием автономной сценической реальности. Напряженная конфигурация элементов текста и телесных элементов одновременно создает многообразные отражения внутри мира объектов: свет и предмет, лед, вода и кровь, осколки, раны и «грубо порубленный» язык. На этом постдраматическом пространстве сцены тела, жесты, движения, позы, тембр голоса, его громкость, темп, высота и глубина, — всё это оказывается вырванным из привычного пространственно-временного континуума и как бы соединенным заново. Сцена — как некое «абсолютное стихотворение» — становится сложной

Zweipoligkeit

целокупностью, образованной ассоциативными пространствами. Театр Лауерса можно прочесть (в том смысле, о котором говорили Рембо и Малларме) как некий новый вид эстетической алхимии, где все сценические средства соединяются в некоем новом поэтическом «языке». Тексты здесь соединяются с жестами и физическим присутствием исполнителей. Одновременно фрагментарность и коллажированное склеивание различных моментов действия приводят к тому, что вместо (эпического) внимания к ходу пересказанных или сыгранных действий фокус смещается к присутствию исполнителей и взаимнообмену отражениями и аналогиями. Так складывается лирическое (поэтическое) измерение в духе знаменитого сравнения Малларме: в поэтическом образе слова и звуки должны взаимно усиливать друг друга через эти отражения и аналогии, подобно тому, как бриллиант

«absolute Lyrik»

сияет, поскольку лучи света снова и снова преломляются во всех его факетках.

_____ Один пример: в контексте текстов и сцен, которые отсылают нас к эпохе fin de siècle (то есть 1900-х годов), вот какие эстетически и тематически значительные действия происходят в спектакле Лаурера «Трилогия змеиной песни 3» /«Snakesong Trilogy III»/: в глубине сцены молодая женщина, за которой с растущим беспокойством наблюдают зрители и другие актеры, очень медленно и систематично строит шаткую, хрупкую и кажущуюся опасной пирамиду из маленьких кусочков стекла. Опасность порезаться, представляющаяся нам «декадентской» эротикой, а также крайняя самодостаточность процесса тематически и формально «настроены» на использованные здесь «эстетические» тексты Малларме, Гюисманса и Уайльда. Зрителю кажется, будто он глядит на какой-то неизвестный «текст», записанный загадочными иероглифами. Человеческое существо, физические жесты, плоть и стекло, материя и пространство образуют чисто сценическую конфигурацию, где зритель берет на себя роль читателя, собирающего воедино человеческие, пространственные и звуковые означающие, разбросанные там и сям по всей сцене. Подобные образы/процессы, расположенные где-то на полпути между поэзией, театром и инсталляцией, лучше всего было бы определить как сценическое стихотворение. Подобно поэту, режиссер здесь делает композицию из ассоциативных полей, образующихся где-то между словами, звуками, телами, движениями, светом и предметами.

МЕЖДУ ИСКУССТВАМИ

«szenischen Konzerten»

Произведения Хайнера Гёббельса в виде «сценических концертов», а также многообразные театральные работы, которые он создает как компоновщик, режиссер, специалист по аранжировке и «коллажист», склеивающий тексты, затрагивают проблемы взаимодействия сложных пространственных образований, светового, видео- и другого визуального материала, равно как и всевозможных речевых и музыкальных практик, включая пение, рецитацию, игру на музыкальных инструментах и танец. Всё это иногда происходит в совершенно гигантских пространственных измерениях («Суррогатные города»), иногда — скорее в малых формах, когда объединяют свои усилия, скажем, один говорящий

«Surrogate Cities»

актер, один музыкант (сам Гёббельс) и один актер-вокалист в «Освобождении Прометея» /«Die Befreiung des Prometheus»/ по тексту Хайнера Мюллера. В этих игровых формах центральной становится рефлексия по поводу возможностей взаимодействия разных художников в рамках единого представления. Тут можно вообще говорить о появлении некоего «междисциплинарного» театра. Однако настоящей темой становится сведение воедино различных театральных языков (актерской игры, музицирования, инсталляции, поэзии света, пения, танца...), которые иначе попросту расходились бы в разные стороны. Театр Гёббельса уже содержит в себе мечту о некой иной театральности, которая скорее уж готова рискнуть и сблизиться с чисто развлекательными художественными формами, чем с тяжеловесным «воспитательным театром». Он является постдраматическим не потому, что в нем отсутствует драма, но уже просто ввиду подчеркнутой автономии музыкальных, пространственных и игровых уровней творчества. На подмостках эти уровни вначале демонстрируют каждый свою самобытную ценность, и только потом уже — свои функции в сочетании с другими элементами. Гёббельс сообщает, например, что во время постановки «Казино Ньютона» /«Newtons Casino»/, которой он занимался вместе с Михаэлем Симоном /Michael Simon/, многие из импульсов, побуждавших их к театральной работе, шли от пространственных концепций Симона, тогда как в спектакле «Или несчастное приземление» /«Oder die glücklose Landung»/ диагональ, разработанная Магдаленой Етеловой /Magdalena Jetelová/, стала формирующим принципом композиции для всей постановки хотя бы тем, как разнообразные перспективы, исчезающие линии и сам угол, под которым рассматривалось пространство, в конечном итоге отразились на сценической работе. В «Черном и белом» /«Schwarz und Weiß»/, «Повторении» /«Wiederholung»/ и других произведениях больше невозможно сказать с уверенностью, что именно является движущей силой для постановки: можно ли считать таковой тематические (или философские) импульсы, сценические инсталляции Эриха Уандера /Erich Wonder/, последовательность движений или же личности отдельных актеров, певцов и музыкантов.

Bildungstheater

_____ Есть целый ряд других работ, которые тесно связаны с подобными экспериментами, например сценическая инсталляция с текстом и музыкой Михаэля Симона (с которым Гёббельс сотрудничал во многих постановках), скажем, в «Нарративных пейзажах» /«Narrative Landscapes»/, чье название как бы вдвойне указывает на недраматический характер произведения, подчеркивая визуальную открытость всего поля и нарративность вместо представления. Здесь можно наблюдать взаимодействие между

певцом, лошадью и стеклянным реквизитом в пространстве, чья протяженность и структура становятся по существу неопределимыми благодаря искусному световому дизайну. В то время как здесь сцена приближается к своеобразной живописи, инсталляция, сделанная Гёббельсом в 1997 году для фестиваля «Documenta X» в Касселе, исходила из «сцены», уже заданной городской архитектурой — недостроенным мостом в городском центре Касселя. Изобразительные знаки, действия, жесты, текст и музыка — всё это использовалось здесь, причем такая комбинация приводила к тому, что публика (располагавшаяся прямо под мостом) была не совсем уверена, когда именно начиналось и заканчивалось собственно сценическое произведение; здесь вместе сливались природное окружение, инсталляция, концерт на открытом воздухе и театр. Такое произведение, как «Актер, певец, танцовщица» /«Schauspieler, Sänger, Tänzerin»/ (работа Гизелы фон Высоцки — Gisela von Wysocky), для которого Аксель Мантей /Axel Manthey/ сделал свою постановку, подчеркивает такое «промежуточное» положение постмодернистского театра: речь здесь идет о взаимодействии исполнителей, а не абстрактных принципах искусства, об этом «промежутке» как встречной и взаимной реакции различных способов представления, а не об их механическом сложении, не столько о мультимедийных ощущениях, сколько о некоем опыте, идущем поперек этих эффектов и сквозь них. В 2003 году особенно широкий мировой резонанс вызвала сценическая и видеоработа Гёббельса «Эраритъяритьяка» /«Eraritjaritjaka»/. Здесь зрители в течение длительного времени полагают, что сценки из городского дома передаются с помощью видеозаписи, — до тех пор, пока вдруг не обнаруживают, что всё происходит прямо перед ними на сцене, где виден фасад дома.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ЭССЕ (*SZENISCHER ESSAY*)

Произведения, которые предлагают публике некую рефлексию на определенные темы вместо обычного драматического действия, в общем, вполне симптоматичны для общего пейзажа постдраматического театра. «Теоретические», философские или же театрально-эстетические тексты вытаскиваются

из их привычной среды обитания в кабинетах, университетах или в рамках курсов по театральным исследованиям и ставятся теперь на сцене, причем с полным осознанием того факта, что зрители обычно склонны требовать, чтобы актеры предавались подобным занятиям до момента самого представления. Труппы и режиссеры используют театральные средства, чтобы самим «мыслить вслух» или же заставить зрителей выслушивать ученую прозу. А в работах, которые берут за основу театральные тексты, мы зачастую обнаруживаем, что актеры скорее погружены в дебаты относительно их содержания и возможностей постановки, чем в саму постановку. В работах группы «Матшапей Дискордиа» [«Команда “Несогласие”»] /Matschappej Discordia/, например, мы наблюдаем публичные споры между актерами по поводу их спектакля, а вовсе не сам этот спектакль. Подобный переход к форме, которую можно описать как театральное или сценическое эссе, вообще-то представляет собой оборотную сторону заметно участвовавших попыток театрализовать образовательный процесс в школах и университетах. И напоминание о том, что использование сцены для подобных целей (которые на первый взгляд кажутся совершенно ей чуждыми) может в принципе расширить возможности самого театра, несколько сглаживает наше изначальное недоверие к подобным попыткам.

szemischer Essay

_____ Упоминание самого жанра «сценического эссе» заставляет нас вспомнить о спектаклях Базона Брока /Bazon Brock/ «Нижний/верхний» /«Unterstoberst»/, «Проповедь на Пятидесятницу» /«Pfingstpredigt»/ и «Памяти Шекспира» /«Shakespeare's Memo-gy»/ в берлинском театре «Шаубюне» или же об «Эльвире Жуве» /«Elvire Jouvet»/ Джорджо Стрелера /Giorgio Strehler/. В качестве своеобразного смешения театра и эссе нам могут быть интересны в этом контексте также две работы Питера Брука: «Человек, который...» /«The Man Who...»/ (она была основана на бестселлере Оливера Сакса «Человек, который принял свою жену за шляпу» — «The Man Who Mistook His Wife for a Hat») и «Кто там?» /«Who Is There?»/. В первой представлены примеры патологических нарушений восприятия, тогда как в последней — крылатые фразы, анекдоты, короткие трактаты и всевозможные описания знаменитых учителей театра. В обоих случаях актеры действовали в веселой и раскованной атмосфере, договаривались об отдельных сценах прямо тут же, перед зрителями, обсуждали происходящее и спорили между собой как на каком-нибудь семинаре, напрямую обращались к публике, а также постоянно перемежали теорию сценками, в которых находилось место для подходящих примеров или же образцовых речей известных драматических персонажей. В спектакле Кристофа Неля /Christoph

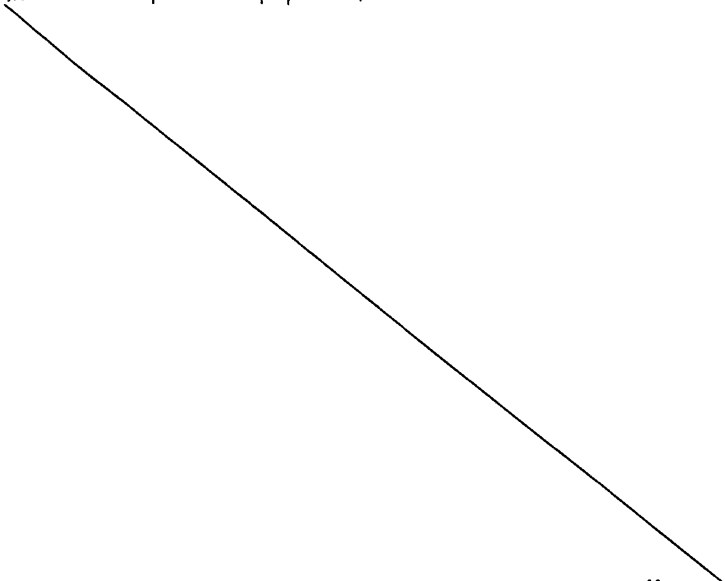
Nel/ «О постепенном совершенствовании мыслей в процессе речи» /«Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden»/, основанном на тексте Клейста, сам театр становился местом игровому теоретичного, сценического исследования идей Клейста. Философия также исследовалась таким игровым и сценическим образом в таких постановка, как «Пир» /«Symposium»/ и «Федр» /«Phaidros»/ Платона в берлинском театре «Шаубюне». Постановка диалогов Платона в 90-х годах, эссе «Ночь» /«Die Nacht»/ Ханса-Юргена Зиберберга /Hans-Jürgen Syberberg/ и Эдит Клеввер /Edith Clever/, представляющее собой монтаж цитат, реализация театральных проектов по Фрейд и Ницше (в особенности последняя большая постановка Айнара Шлеефа по тексту Ницше «Эссе Homo» («Се Человек») в 2000 году) — всё это демонстрирует очевидное становление жанра сценического эссе в конце XX века, того самого века, в котором Эдвард Гордон Крэг впервые задумал спектакль (впрочем, так и не реализованный) по всем «Диалогам» Платона.

_____ Можно даже поместить сам этот жанр театрального эссе в своеобразную традицию, идущую от «Версальского экспромта» Мольера /«Impromptu de Versailles»/ или же от «Покупки меди» /«Messingkauf»/ Брехта, поскольку всё здесь вращается вокруг природы самого театра. Но если хочется подчеркнуть именно легкость, характер свободного наброска и ненавязчивой вставки вместо тяжеловесной надежности, следует упомянуть еще о работах Жана Журдёя /Jean Jourdeuil/, многие из которых он ставил совместно с Жаном-Франсуа Пейре /Jean-François Peyret/ в декорациях Жилия Айо /Gilles Aillaud/, занимавшегося также сценическим декором для спектаклей Грюбера. Журдёй сделал себе имя на литературных и сценических переводах Хайнера Мюллера во Франции; как режиссеру, ему можно также поставить в заслугу несколько элегантных, остроумных и точных постановок текстов Мюллера («Гамлет-машина»/»Mauser» — «Hamletmaschine»/»Mauser», «Описание картины» — «Bildbeschreibung», «Дорога танков» — «La Route des Chars» и других). Некоторые из них по существу располагаются где-то между театральными спектаклями и театральными эссе о Мюллере просто в силу их ироничного, рефлексировующего характера. К этому можно прибавить также организованные Журдеем вечера, посвященные Мюллеру, в парижском театре «Одеон» (на многих из них сам Мюллер читал свои тексты). Так же, как и в других постановках Журдёя (например, «Робеспьер», «Шекспир. Сонеты»), мы не находим здесь чрезмерного пафоса или непрерывной самоидентификации персонажей. Склонность к цитированию и открытой демонстрации определяет театр Журдёя скорее

как театр постбрехтовский. Хотя его игровая элегантность контрастирует с жесткостью и аподиктичным лаконизмом Мюллера, подобная театральная эстетика на удивление легко монтируется с «письмом» в его французском смысле, поскольку она всегда подчеркивает не-драматический, сценический потенциал для рефлексии: это скорее некие эмблематические и современные «мыслеобразы» (по выражению Вальтера Беньямина), представленные в театральной форме сценического эссе.

écriture

«Denkbilder»



«КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕАТР» («KINEMATOGRAPHISCHES THEATER»)

То, что явный формализм становится теперь одной из стилистических черт постдраматического театра, само по себе не требует пространных доказательств. Существуют театральные произведения Уилсона и Формана, а также формы танцевального театра, смоделированные по образцу геометрического, механического структурализма «постмодернистского танца» (скажем, Мерс Каннингхэм — Merce Cunningham); можно говорить также о тенденции более молодых режиссеров играть с усеченными формальными структурами. Язык предлагается тут в особой, квазимеханической манере, жесты и движения организованы согласно формальным образцам, лишенным какого-либо специального смысла, исполнители, как нам кажется, демонстрируют особую, намеренно создающую дистанцию (но не отчуждающую) технику взгляда, движения и покоя, технику, которая захватывает внимание зрителя, но так и не утоляет его жажду смысла. Настоящим воплощением «формалистского театра» (как Майкл

Кэрби окрестил всю широкую сферу нового театра) стал конкретный театр Яна Фабра со всей его холодностью и значением чисто геометрических структур, невысказанных даже для работ Роберта Уилсона. Другим примером тут может служить театр основанного в Нью-Йорке пуэрториканского режиссера, драматурга и сценографа Джона Джебзруна /John Jesurun/, которого критики называют еще «кинематографическим театром». Сценическое пространство здесь по большей части вообще лишено какого бы то ни было декора, поскольку оно уже и так искусно структурировано световыми поверхностями, между которыми на большой скорости сменяют друг друга индивидуальные отрезки картинок. Мы говорим здесь именно об «отрезках», поскольку его театр исследует отношение между театром как таковым и кинематографом. Подвергшись лишь небольшому изменению, диалоги из фильмов напрямую вводятся в театр, а сам принцип кадровки и монтажа радикализируется. Зритель с трудом следит за нитью действия, хотя отдельные рудименты и фрагменты историй всплывают перед публикой снова и снова. Квазимеханический, ускоренный способ проговаривания текста не оставляет места для концепций индивидуальности, персонажа и сюжета. Перед нами предстает скорее калейдоскоп визуальных и вербальных аспектов истории, которая узнается лишь отчасти. Общее впечатление коллажа и монтажа (видеографического, кинематографического, повествовательного) препятствует самому восприятию драматической логики представления. А тексты, которые Джебзрун пишет сам, вполне соответствуют этому стилю. Они развиваются быстро, полны шуток и «изюминок», часто напрямую следуют известным образцам киношных диалогов. В спектакле «Всадник без коня» / «Rider without a Horse»/, который весь сосредоточен вокруг абсурдистской ситуации, когда один из членов семьи, к несчастью, превращается в волка, развертывается длинный спор об агрессивности волков. На самом деле, это диалог из триллера Хичкока «Птицы» /«The Birds»/, в котором орнитолог яростно отрицает саму возможность того, что птицы вообще способны нападать на людей (нечто, с чем герои к этому времени уже столкнулись на деле), — Джебзрун в своем тексте просто заменяет птиц на волков.

_____ Джебзрун первоначально учился на скульптора и лишь гораздо позже пришел в театр (да и это — только благодаря своему желанию снимать фильмы). Для него театр в чем-то очень похож на производство фильмов, только без самой реальной съемки. С помощью быстрых переключений между «локальными местами», которые помечаются с помощью светом и реквизита даже на самом малом пятячке пространства, темп

кинематографической раскадровки и монтажа вводится в театр. На протяжении многих лет Джемезерун работал на телевидении, и этот опыт еще больше заметен в его театре, чем модель кинематографа. Он даже следует отчасти манере игры в телевизионном сериале: в 1982 году он начал показывать театральные постановки с продолжением в виде еженедельных «эпизодов», это была довольно странная серия представлений под названием (опять-таки вдохновленным Хичкоком) «Чан в пустой луне» /«Chang in a Void Moon»/ — довольно продолжительное предприятие, состоявшее из более чем 50 полнометражных «серий», в которых было занято более 30 актеров. Обращение к тому, что связано с кинематографом или медийными жанрами, подчеркивается также техническим воспроизведением образов исполнителей с помощью видеоизображений, с каковыми, как кажется зрителям, те активно общаются. Когда же в действие вовлекается собственное увеличенное изображение конкретного актера, речевые акты, обращенные к такому изображению, неизбежно тематизируют собственное «я» исполнителя. Актеры говорят со своими изображениями, с «собой самими», только наделенными более значительными, больше нормальной величины, как бы контролирующими их фигурами. Поскольку им приходится синхронизировать свои речи так, чтобы они с точностью соответствовали тексту, заранее записанному на видео, сами их тела становятся до странности механическими, тогда как технологический образ делается до странности живым. На этом пути вся классическая театральная идеология «присутствия» и «жизни» постепенно распадается в силу вторжения механики и постоянного смешения медийного и личного присутствия. В «Белой воде» /«White Water»/ (1986 год) такая структура помогает введению в представление неких призрачных измерений виртуального начала, причем самым театральным образом. Всё тут вращается вокруг мальчика, который утверждает, что пережил некое мистическое явление; пытаясь описать его, он наталкивается на непреодолимые противоречия, однако, совершенно не смущаясь рациональными несоответствиями своего рассказа, он упрямо продолжает настаивать на собственной «версии» этого опыта. Хотя «драматические» ситуации и появляются иногда в театральных диалогах Джемезеруна, они всплывают на поверхность лишь фрагментарно, и зритель сам должен их обнаруживать. Фигуры кажутся совершенно лишенными психологии говорящими машинами, а потому они отрицают некие принятые условности не только театра, но и кино, которое тут формально цитируется. Благодаря такой кинематографической процедуре этот театр без драмы парадоксальным образом становится еще больше

театром. Несмотря на переплетение многих уровней, сама ризома медийных образов, применяемого аппарата, световых структур и исполнителей вовсе не распадается на части. Ее держат формальная строгость и проговариваемый текст. Таким образом, устный язык, который здесь теряет свою значимость в качестве средства индивидуальной психологической характеристики, вместо этого берет на себя роль конституирующего, связующего элемента, который соединяет всё представление воедино.



ГИПЕРНАТУРАЛИЗМ (*HYPERNATURALISMUS*)

Благодаря экономической и идеологической мощи кинематографа и электронной индустрии образов удалось добиться победы наиболее тривиальной идеи о том, чем может и должно быть искусство, то есть мнения, согласно которому искусство есть совершенное подражание или «симуляция». Теперь банальная привлекательность простой иллюзии реальности обрела наконец некое теоретическое достоинство. Искусство же защищает себя от этой атрофии специальными манёврами, направленными в сторону эзотерики, провокации, отказа и «негативности», на чем специально настаивал Адорно. Со времени своего повсеместного распространения фотографические средства массовой информации проводили свою натуралистскую идеологию как нечто вполне естественное, тогда как интерес к стилизации, очуждению, дистанцированию и усилению эффекта, — короче, интерес к особенностям формы в искусстве как средству отражения и представления, — постепенно уменьшался. Формы и жанры

Verfremdung

искусства едва ли воспринимаются теперь как самостоятельные реальности, в них видят скорее иные способы потребления (например, «либретто» или рекламная брошюра к фильму), средства для передачи того единственного, что интересует публику, то есть «истории», сюжета. В своем письме, написанном Шиллеру в 1797 году, Гёте замечает, что как только люди читают роман, они тотчас же желают видеть его поставленным в театре (сегодня это будет скорее телевидение или кино), и точно так же они тотчас же желают видеть литературные описания «вытравленными в меди»¹⁸⁹. Он жалуется и на то, что всё это тотчас же исполняется, «поскольку художники, которым следовало бы создавать произведения искусства внутри своих чистых условий творчества, поддаются желанию зрителей и слушателей находить всё вполне достоверным». А коль скоро «тут не остается более места усилиям их собственного воображения, всё должно соответствовать чувствам и находиться непременно в настоящем, быть драматичным, тогда как само “драматическое”, как предполагается, должно здесь стоять вровень с истинной реальностью»¹⁹⁰.

Но в отношении натуралистического воспроизведения существует фундаментальная разница между кинематографом, с одной стороны, и театром и литературой — с другой. Для театра становится решающим то свойство, которое он разделяет с литературой: он по сути не представляет или воспроизводит, но означает. Театральный образ наделен низкой «плотностью»,^{bezeichnet, «Dichte»} и именно поэтому он говорит; он сам по себе являет множество лакун и пропусков, тогда как фотографический образ таких пропусков не имеет. Здесь наблюдается то же самое различие, которое Адорно наблюдал применительно к фильму и тексту: «Менее плотное воспроизведение реальности в литературе натурализма оставляло достаточно места для намерений автора: в непрерывном же удвоении, достигаемом техническими средствами кинематографа, всякое намерение — даже намерение, обращенное к правде, — становится ложью»¹⁹¹. Иными словами, «радикальный натурализм, к которому приводит кинематографическая техника, в конечном итоге растворяет всю поверхностную

связность смысла и приводит к совершенной противоположности привычному реализму»¹⁹². Уже по чисто коммерческим причинам фильмы люмьеровской традиции начали противоречить их собственным натуралистическим посылкам, как только в предлагаемое воспроизведение реальности начали вторгаться смысл, перспектива и намерение автора.

В постдраматическом театре сейчас наблюдается возвращение к натуралистическим стилистическим чертам, которые, как прежде могло показаться, не имели большого будущего

alles völlig wahr zu finden

bezeichnet, «Dichte»

¹⁸⁹ Gёte – Шиллер Переписка — Goethe – Schiller, Briefwechsel Hamburg, 1961 S 271

¹⁹⁰ Там же 191

¹⁹¹ Адорно Т Минимума моралика наблюдения над загубленной жизнью — Adorno T W. Minima Moralia / Gesammelte Schriften Bd 4 Frankfurt am Main, 1980 S 159

¹⁹² Там же

«Derealisierung»

после появления эпического, абсурдистского, поэтического и формалистского театра. (Если бы мы следовали сейчас радикализму Бодрийяра, нам пришлось бы признать, что прежняя проблема соотношения оригинального образа и образа воспроизведенного к нынешнему времени должна была бы совершенно устареть. Если сохраняется «симулякр», который можно понять в том числе и как искусственное производство оригинальных образов, значит, реальность вообще нельзя отличить от превосходящего функционирующего симулякра, а стало быть, натурализм тут перестает быть проблемой.) Натурализм можно обнаружить и в таких театральных формах, где на первый взгляд предлагается всего лишь более или менее увлекательное воспроизведение повседневной жизни прямо-таки в масштабе «один к одному». Однако новые формы более интенсивного и специально отрефлектированного натурализма следует отличать от «псевдореализма» индустрии культуры» (Адорно). То, что могло показаться натуралистическим в театре начиная с 70-х годов, причем все эти формы возникали, вероятно, также и под воздействием фотореализма, на самом деле представляет собой одну из форм «де-реализации», а вовсе не какое-то новое усовершенствование самого воспроизведения. Вернер Шваб /Werner Schwab/ писал пьесы, в которых уровень порочности, мелочности и низости мелкобуржуазного мещанства в обычной жизни, описанный с карикатурной точностью, в свою очередь, порождает образ бессмысленного насилия как воплощения некоего ритуального ужаса. Реализм когда-то «обнаружил» драму внутри на первый взгляд лишенной событий жизни нормальных обывателей, в их разговорах, в самом будничном существовании низших классов. Театр, включая театр реалистический и натуралистический, определялся не только тем, что он представлял на сцене нечто, вытесняемое «почтенным обществом» за пределы сознания, но и тем, что он приподымал и даже превосходил собою уровень обычной жизни благодаря своей драматической форме. А новый натурализм 80-х и 90-х годов предлагает зрителям ситуации, демонстрирующие всё более гротескный распад и абсурдность. Разумеется, в новейших театральных произведениях наблюдается интенсификация образа реальности, но теперь такая интенсификация направлена вниз: куда-то вниз, в отхожие места, в грязь, туда, куда запрещает нам заглядывать хороший вкус, туда и входит теперь прежде сокрытая фигура козла отпущения, «фармакоса»¹⁹³. В раннем натурализме самое низкое — это еще не вся истина, не та реальность, что должна быть раскрыта, поскольку прежде она была сокрыта и подавлена. Скорее уж, самое низкое — это новое «сакральное», та истина, которая

193

В Древней Греции фармакос — это ритуальное жертвоприношение или изгнание жреца/человека или животного, выбравшегося в качестве жертвы во времена нашествия, голода или массового мора. Зачастую «фармаконом», или магом, выбирался раб, калека или преступник, которому давали принимать специальные со-савы (отсюда — «фармацевтика»), после чего его убивали или изгоняли за пределы общины, что должно было принести осквернившимся очищение. Подобные ритуалы проводились, например, в первый день «Гаргелии» — праздника в честь Аполлона в Афинах (*Прим пер*) «фармакос»

призвана взорвать нормы и правила: то «*déperse*»¹⁹⁴ (Жорж Баттай), которое идет вразнос в употреблении наркотиков, распаде и издевательских насмешках. Проступки, что происходят внутри банальности мещанской, обыденной жизни, здесь обретают значимость «инога», значимость исключения, то есть чего-то чудовищного и неслыханного, некоего экстаза. Ввиду такого «зарядка» банальной и тривиальной реальности было бы неверным видеть во всем этом только некий новый натурализм. Скорее уж, предпочтительным кажется термин «ГИПЕРНАТУРАЛИЗМ», поскольку он отсылает нас к концепции «гиперреализма», которую использовал Бодрийяр для обозначения не-референциального, медийно произведенного, сверхинтенсивного подобия вещей им самим, а вовсе не подобия создаваемых образов существующей реальности.

«Aufladung»

«Hypernaturalismus»

В гипернатуралистической сцене, созданной по образу и подобию телевизионных сцен из обычной жизни, вдруг может раскрыться некое фантастическое видение, причем без всякого специального авторского комментария или истолкования. Появляются тривиальные и вместе с тем утопические образы желания, обладающие огромным напряжением. В спектакле «Мать и дитя» /«*Moeder en Kind*»/ бельгийской театральной группы «Виктория» /«*Victoria*»/ тесные жилища пролетариев вдруг преобразуются в сказочную и безумную страну попсовой мечты, где индивидуальные фигуры выражают свои глубочайшие томления в популярных песенках и рок-музыке. В «81 минуте» /«*81 Minuten*»/ Лотар Тролле /*Lothar Trolle*/ ставит пьесу на тему обыденной жизни продавцов универсама таким образом, что их рассказы и мелкие конфликты неожиданно пробуждают в нас самые утопические желания. Внезапный переход от повседневности к абсурду случается чрезвычайно часто в этих «более чем реалистических» театральных формах: переживания и события, о которых идет здесь речь, становятся всё более и более невероятными; они несут на себе отпечаток гротескной комедии, как это происходит, например, в текстах Рене Поллеша /*René Pollesch*/, прямо вдохновляемых телевизионным стилем. Из обычных сцен вдруг возникают странные события (как у Вернера Шваба). Подобные же тенденции наблюдаются и в пьесах Вольфганга Бауэра /*Wolfgang Bauer*/, Крётца /*Kroetz*/, Фассбиндера («Катцебнахер» — «*Katzebnacher*», «Бременская свобода» — «*Bremer Freiheit*»), Туррини /*Turrini*/, Винавера /*Vinaver*/, Мишеля Дойча /*Michel Deutsch*/ и других. В этом театральном гипернатурализме, напроць лишенном какой-либо натуралистической драмы, мир, существующий под видимой поверхностью вещей, выходит на свет божий не благодаря драматургии открытия и социальным

¹⁹⁴ «*déperse*» (фр.): здесь: «вытравивание», «расходование» (в том числе и себя самого). (Прим. пер.)

интерпретациям, — о нет, он проявляет себя в поэтических и визуальных экстазах нашего собственного воображения.

В иных контекстах Жан-Пьер Сарразак /Jean Pierre Sarrazac/ использует термин «гипернатурализм». Подходя к делу несколько критически, он отмечает, что во многих театральных пьесах культивируется гипернатурализм в смысле натурализма, так сказать, «второго уровня». При этом миры более низкого порядка обретают привлекательность экзотики, которая прямо предлагается здесь для потребления зрителями¹⁹⁵. И в самом деле, ведь натурализм, как со свойственной ему резкостью отзывался об этом Брехт, — это прежде всего драма жалости. Хотя культ сочувствия в качестве эрзац-эмоции и стал гораздо более проблематичным (на деле нужны социальные изменения, а вовсе не какие-то необязательные слезы), в конечном итоге всякое драматическое представление так или иначе призывает к эмпатии, к чему-то, что требует приставки «со-»: к сочувствию, сожалению и состраданию перед лицом выдуманной судьбы той выдуманной фигуры, что воплощена актером. Сейчас, однако же, трагическая или гротескная (трагикомическая) драматургия, какой ее практиковали еще Дюрренматт или Фриш (хотя те и полагали, что только комедия в силах справиться с миром), замещается странным «избавлением от пафоса»¹⁹⁶ в изображении низших страт жизни. Слово «крутой», то есть «прохладный», более всего напрашивается здесь для характеристики целого жанра театральных форм. «Игра с прохладным» составляет одну из отличительных черт постмодернистского театра. Мы снова и снова встречаемся здесь с тенденцией к «невовлеченности» и к созданию иронической, саркастической дистанции. Моральное возмущение так и не наступает там, где, казалось бы, ему самое время вмешаться в игру; точно так же отсутствует и само драматическое воодушевление, хотя реальность порой

«dépathisation»

«cool»

«Spiel mit der Kälte»

«désinvolture»

195

Сарразак Ж-П. Будущее драмы. Со-временные драматургические произведения — Sarrazac Jean Pierre. *L'avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*. Lausanne. 1981 P. 178. «Recours à un hyper-naturalisme — c'est-à-dire à un naturalisme sophistiqué et, comme on dit, «au second degré» Le public est convié à la consommation exotique des tranches de vie faisandées» (фр.) — «Обращение к гипернатурализму, то есть к утонченному натурализму, как говорят, "второго уровня" Публику приглашают к экзотическому погреблению как бы слегка подгнивших ломтей жизни»¹⁹⁶

Там же С. 179

197

Там же. С. 175 и сл.

изображается так, что это трудно вынести спокойно. Было бы заведомым упрощением морализировать над этим наблюдением, заключив, что творцы такого театра отличаются особой социальной бесчувственностью. Точно так же было бы поверхностным сводить отсутствие точной и социально нацеленной сатиры в театре к слепоте, которая обычно ассоциируется с узким идеологическим и эмоциональным мирком мелкой буржуазии¹⁹⁷. Скорее уж новый театр следует понимать в контексте всеобъемлющей виртуализации реальности и широко распространявшегося проникновения медийной сетки и медийных законов во всякое человеческое восприятие. Перед лицом формирующей силы и неизбежного массового проникновения медиатизированной реальности большинство художников не видит перед

собой иного выхода, кроме «прививки» собственной работы к уже существующим образцам, они не склонны предпринимать явно безнадежные попытки найти некие совершенно отличные «личные» художественные формулы в этом медиатизированном мире. Однако, по мере того как медиатизированные штампы проникают во всякое представление, серьезность также отходит на самые дальние, последние рубежи. «Крутой», «прохладный» — всё это подходящие названия для той эмоциональности, которая до такой степени утратила всякое «личное» выражение, что любые чувства могут теперь выражаться лишь «в кавычках», а все эмоции, которые драма была когда-то способна проявлять, должны теперь непременно проходить через «фильтр иронии», обычно свойственный лишь кинематографической или медийной эстетике.

«ПРОСТО РАЗВЛЕЧЕНИЕ» («COOL FUN»)

В 80-х и 90-х годах новое поколение театральных практиков пребывало в яростных поисках «реального», причем такого реального, которое можно было бы спровоцировать отказом от формы и которое вместе с тем было бы адекватным выражением для тоскливого и отчаянно «нервного» ощущения жизни. Театр здесь подражает, он отражает вездесущие медийные средства с их намеком на непосредственность, однако одновременно он ищет себе иную форму субобщения. За бросающейся в глаза разнузданностью явственно проступают меланхолия, одиночество и отчаяние. Это кажущееся разнообразие постдраматического театра часто ищет себе вдохновение в образцах телевизионных и кинематографических развлекательных форм, отсылая нас (независимо от их качества) к трэшевым фильмам ужасов, шоу-викторинам (наподобие передачи Харальда Шмидта), рекламе и музыке диско, равно как и к классическому интеллектуальному наследию. Одновременно театр очень внимательно откликается на состояние умов молодых зрителей — на их чувства безнадежности, вызова или печали, на их стремление к счастью и к возможности прожить свою жизнь с максимальным напряжением и интенсивностью. Все эти театральные формы (впрочем,

«splatter movies»

«cool fun»

зачастую они уже не могут считаться исключительно театральными), вероятно, как-то отвечают на общее ощущение глубокого отсутствия жизненных перспектив, а это ощущение более нельзя скрыть даже самым настойчивым утверждением культа «удовольствия». Похоже, что до странности статичное состояние общества (несмотря на все трансформации мировой политики начиная с 1989 года) не встречает какого-то прямого сопротивления со стороны искусств, единственная видимая реакция тут — это уклонение и стремление отвернуться прочь. Всё это закладывает основание для того, чтобы стремление к «просто развлечению» стало теперь эстетически популярным выбором. Мы едва ли обнаружим здесь какие-то драматические действия, скорее уж игровые имитации сцен и эпизодов из детективных романов, телевизионных сериалов и фильмов. Когда «действие» тут всё же случается, его вводят как раз для того, чтобы показать, что оно совершенно лишено всякого интереса. Театр отражает общее распадение опыта на мелкие временные осколки и импульсы, равно как и повсеместное преобладание медийно препарированного опыта.

_____ В том, что касается собственно «развлечения», можно отметить наметившуюся тенденцию к пародированию, что вполне просматривалось уже в театре абсурда. Пародия всегда помогала вскрытию внутреннего театрального развития, возвращая театр от статуса простого объекта к общественному процессу, который в конечном счете уже не поддается созданию дистанции для своего истолкования. Пародия — это одна из возможных форм интертекстуальности, подробно описанной Женеттом¹⁹⁸. Сама публика здесь театрализуется по мере того, как появляется припоминание и осознание других текстов (образов, звуков), а успешное присвоение зрителями пародии утверждается через смех — комедия и кабаре прямо-таки процветают внутри такой формы интерактивности, точно так же, как и «просто развлечение». Более того, в пародии степень создаваемой дистанции по отношению к материалу, который цитируется, всегда остается подвижной. Разумеется, отсылки к окружающему нас миру уже заведомо вписаны даже в простейший акт восприятия, ведь мы можем узнать только то, чему мы сами способны подобрать аналогичную схему в горизонте нашего опыта. И все же с точки зрения театральной эстетики важно то, «актуализирован» ли данный факт и является ли включение такого личного горизонта опыта в само эстетическое намерение вполне явным или только латентным. Зритель следует за намеками, цитатами и обратными, рикошетными цитатами, за понятными для всех шутками, за мотивами, заимствованными

из кинематографа или поп-музыки, короче — за всем этим лоскутным одеялом из быстро сменяющих друг друга, крошечных эпизодов; и всё это подается с иронической дистанции, зачастую в саркастическом, «циничном», лишенном иллюзий и «крутом» тоне. Тут даже самая очевидная и непристойная шутка оказывается предпочтительнее, чем невыносимая и бесчестная «серьезность» публики и официальная риторика. Рене Поллеш, Стефан Пухер /Stefan Pucher/ или группа «Пожиральная команда» /«Gob Squad»/ могут считаться подходящими немецкими и английскими примерами таких попыток настойчивого поиска современных связей, которые могли бы объединить в соответствующем духе медийные технологии и живых актеров. Они как бы выражают

«speeding standstill»

вслух грёзы об «ускоряющейся неподвижности» (по выражению Пола Вирилио — Paul Virilio), продолжающие действовать вне драматического контекста, в собственной вполне ассоциативной и лирически-попсовой манере. (Тексты битников и попсы оказали, например, заметное влияние на поэта Рольфа Дитера Бринкмана /Rolf Dieter Brinkmann/ и много раз переводились в сценические образы Стефаном Пухером.)

_____ Частью подобного же театра может считаться и переживающая новый расцвет клубная культура: она существует в новых формах салонного театра (когда даже сообщения о представлениях распространяются скорее среди друзей и знакомых, а зрителей приглашают прямо в гостиную), а также во всех формах театральной организации, которые создают прямой контакт с аудиторией. «В кварталах многоэтажных домов, на задних дворах и заброшенных промышленных площадках существуют пространства, которые являются своего рода переходными зонами: по существу, это места, где живут, но одновременно это галереи, бары и укрытия, где нечто постоянно происходит. Эти клубы и места встреч остаются достаточно эфемерными образованиями, чуждающимися мейнстрима, это своего рода идиллические зоны вдали от проторенных дорожек. Они продолжают существовать, пока длится обитающее там удовольствие»¹⁹⁹. Выразительные формы «клубной культуры» объединяют «тривиальную культуру большинства, лишенного всякого вкуса, места массовых сборищ, искусство социалистической рекламы и послевоенное барокко, объединяют супермена с отблеском зажженных свечей»²⁰⁰. Вызывающий китч, солидарность со вкусом широких масс, вызов и жажда удовольствий — всё сливается тут воедино.

Большую часть времени здесь едва ли происходит хоть какое-то действие на уровне сценической реализации. Более того, акцент здесь делается скорее на случайных и незначительных ситуациях: вечеринках, телевизионных шоу, клубных встречах. Как раз

См. Штрелер Ш Поп-мимы в Городе подмосков. — Strehler Stefan, *Popmimen in der Bühnenburg* 1998 Spex Nr 11 S 80.
200

изнутри подобных ситуаций нам и повествуют о фантазиях, о необычном опыте, пересказывают анекдоты и шутки. С помощью слайд-проекторов, фотографий, разыгранных сценок, заново воспроизведенных диалогов, аудио- и видеозаписей, элементов шоу и пестрых повествований нам представляют самые разные вещи, зачастую болтающиеся в весьма широком промежутке от тривиальности до весьма своеобразного остроумия²⁰¹.

Группа «Пожиральная команда» из Ноттингема играет не в театрах, но в офисах, галереях и на публичных парковках. Молодежная городская эстетика здесь выражает близость и расстояние между людьми часто совершенно обескураживающим образом. В представлении «Достаточно близко для поцелуя» /«Close Enough To Kiss»/ актеры оказываются в длинной замкнутой комнате за рядом зеркал, которые с другой стороны прозрачны для зрителей. В эти зеркала они глядятся, одновременно выставляя себя напоказ перед публикой снаружи самым отчаянным, но безумно смешным образом. Это также вид своеобразного «радикально эпического театра», если уж нам захочется употребить этот термин. Только здесь вовсе нет автора, а есть лишь несколько толком даже и не индивидуализированных «обычных людей», которые посредством своей «роли» в выдуманном сценическом мире разыгрывают темы и используют жесты, которые питаются и опосредуются как бы вторичным медийным восприятием. По мере развертывания самого представления безжалостная насмешка становится всё более саркастичной, своего рода иронической демонстрацией неприличностей, повседневного насилия, одиночества и сексуального желания, причем всё это сопровождается ироническим цитированием и использованием популярной культуры. Мы могли бы также упомянуть здесь проекты молодых театральных практиков из Института прикладных театральных исследований /Angewandte Theaterwissenschaft/ в Гиссене. Это проекты, где соединяется коллективное творчество и упомянутая уже «крутая» атмосфера. Соединение театральных ситуаций с молодежной клубной культурой наблюдается, например, в работе групп вроде «Showcase Beat Le Mot». Театр как таковой одновременно преодолевается и начисто подрезается новыми формами контакта (как это делается группой «She She Pop» в представлении «Почему вы не танцуете?» /«Warum tanzt ihr nicht?»/), когда публика и актеры спорят и сговариваются о том, что им играть, или же как у Феликса Рукерта /Felix Ruckert/ в представлении «Hautnah», где публика вначале собирается в месте, где царит атмосфера обычного бара, а затем каждого зрителя приглашают «выбирать» одного из танцовщиков, который весьма близким и интимным образом танцует затем для

него в отдельной комнате, вынуждая этого зрителя к прямому интерактивному общению.

_____ Веселые вечера с группой «ВАК-Труппен» из Бергена (Норвегия), также создают атмосферу интенсивного и сердечного участия, поскольку здесь актеры стремятся сделать театр почти незаметным. Публика едва ли в начале отдает себе отчет, в чем тут дело, однако личный настрой участников работы создает ситуацию театрального общения, лежащего на границе между публичным и частным. Мгновения на первый взгляд символизированного дилетантизма (актеры неуклюже прыгают, а не танцуют), прямой зрительный контакт с публикой, перерывы в представлении, близость к зрителям, создаваемая (кажущимся) отсутствием профессионализма, а также почти полное отсутствие структуры, которая держала бы все действия, — всё это создает ощущение общности. Некоторый ключ ко всему происходящему дает литература: в 1989 году это была «Германия. Смерть в Берлине» Хайнера Мюллера, в 1990-м — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Ибсена, в 1991-м — «Пер, ты лжешь. — Да» /«Peer, du lügst. — Ja»/, представление, основанное на «Пер Гюнте». Большую часть времени игровое самопреображение или намеренный риск, на который идут актеры, уже как бы встроены в само представление: к примеру, все участники группы носят явно отчуждающие, ярко-голубые («правдивые») контактные линзы (как в представлении о лжеце Пер Гюнте), или же вдыхают гелий, отчего их голоса временно изменяются самым гротескным образом, или же взрывают небольшие хлопушки, прилепленные к их телам (как это делают киноактеры, когда им нужно имитировать попадание пули).

Gefühl der Gemeinsamkeit

_____ Мы видим, что именно в Голландии и Бельгии постепенно сложилась жизнеспособная театральная культура, когда небольшие театральные группы играют в том числе в больших театрах или культурных центрах и рассматриваются на равных с состоявшимися театральными коллективами. Молодые актеры и зрители собираются вокруг групп типа «Dito, Dito, t'Barre Land», «Toneelgezelschap Dood Pard» или «Театр Антигона» /«Theater Antigone»/. Представления отличаются необычным смешением атмосферы школьного театра, настроения вечеринки и народного, фольклорного театра. Участники неторопливо вываливаются на сцену, болтая, поглядывая на зрителей, бормоча что-то друг другу, как будто о чем-то договариваясь между собой. Постепенно становится ясно, что они как раз заняты распределением ролей. Шутки (внутри пьесы или за ее пределами), частные разговоры и особый способ актерствования, который вообще не стремится скрыть недостаток профессионализма: всё

«unbedrohliches Theater»

это складывается в сцены, которые снова могут сколько угодно прерываться по ходу действия. Использование реквизита, само отношение к происходящему, способ говорить — всё остается одновременно непринужденным, необычным и эпическим (все исполнители «демонстрируют» свои персонажи, но лишь изредка включают в действие стилизованные сцены, позволяющие их опознать); и на всем протяжении представления оно напрямую обращено к зрителям. Драматический текст, рассыпающийся на отдельные фрагменты и сыгранный так, чтобы приспособиться к опыту молодежной аудитории, старательно используется как материал для представления реальных забот и беспокойства самих зрителей (например, столкновение между королем и принцем в «Генрихе IV» Шекспира призвано наглядно представить конфликты между отцами и детьми). Целью становится не качество усвоения классического текста, но «НЕУГРОЖАЮЩИЙ ТЕАТР» как социальное событие. В этом уже можно усмотреть зарождение лабораторий поразительной жизнеспособности: театр без драмы (даже если драма отчасти и используется) и без непомерного бремени богатой традиции драматической литературы (какой она предстает перед зрителями, например, в Германии). Возможно, нас спросят, почему подобные явления вообще стоит обсуждать в рамках данной книги, ведь не подлежит сомнению, что большая их часть никогда не достигнет высоких художественных требований, предъявляемых к глубине и форме. Ответ может звучать так: подобные поиски способов художественного выражения и поведения за пределами устоявшейся практики всё еще превосходит собой большинство чисто рутинных постановок, даже если мы примем во внимание частые неудачи и промахи в использовании художественных средств. Ведь помимо доставляемого зрителям заметного удовольствия от театральной игры, эти постановки живо передают нам ощущение печали, страдания и гнева перед лицом несправедливых общественных и политических условий жизни, да к тому же они дают нам возможность разделить осязаемое стремление к общению новыми способами. Даже в качестве «плохого» искусства они зачастую являют собой намного лучший театр, чем прежний, художественно и технически «хороший» театр. Именно от таких театральных мгновений, располагающихся где-то между поп-культурой и серьезностью, а вовсе не от заглаженной рутины классических представлений, мы можем в будущем ожидать появления новых способов театральной практики, равно как и новых подходов к литературе.

_____ Глядя на установившийся, прочный театр, наиболее сравнимый с этой новой «сценой», то есть на берлинский театр

«Фольксбюне», хорошо осознаешь, что даже в случае такого театра, обладающего бесспорными ресурсами художественной компетенции, весьма многое можно приобрести, сознательно понижая некоторые стандарты. Благодаря откровенной провокации здесь становится возможным отстаивать театр не как некий абстрактный феномен, находящийся на высоком культурном или «драматическом» уровне, но скорее как живой элемент публичных дебатов. Работа берлинского «Фольксбюне» всегда сопровождается атмосферой политических дискуссий и создания сообществ единомышленников. Франк Касторф /Frank Castorf/ заметил в программных записках к своей постановке «Золотом течет тихая сталь» /«Golden Fließt der Stahl»/, что, в противоположность их западным коллегам-постмодернистам, отличительным свойством артистов из бывшей ГДР было то, что они считали себя, «пусть и иронично», «своего рода неудавшимися политиками», стремившимися внести свой вклад в общественную идеологию. (В этом контексте нельзя забыть и феномен Христофа Шлингенсифа /Christof Schlingensief/, чьи акции, располагавшиеся где-то между поп-культурой, дада, сюрреализмом, политикой и медийным театром, неизменно вызывали большой интерес публики и средств массовой информации.) Очень остроумно используя тривиальность, постановки Касторфа сопрягают театр с репортажем и банальностью, тем самым явно артикулируя стремление к остроумному протесту (который иногда, напротив, кажется вполне глупым и простодушным); правда, со временем этот протест становился с художественной стороны всё более слабым и выхолощенным по мере того, как увеличивалось расстояние между режиссером и его идейными «истоками», лежащими еще где-то в ГДР.

ТЕАТР «ОБЩЕГО» ПРОСТРАНСТВА (THEATER DES «GETEILTEN» RAUMS)

Особую ступень радикализации антимиметического принципа в постдраматическом театре можно найти в работах «Ангелус новус» /«Angelus Novus»/. Хорошо документированная деятельность этой группы, а после ее распада — постановки

и театральные мастерские Йожефа Сайлера /Josef Szeiler/ (скажем, в Берлине, Лондоне, Токио и в Аргосе в Греции) всегда происходили вместе с публикой: способы проговаривания и чтения, выработанные во время импровизаций, простое и интенсивное присутствие исполнителей в такой ситуации, когда разделения на сцену и публику не существует вовсе. Как предполагается, все исполнители просто продолжают репетиционный процесс (да и сами репетиции обычно открыты для зрителей), зрители же могут приходить и уходить, когда захотят. Важным тут становится ОБЩЕЕ ПРОСТРАНСТВО: его ощущают в опыте, используют и равным образом разделяют исполнители и посетители. Благодаря ощутимой сосредоточенности создается своеобразное ритуальное пространство без самого ритуала. Оно так и остается открытым, никто тут не чувствует себя исключенным, прохожие могут свободно заглянуть внутрь, посетители, журналисты и вообще все, кого это интересует, приходят и уходят. В течение всего времени работы над «Гамлетом»/«Гамлетом-машиной» в Токио в 1992 году (а вся эта работа проходила на киностудии) двери, ведущие на улицу, оставались открытыми. Поскольку порог можно было переступить когда угодно во время репетиций и затем во время представлений, само ощущение того, что находилось «внутри» и «снаружи» значительно усиливалось; когда кто-то уходил или снова приходил в пространство студии, это становилось заметным как особый акт, специальное решение зрителя. А свет, который проникает внутрь пространства и меняется естественным образом в зависимости от времени дня, постепенно начинает воздействовать на сознание: в него как бы входит сама идея пространства, заполненного конкретным светом данного времени суток: перед нами возникает открытый театр, который, ввиду отсутствия заранее распределенных ролей, постановочных средств и действия, делает почти невозможным понимание того, где же все-таки это всё происходит, а вместе с тем раскрывает какое-то странное напряжение, какую-то странную интенсивность всего происходящего.

_____ Для самих исполнителей настоящим вызовом становится «действие» говорения, чтения, импровизации, лишенное какого бы то ни было сюжета, роли или драмы. В таком раскладе они лишены защиты сцены, они открыты взгляду со всех сторон (даже со спины), они открыты опасности потерять концентрацию, поддаться вторжению или даже агрессии нетерпеливых или раздраженных зрителей. Вообще терпение японской публики, крайне удивленной отсутствием ожидаемых театральных сюжетов, пытавшейся как-то осознать и истолковать это весьма своеобразное событие, было совершенно поразительным. Перед ними были

люди, одетые в черное, которые вовсе не «играла», не использовали декор, не имели настоящих «ролей», но просто проговаривали текст «Гамлета-машины» Хайнера Мюллера с какой-то по-особому дисциплинированной свободой импровизации. Исполнители включали в проговариваемый текст целые пассажи на немецком (то есть отрывки, совершенно непонятные публике), говорили индивидуально, хором, выступая за женщин или за мужчин, иногда же попросту говоря от самих себя; они обращались ко всем зрителям вместе или же обращались к совершенно конкретным адресатам в этом «общем» пространстве. Это был настоящий постдраматический «ТЕАТР РЕЧИ», а также театр чтения текста, театр голосов и театрального минимализма. Он соединяет в себе прежде существовавший способ сосредотачиваться над текстом — нечто, как кажется, уже вполне устаревшее (и соответствующее «безвременности» самого театра) — и некую странную редукцию. Минималистские мотивы голоса, тела, пространства и протяженности как бы отрицают обычную иллюзорную магию театра, однако затем, уже из этой нулевой точки, они начинают порождать совершенно новый вид театральности. Здесь тайная любовь театра всецело принадлежит АРХИТЕКТУРЕ. С некоторой минимальной долей преувеличения театр Йозефа Сайлера может пониматься как искусный механизм, применяемый для того, чтобы извлекать пространства из их немоты и заброшенности с помощью голосов, тел и хореографии, так, чтобы эти пространства начинали звучать и становились действительно видимы для того зрения, что соотносится со всем телом, с его движением и положением в пространстве, а не просто с каким-то оптическим аппаратом наших глаз.

_____ Действие тут происходит только в том, что касается содержания произнесенных или прочитанных текстов, текстов эпических, наподобие «Илиады» Гомера, а также пьес Беккета и Мюллера, Брехта и Эсхила. То, что при этом происходит реальным и телесным образом, — это набор, целый репертуар жестуальных событий. Это не тот сценический мир, который пытается откомментировать текст, и уж тем более здесь нет никакого стремления этот текст проиллюстрировать. Для того чтобы стереть прежнее разделение на игровое пространство и зрительный зал, такой театр одну за другой выбрасывает все игрушки, которые прежде почитались необходимыми театру и даже его конституирующими: в особенности драматическое действие, игру по ролям и саму драму; вместо этого предпочтение отдается импровизированным действиям, нацеленным на особый опыт присутствия, а в идеале — и равного со-присутствия актеров и зрителей. Сам характер «ситуации» (так, как она была описана

«Theater des Sprechens»

«Unzeit»

Architektur

выше) достигается благодаря следующим факторам: во-первых, уже входя в такое театральное пространство, зритель волей-неволей становится «играющим соучастником» представления для всех остальных посетителей. Каждый индивид становится единственным зрителем, для которого исполнители и все прочие зрители разыгрывают «его собственный» театр. Во-вторых, возникает обостренное ощущение собственного присутствия: каждый начинает осознавать звуки, которые сам он производит в этом пространстве, свое положение применительно ко всем прочим присутствующим и так далее. В-третьих, физическая близость in unmittelbaren Kontakt с актерам способствует вхождению в непосредственный контакт с ними (случайно брошенные взгляды, зрительный контакт, возможно — и мимолетный физический контакт); она способствует также опыту пребывания в особой «неопределенной» сфере, которая и не вполне публична, и уже не вполне приватна. Такое непосредственное ощущение «сомнительной», «ставящейся под вопрос» коммуникации, начавшейся физическим образом в определенном пространстве, вызывает рефлексию относительно форм поведения вообще и возможных форм межличностного общения. Наконец, подобные действия оставляют возможность не только для «автоматического», но и для осмысленного личного участия: зрители, к примеру, могут вдруг решить последовать за актерами в их замедленном проходе; иногда тут предлагаются тексты, которые позволяют зрителям включиться в чтение или проговаривание, и так далее. Текст, тело и пространство создают своеобразное музыкальное, архитектурное и драматургическое созвездие, которое в конечном счете складывается как из заранее намеченных, так и из совершенно незапланированных моментов: все, кто тут находится, ощущают свое присутствие, звуки, шумы, положение в пространстве, эхо своих шагов и слов. Это побуждает всех быть осторожными, внимательными и бережными по отношению к цельной ситуации, которая здесь разворачивается, обращать особое внимание на молчание, ритм и движение. По мере того как театр теперь всё более и более понимается как некая «ситуация», мы делаем шаг к распадению театра как такового и — одновременно — к его расширению. Всё это как бы продолжает прежние попытки 60-х и 70-х годов, когда роли, отводимые зрителям и актерам, уже начинали сливаться воедино; вместе с тем тут потихоньку радикализуется ответственность зрителей за сам театральный процесс, в котором они могут участвовать своим со-творчеством, но который они также способны нарушить и даже уничтожить своим поведением. В работах Фабра основополагающая ответственность всех участников театрального опыта (включая зрителей) еще остается

einzigster Zuschauer

eigene Anwesenheit

in unmittelbaren Kontakt

Verantwortung

в рамках своего рода виртуального измерения. Ты остаешься зрителем и решаешь сам, участвовать ли тебе во всех происходящих событиях. Здесь же, напротив, театр дает практически каждому зрителю возможность вмешаться или даже сделать всё действие неосуществимым через какие-то бессмысленные или агрессивные акты.

_____ Эстетическая дистанция достигла нового минимума в ранних постановках группы «Ла Фура дельс Баус» («La Fura dels Baus»). В то время как в Мадриде главенствующая роль оставалась за театрами, которые субсидировались государством, а также за некоторыми частными театрами, в Каталонии даже во времена диктатуры процветала весьма живая театральная культура, опирающаяся на независимые группы. «Эльс Жогларс» [«Играющие»] («Els Joglars»), «Эльс Комедиантс» [«Актеры»] («Els Comediants») и «Ла Фура дельс Баус» приобрели международную известность. Разумеется, «Ла Фура дельс Баус» — это, в каком-то смысле, крайний пример, однако именно в крайностях мы можем считать скрытую диалектику более умеренных театральных форм. Этот театр вовлекает зрителей отнюдь не всегда на добровольной основе: сбившиеся в стадо, люди разбегаются в разные стороны, когда большие дребезжащие повозки вдруг быстро проезжают сквозь толпу, сгрудившуюся внутри палатки-шапито. Вот публику загоняют в весьма тесное пространство, а вот уже ее бросают на произвол судьбы, не давая никаких ориентиров. В театре складывается специфически клаустрофобная атмосфера, напоминающая ситуации, которые возникают во время насильственных уличных протестных действий. Тебя вдруг грубо отталкивают в сторону, чтобы освободить место для следующего действия, на тебя со всех сторон напирают как исполнители, так и другие зрители. Оглушающе-громкая музыка и барабанный бой, ослепительный свет, шум и пиротехнические эффекты окружают публику отовсюду; тут невольно начинаешь опасаться за безопасность исполнителей, когда те прямо вовлечены в сцены, которые кажутся нам попросту brutальными.

Однако спустя некоторое время ощущение опасности уменьшается: становится понятно, что даже в самых головокружительных и кажущихся крайне рискованными сценах, ну, скажем, когда те же повозки едут прямо на зрителей, всё находится под строжайшим контролем. В этом театре ситуаций сама прежняя концепция театрального пространства уже полностью отброшена. Тело зрителя становится составной частью постановки. При этом нет никаких сомнений в том, что мы имеем тут дело именно с театром, а не с демонстрацией (или с какими-то

«Nexus-Kataklysmen»

«manipulation of reality»,
«borderline cases»

зачатками) уличных боев. В череде загадочных событий, которые демонстрируют нам постановки «Фуры», просматриваются вполне определенные темы: власть, доминирование и подчинение, террор и насилие. Вечер, который носит название «МТМ» /«МТМ»/, очень четко структурирован: пролог, четыре разных сценария, касающихся власти, эпилог. В каждом из этих сценариев существует своя высшая точка, — и каждый заканчивается так называемым «сетевым катаклизмом» — катастрофой, создающей перед нами пустое пространство, которое теперь можно использовать для следующего сценического образа. При этом тема представлена скорее мифологически или поэтически, а вовсе не как грубая политическая агитка. В работах «Ливинг Тиэтер» /«Living Theater»/ это еще не происходило так, взаимодействие с публикой всё еще было прямым и откровенно политизированным. Актеры вовлекали людей в дискуссии, которые — подобно скандалам, намеренно срежиссированным футуристами, — могли перерасти в настоящие стычки. Во время как Эсслин еще рассматривал подобные методы как сомнительные «манипуляции реальностью» и своего рода «пограничные случаи», рассуждая о том, можно ли вообще считать всё происходящее театром²⁰², сам театр всё чаще и чаще стал превращать такие «пограничные случаи», лежащие между перформансом и «ситуацией», во что-то вполне привычное.

202

См. Эсслин М. Анатомия драмы

С. 95

«ТЕАТР-СОЛО», МОНОЛОГИ («THEATER-SOLI», MONOLOGIEN)

Некоторые режиссеры попытались перевести классические драматические или повествовательные тексты в монологи. Тут можно вспомнить монологическую версию «Фауста», поставленную Клаусом-Михаэлем Грюбером и сыгранную Бернхардом Минетти /Bernhard Minetti/ к юбилейным праздникам Гёте в 1982 году, постановку Германа Броха /Hermann Broch/ «Рассказ служанки Церлины» /«Erzählung der Magd Zerline»/ с Жанной Моро /Jeanne

Moreau/ и Ханнсом Цишлером /Hanns Zischler/ (последний оставался молчаливым слушателем истории, сидящим где-то в полутьме), или же спектакли Роберта Уилсона «Гамлет — монолог» /«Hamlet — A Monologue»/ в 1994 году и «Орландо» /«Orlando»/ по Вирджинии Вульф (с Юттой Лямпе /Jutta Lampe/ в Берлине и Изабель Юппер /Isabelle Huppert/ в Париже). Многочисленные попытки театрализовать, скажем, монологи из «Фройляйн Эльзы» /«Fräulein Else»/ Артура Шницлера или же монологи Молли Блум из «Улисса» Джеймса Джойса свидетельствуют о таком стремлении перевести тексты почтенной литературной традиции в монологические формы театра. Иногда мы также сталкиваемся с актерами, которые в одиночку играют или проговаривают все роли какой-то пьесы или текста, — строго говоря, это не монолог, но некая театральная форма, сконструированная подобно монологу. Примерами таких попыток могут служить выступления Эдит Клевер /Edith Clever/ в «Пентисилее», или «Маркизе д'О» Клейста (в режиссуре Зиберберга), или Маризы Фаббри /Marisa Fabbri/ в «Вакханках» Эврипида (в постановках ее наставника Луки Ронкони /Luca Ronconi/ на протяжении нескольких лет — с 1976 по 1979 годы). Наконец, не стоит забывать, что многие режиссеры, обновлявшие нынешний театр, скажем Ян Фабр, Ян Лауерс или Робер Лепаж /Robert Lepage/, помимо их предпочтения «картинных» театральных форм, часто специально ищут монологические структуры, чтобы поставить «сольные» представления для определенных актеров. Тут вспоминается постановка «Иглы и опиума» /«The Needle and the Opium»/ Робера Лепажа или его же «Четыре часа в Шатиле» /«Quatre heures à Chatila»/ по Жану Жене, где такая форма становится средством для донесения прямого политического мессиджа. В 1992 году Ян Лауерс поставил «Жаль/жаль» /«Schade/schade»/ для очень личного выступления своего актера Тома Янсена /Tom Jansen/. В этой пьесе Янсен (который сам и написал текст) рассказывает публике о своей жизни: с поразительной простотой, лишенной всякой театральности, он говорит о своем детстве, первых сексуальных опытах, о семье, а в конце — о смерти брата. Крайним примером тут может служить радикальная постановка «Пылающие существа / Рой Кон / Джек Смит» /«Flaming Creatures / Roy Cohn / Jack Smith»/ Рона Вокера /Ron Vawter/ — это действительно вечер «сольного театра», во время которого этот блестящий актер «Вустерской группы» /«Wooster Group»/ — уже с явными признаками СПИДа, от которого он вскоре умрет, — последовательно представляет вначале известного американского реакционера, Роя Кона, а затем актера-гомосексуалиста, популярного в сан-францисской «голубой» тусовке. В этом смысле бросается в глаза приверженность

Tableau-Formen

«Вустерской группы» пьесам Юджина О'Нила, поскольку в них уже наблюдается ярко выраженная тенденция к монодраматизму («Император Джонс», «Волосатая обезьяна»). Можно сослаться также на постановки текстов Хайнера Мюллера Хайнером Гёббельсом (например, «Прометей, или Неудачное приземление» /«Prometheus, Oder die glücklose Landung»/, а также на бесчисленные опыты молодых театральных практиков по всей Европе. Однако для полноты картины достаточно указать, что диалог, даже там, где он всё еще сохраняется, — часто лишается как раз того, что искусство театрального автора было традиционно призвано создавать: он лишается того электрического напряжения, которое толкает текст к следующему ответу, а тем самым и к развитию целого.

_____ Одна из более поздних работ Роберта Уилсона, «Гамлет — монолог», премьера которой прошла в 1994 году, весьма показательна в смысле полного взаимопроникновения, существующего между новым театральным языком, близким к перформансу, и текстуальным уровнем драмы, заново организованной в монологическую структуру. Этот спектакль занимает свое место внутри долгой традиции монодраматических толкований «Гамлета». Преобладание в «Гамлете» монологов много раз отмечалось критиками; оно обычно связывалось с рефлексивным характером самого протагониста. Малларме усматривал в «Гамлете» образцовую возможность лирического, монологического театра; «Гамлет-машина» Мюллера рассекала драму на череду отдельных монологов. В своей постановке Уилсон сам и играл Гамлета, равно как и всех основных персонажей пьесы. Заново структурированный текст открывается словами из последнего монолога Гамлета — они, вероятно, были выбраны потому, что хорошо определяют театр самого Уилсона: «Над I but time (as this fell sergeant, death, / Is strict in his arrest). Oh, I could tell you — / But let it be...»²⁰³ Монолог Уилсона проявляется как собственная рефлексия и воспоминание Гамлета на пороге смерти, он представлен нам как своеобразный «флэш-бэк». Здесь поэтически-эпическое переосмысление его собственной истории занимает место драматического развития. Переструктурирование текста заново, осуществленное Вольфгангом Винсом /Wolfgang Wiens/, делает для нас совершенно ясным, что речь тут идет вовсе не о действии или бездействии Гамлета. Скорее перед нами предстает сам процесс рефлексии и вопрошания, поданный как монологическое повествование. (Здесь, разумеется, не место обсуждать проблему того, может ли драма «Гамлет» быть прочитана именно в этом духе, ведь, может статься, что постдраматическая адаптация как раз весьма точно соответствует

своему предмету.) По мере того как разворачивается этот текст, различные пассажи драмы сводятся вместе и бросают друг на друга новый свет; тексты разных персонажей перемешиваются и комбинируются друг с другом. И всё это держится вместе голо- сом Уилсона/Гамлета и музыкой Ханса Петера Куна /Hans Peter Kuhn/. Игра Уилсона настолько откровенно и несомненно про- низана «очуждением», его интонации, подобранные для разных голосов (особенно женских), столь явно «актерски» поданы с на- жимом, что вся постановка вполне могла бы именоваться «Роберт Уилсон — перформанс в зеркале фигуры Гамлета». Он говорит, постоянно меняя высоту голоса, порой хрипло, порой — утон- ченно-изысканно, иногда срываясь на фальцет или же попросту рыча. Здесь находится место и комическим моментам: иногда он декламирует, доходя почти до пародии, как бы цитируя ак- терские стили прошлых эпох, и при этом с легкостью тут же воз- вращаясь к естественным ритмам обычной речи. И всякий раз мы сознаем, что такое цитирование текста «Гамлета» в качестве материала для человека и актера Уилсона становится чем-то глубоко личным. (Вот почему он намеренно пошел на риск по- казаться «слишком старым» для этой роли.) Получилось так, что изначальный «формализм» его театра несколько уменьшился в 90-х годах, уступив место более личному выражению эмоций, объединяющему психологию и поэзию, но одновременно оста- вив достаточно пространства для того, чтобы Роберт Уилсон как человек и актер смог лично показать себя и вывести себя на сце- ну. Правда, что тут может означать этот пресловутый «форма- лизм», если о нем говорить так, как это делает Уилсон? По его словам, «формализм означает, что ты смотришь на вещи с не- которого расстояния; совсем как птица, которая глядит на всю обширную вселенную со своей ветки, перед нею простирается бесконечность, чью временную и пространственную структуру она тем не менее как-то умеет угадывать»²⁰⁴

«verfremdet»

«vorgeführt»

Весьма пронизательно (но одновременно еще больше запутывая читателя) Ян Котт сравнивает великие монологи в дра- ме Шекспира с «крупным планом» в кинематографе²⁰⁵ И все же то, что на первый взгляд кажется аналогичной функцией (ска- жем, изолированное представление протагониста), на самом деле имеет здесь диаметрально противоположный смысл. Вер- но, что театральный монолог предлагает нам как бы заглянуть внутрь протагониста, примерно так же, как по-своему это позво- ляет сделать и «крупный план». Но в этом восприятии внезапно увеличившегося лица на экране прежде всего исчезает всякий пространственный опыт. Как показывает Жиль Делёз, взгляд ки- но зрителя воспринимает «КАКОЕ-ТО», «ЛЮБОЕ» ПРОСТРАНСТВО.

«Großaufnahme»

204

Роберт Уилсон здесь цитируется по работе Хольма Келлера «Роберт Уилсон режиссура в театре» Keller Holm, *Robert Wilson Regie im Theater* Frankfurt am Main, 1997 S. 105 и сл 205

См. *Kott J. Шекспир сегодня* Kott Jan, *Shakespeare heute* Berlin 1989 S. 292.

«espace quelconque», «nemen Irgend-Raum»

Крупный план нарушает реалистическое впечатление от пространственного континуума. В то время как это «любое пространство» крупного плана уводит нас прочь от реальности, всё глубже погружая в некий фантазм, монолог одинокой фигуры на сцене усиливает достоверность нашего восприятия драматических событий как реальности в данном пространстве здесь и сейчас, что подтверждается вовлеченностью публики. Именно такое пересечение границы, ведущее нас от самого края воображаемой драматической вселенной к реальной театральной ситуации и придает особый интерес как самой текстуальной форме монолога, так и той особой театральности, которая всегда связывается с монологом. А потому мне вовсе не кажется случайным, что некие важные аспекты постдраматического театра всегда по самой своей сути вращаются вокруг монолога. Постдраматический театр предлагает нам монологи самых разных видов; он превращает драматические тексты в тексты монологические, а также выбирает нетеатральные литературные тексты, чтобы представить их затем в монологической форме.

_____ В театре вполне возможно разграничить между собой внутрисценическую ось общения и ортогональную ось общения между сценой и (реально или чисто структурно) выделенным местом для зрителей. Учитывая то, что древние греки обозначали словом *θεατρον* именно место для зрителей, а вовсе не весь театр, мы можем обозначить эту вторую ось как «ось театрона». Всевозможные вариации монологов, «апартаы» в сторону зрителей, а также выступления-соло имеют то общее свойство, что внутрисценическая ось здесь отступает на задний план по сравнению с осью театрона. Речь актера теперь прежде всего помечается как обращение к публике; его речь обозначена как речь реально говорящего человека, однако выразительность этой речи больше соотносится с «эмотивным» измерением языка самого актера, чем с эмоциональным выражением того воображаемого персонажа, которого этот актер играет. Тем самым здесь актуализируется латентный зазор, существующий в любом театре: сценическая речь всегда имеет двойной адрес — она одновременно обращена внутрисценично (иначе говоря, к другим партнерам по игре) и внесценично — к «театрону». Исходя из этой хорошо известной двойственности всякого театра, постдраматический театр пришел к выводу, что в принципе можно позволить этому первому измерению исчезнуть почти полностью, лишь бы это помогло укрепить тем самым второе измерение, возвысив его до уровня некоего нового качества самого театра. Но после такого шага основная концепция театральной семиотики, согласно которой драма как театральная текст всегда

Überschreitung der Grenze
des imaginären dramatischen
Universums zur realen Theater-
situation

«Theatron-Achse»

Zurücktreten der innerszenischen
Achse gegenüber der
Theatron-Achse

«emotive» Dimension

latente Spaltung

innerszenisch
außerszenisch

основывается на двух системах коммуникации, становится весьма проблематичной. Исследователям приходится признавать, что театр как «внешняя система коммуникации» вполне может существовать даже без «построения фиктивной внутренней системы коммуникации»²⁰⁶. Правда, далее в подобных исследованиях этот театр чересчур поспешно сбрасывается со счета небрежным замечанием о том, что «говоря типологически... его можно как-то связать с жанром драмы, только если считать его "метадрамой" или "метатеатром"»²⁰⁷, — а ведь такое замечание, в свою очередь, становится возможным, только если ошибочно полагать «драмой» исключительно драму, поставленную на сцене. На деле, в постдраматическом театре театральная ситуация не просто механически добавляется к некой автономной реальности драматической фикции, чтобы ее немножко «оживить». Скорее уж, сама театральная ситуация как таковая становится некой матрицей, вдоль энергетических линий которой и вписываются теперь элементы сценической воображаемой реальности. Здесь подчеркивается существование театра как ситуации, а не как фикции.

Очевидным способом заставить этот аспект «представления», заложенный в языке, отступить на задний план, чтобы дать дорогу театральной реальности, — это усилить его характер «апострофа» на театральной оси. Он может принимать форму плача, молитвы, исповеди или, скажем, «самообвинения» (см. текст Петера Хандке, который именно так и называется — «Selbstbeichtigung»), а иногда даже «оскорбления публики» (тот же Хандке). Не только речь и голос, но также и тело, жесты, характерная индивидуальность актера или исполнителя вообще «изолируются» здесь в том смысле, который придавал этому термину Ян Мукаржовский (иначе говоря, внутри кадра сцены их представляют специально, как бы в некоторой дополнительной рамке). Поскольку дело тут не просто в продолжении монолога как текстуальной формы, думаю, что тут лучше подойдет неологизм, выражающий именно эту тенденцию постдраматического театра: последний создает «монологии», которые могут теперь рассматриваться как симптом, как своеобразное указание на такое постдраматическое смещение самой концепции театра. Там, где присутствие исполнителей концептуальным (а вовсе не случайным) образом определяет собой сценические события, мы можем говорить о «монологии» как базовой модели театра. «Монология» существует за пределами сферы драмы, которую Нортроп Фрай /Northrop Frye/ определил как «мимезис диалога».

Большинство исследований, посвященных монологу, исходят из полярности диалога и монолога, заложенной в самом

«äußeres Kommunikationssystem»

«ohne den Aufbau eines fiktiven inneren Kommunikationssystem»

²⁰⁶
См. Пфистер М. Драма — Pfister Manfred, *Das Drama* München, 1988, S. 330.

²⁰⁷
Там же

Matrix

darstellende Aspekt

«Apostrophe»

«Publikumsbeschimpfung»

«Monologien»

«Mimesis des Dialogs» — «mimesis of dialogue»

theatrale Pointe
«nicht»aktionaler»
«Selbstgespräch»

анализе драмы, и ввиду такого текстоцентрического подхода попросту не распознают театрального смысла «монологии». Различения, которые здесь проводятся (скажем, различия между монологом «действенным» и монологом «не-действенным»²⁰⁸, «рефлексивным», или же тезис, согласно которому «условность» монолога «стилизует патологическую крайность» — разговор вслух с самим собой — «в некоторую нормальную форму коммуникативного поведения» так или иначе зажаты в тиски общей схемы более или менее реалистичного представления о драматическом действии. Они могут быть полезны для анализа драмы, но совершенно уводят в сторону, если мы хотим заняться анализом театра. Монолог зачастую заставляет исследователей прибегать к слишком поспешным интерпретациям самой формы. Например, обычный тезис о том, что монолог²⁰⁹ (в определении Пфистера) «выражает темы одиночества, разрыва коммуникации, изоляции и отчуждения индивида»²¹⁰ совершенно непродуктивен для теории театра. С точки зрения театральной эстетики скорее уж можно было бы утверждать, что, напротив, лишь в диалогической системе становится очевидной невозможность разговаривать, невозможность человеческого общения, — тогда как монолог, будучи речью, обращенной к публике, усиливает процесс коммуникации, как раз потому, что в театре эта коммуникация явно происходит «здесь и сейчас». И напротив, театр, который, по словам Шонди, «абсолютно» спрятался за четвертой стеной и уже там позволяет плавно течь вполне функционирующей диалогической коммуникации, как раз препятствует настоящему общению вот здесь, внутри театра. В театральной перспективе на первый план выходит совершенно иная валентность театра, вовсе не та, что была важна с точки зрения драматического текста. Мой анализ никоим образом не содержит в себе утверждения, будто бы монологи никогда не демонстрируют отсутствия или разрыв коммуникации. Тут можно вспомнить хотя бы чудовищный монолог старого молотильщика зерна у смертного ложа жены в постановке «Густа» /«Gust»/ Герберта Ахтернбуша /Herbert Achternbusch/ (премьера спектакля состоялась в 1984 году, причем он игрался по-французски в парижском «Тэатр де л'Эст» /«Théâtre de l'Est»/; потом он был сыгран Йозефом Бирбихлером /Joseph Bierbichler/ в мюнхенской постановке 1985 года). В традиции, заложенной его прежним монологическим спектаклем «Элла» /«Ella»/, Ахтернбуш показывает здесь, как раз через одиночество того, кто пребывает в монологе, как обычные люди могут становиться «прямо-таки по-библейски ужасающими» (по словам Беньямина Хенрикса /Benjamin Henrichs/).

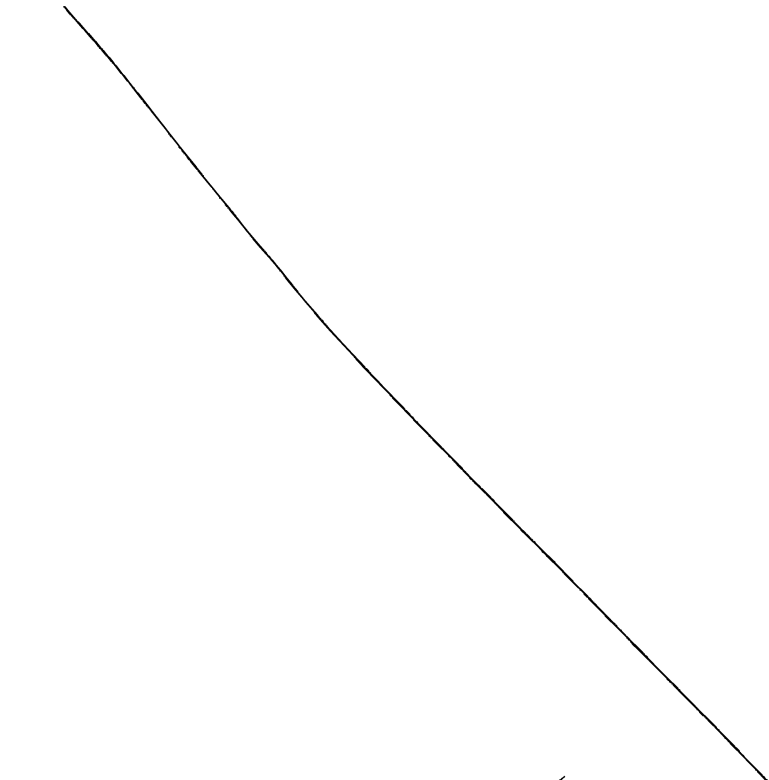
208

См. Пфистер М. Драма. С. 190 и сл. 209

«Selbstgespräch» (нем.) — букв. «разговор с самим собой» (Прям. пер.)

210

Гам же С. 182



ТЕАТР ХОРА (*CHORTHEATER*)

Помимо всех этих разговоров о разрушении коммуникации, теория монолога верно подметила еще одну причину «МОНОЛОГИЗАЦИИ ДИАЛОГА» в драме: не только несоединимые расхождения внутри конфликта, но и чрезмерное СОГЛАСИЕ говорящих может помешать диалогу действительно проявиться. В этом случае персонажи говорят не столько «мимо» друг друга, сколько в одном и том же направлении. Подобный бесконфликтный, «взаимоскладывающийся», аддитивный язык создает ВПЕЧАТЛЕНИЕ ХОРА. Шонди, к примеру, замечает его у Метерлинка. Для постдраматического театра вполне симптоматично, что монологические и хоральные структуры приходят тут на смену структуре диалогической. На первый взгляд утверждение о таком хоральном измерении современного театра может вызвать удивление, учитывая, что он со всей очевидностью давно оставил позади всякие хоры. И все же исчезновение хора как такового — это, возможно, всего лишь поверхностная реальность, скрывающая в себе хоральную тему, существующую где-то на более глубоком уровне. Во всяком случае, совершенно ясно, что хоры сейчас переживают новое рождение в постдраматическом театре. Иногда хоровые действия прямо ставятся на сцене. В 1995 году Герардjan Рийндер /Gerardjan Rijndet/ и Анатолий Васильев в двух

«Monologisierung des Dialogs»
Konsens

Eindruck eines Chors

совершенно независимых проектах выбрали в качестве темы «Плач Иеремии». Хоры речи и движения, плачей и песнопений зачастую появляются вместо драмы и диалога. От Сервана до Грюбера, это увлечение античной трагедией только подчеркивает такое хоральное измерение. Параллель, существующая между хором и монологом, становится просто поразительной в работах театральной группы «Голландия» /«Theatergroep Hollandia»/: участники группы, с одной стороны, ставят античные трагедии именно в хоровом духе («Персы», «Троянки»), а с другой — под общим названием «Два голоса» /«Twee Stemmen»/ соединяют два монолога, основанных на текстах Маргерит Дюрас и Пазолини. Здесь два параллельных мотива театра очевидным образом совмещаются: редукция театра к хоральным и монологическим плачам и возрождение античного материала.

«gebundene Dialog»

_____ Такой параллельный интерес к хору и монологу вполне объясним. Ведь уже достаточно рано наблюдалась «тенденция монолога переходить в некое почти хоровое проговаривание»²¹¹. От «Лагеря Валленштейна» Шиллера до «Смерти Дантона» Бюхнера хоровую линию можно отследить во всей классической драме. Бауэр показывает, что в отличие от «связанного диалога»²¹², сохраняющего характер антитезы даже если в него включено несколько говорящих персонажей, в четвертом акте «Смерти Дантона» (последняя сцена в Консьержери) развивается скорее полифония, а не диалог: индивидуальные участники как бы впевают свои строфы в общий хор оплакивания. Всякий раз, когда драма мобилизует множество фигур, чтобы представить тем самым свой мир, она начинает склоняться к хору, поскольку индивидуальные голоса здесь объединяются в общее песнопение, даже если с точки зрения технической хора как такового еще нет. Ну а в медийную эпоху именно формы говорения, которые разрывают диалогическое единство драматической вселенной (то есть монолог и хор), как раз и занимают центральное место в театре.

_____ Совсем так же, как и «монология», хор (поскольку его характерным отличием является «толпа», «масса») способен сценически функционировать как зеркало и партнер публики. Тут хор как бы смотрит на другой хор, а значит, в игру снова вступает «ось театрона». Более того, хор предлагает возможность проявить своего рода коллективное тело, которое вступает в отношение с социальными фантазмами и стремлениями к взаимослиянию. Совершенно очевидно, что тут едва ли нужно какое-то специальное усилие режиссера, чтобы зрители начали ассоциировать хоры на сцене с массами народа в реальности (то есть с классами, народом, коллективом). Хор вполне

211

См. Ансермeyer Г.-К. Зритель в драме. Брехт, Дюрренматт, Хандаке. Angermeyer Hans Christoph. *Zuschauer im Drama Brecht, Dürrenmatt, Handke* Frankfurt am Main, 1971 S. 119

212

См. Бауэр Г.-К. Поэтика диалога. Действие и формы речи в новой немецкой литературе. — Bauer Gerhard. *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur* Darmstadt, 1977 S. 71 и сл.

формально отрицает собой саму концепцию индивида, взято-го отдельно от коллектива. Одновременно он смещает и пред-ставление о статусе языка: когда тексты проговариваются хо-рально или же исполняются такими *dramatis personae*, которые не являются индивидами, но возвышают свой голос в качестве хорального коллектива, независимая реальность мира, его му-зыкальное звучание и ритм воспринимаются совсем по-новому. Хоральный голос уже означает проявление такого «не-просто-индивидуального» звучания голосового множества, равно как и объединение индивидуальных тел в массу как некую «силу». Но, возможно, несколько менее очевидно, что слияние голосов в хор может также привести к «очуждению» и буквальному «по-хищению» голоса. Хор возвышает свой голос, в его звуковых волнах индивидуальный голос если и не исчезает полностью, то по крайней мере перестает участвовать в происходящем во всей своей нетронутой особости; вместо этого он становится од-ним из сонорных элементов нового хорального голоса, который неким пугающим образом обретает здесь собственную жизнь, уже не индивидуальную, но и не абстрактно-коллективную. Если индивидуальный голос больше нельзя отделить от резонирую-щего пространства всего хора (пусть даже порой его и удастся расслышать отдельно), это значит, что сам хор теперь говорит в каждом индивидуальном говорящем. Звучание, отчужденное от индивидуального тела, витает надо всем хором как некая не-зависимая сущность: это призрачный голос, принадлежащий те-перь какому-то «промежуточному телу». Всё это создает весьма интересную параллель между хором и маской. Глядя на инди-видуального говорящего, мы остро чувствуем, что звук голоса принадлежит индивидуальному лицу. И напротив, когда мы слу-шаем кого-то, чье лицо закрыто маской (или даже самого себя, говорящего под прикрытием маски), голос кажется до странно-сти приподнятым, отделенным от собственного «я», принадлежа-щим только «персоне», «маске», а не говорящему человеку.

«действующими лицами»

«Kraft»

«Entfremdung»

«Entwendung»

«Zwischen-Körper»

«Maske»

«Persona». «Maske»

_____ Айнар Шлееф вообще связывает всю историю совре-менной драмы с судьбой хора. Он считает, что классическая драма вытеснила античный хор, и прежде всего хор женский. Из-гнание женщины из хора, исчезновение женского хора, по мысли Шлеефа, «тесно связаны с вытеснением трагического сознания». Теперь такое сознание можно заново обрести только через «воз-вращение женщины в самую сердцевину конфликта», тогда как в буржуазном театре, знавшем лишь мужские связи и мужские хоры, женщина неизбежно была обречена на «исключение». И в самом деле, стоит задуматься над тем, что в текстах Хайнера Мюллера женщина и женский хор действительно выдвигаются

213

Шлееф А. Сладобья, Фауст, Парсе-фаль. — Schleeф Einar, *Droge, Faust, Parzival* Frankfurt am Main, 1997 S. 10

«Ausschluß»

213

в самый центр произведения («Электра/Офелия/Хор» — «Elektra/Ophelia/Chor», «Ангел отчаяния» — «Der Engel der Verzweiflung», «Предательство как женщина» — «Der Verrat als Frau», «Даша» — «Dascha», «Медеея» — «Medea», и так далее). Они уравновешивают тем самым сценическое мужское «я», которое вообще не может конституировать себя без собственного амбивалентного отношения к женщине. Согласно Шлеефу, современная драма порвала с античным хором, потому что она стремилась забыть о взаимозависимости коллективного и индивидуального. Рождение буржуазного индивида как бы перерезало пуповину, связывающую нас с коллективной реальностью, — это произошло для того, чтобы буржуазный субъект мог теперь возвыситься во всем своем величии. И вот теперь новые театральные формы должны заново воссоединиться с остатками и искаженными образами, в которых всё еще жива базовая модель прежней оси хор/индивид. Скажем, многие классические немецкие драмы могут быть по сути прочитаны как хоры, — «Солдаты», «Ткачи», «Разбойники»²¹⁴. Немецкие пьесы, по словам Шлеефа, «варьируют мотив Тайной вечера, потребности в особом наркотическом снадобье... в его вкушении хором и в индивидуализации отдельного члена этого хора через предательство»²¹⁵. На этом фоне он вычитывает в драме сосуществование явного подавления и (вместе с тем) тайного продолжения хорального мотива, рассматривая «Фауста» и «Парсифаля» как показательные произведения, в которых «снадобье» срабатывает в качестве катализатора (это кровь Тайной вечера в «Парсифале», приворотное зелье, смертельные яды, сексуальные стимуляторы в «Фаусте»). В хоральной постановке Шлеефа, основанной на «Пунтиле» Брехта, только «Хозяин» остается отдельной, единичной фигурой. Подобно тому как Кантор появлялся на сцене в виде режиссера, Айнар Шлееф появляется здесь и как режиссер, и как Пунтила. И напротив, Матти, «положительный герой» Брехта, становится своего рода массовидным хором. Сама ось драматической игры между отцом Пунтилой и дочерью Евой (ее играла Ютта Хоффман — Jutta Hoffmann) сохраняется лишь в качестве реминисценции одной из любимых тем буржуазной драмы — сложного и двойственного отношения между отцом и дочерью. Хоральные постановки Шлеефа широко обсуждались и вызывали множество вопросов. Его театр — это, пожалуй, наиболее явно выраженный хоральный театр внутри всего постдраматического спектра: искусная и одновременно очуждающая ритмизованность происходящего, тесная связь между речевыми хорами, хорами движения и самим пространством создают как бы свою особую «театральную идиому», которая заслуживает подробного анализа всех ее звуковых

214

Шлееф А. Снадобья, Фауст, Парсифаль. С. 10 и сл.

215

«Theater-Idiom»

Там же С. 7

аспектов. Однако такая задача выходила бы за рамки данного исследования, целью которого было дать обзор наиболее важных сторон хоровой эстетики, а не оценить ее отдельные достижения.

_____ Хотя и совершенно иным образом, «Вечера» /«Abende»/, которые ставит Кристоф Марталер /Christoph Marthaler/, например «Муркс европейца» /«Murx den Europäer»/ или «Час ноль, или Искусство сервировки» /«Stunde Null oder die Kunst des Servierens»/, также стали вполне показательными для такого лишенного драмы хорального присутствия исполнителей. Помимо отсутствия драмы, поражает тут общий принцип «номеров», который функционирует в духе театра-варьете или цирка. Интерес зрителей поддерживается благодаря постоянным неожиданностям и смене перспективы. Марталер ставит музыкально-лирические структуры. Стихи и песни помечают собой выходы актеров. Вместо динамики последовательности и причинно-следственной связи тут царит мозаичное, постоянно обновляемое кружение вокруг основной темы. По существу, совершенно противодраматично (kontra-dramatisch) уже то, что постановка сосредоточена на повседневном поведении мелкой буржуазии, на непоследовательных моментах ревности, неудовлетворенных сексуальных желаний, периодически вспыхивающей агрессивности и слезливых примирениях. Все они вращаются вокруг своего космоса посредственности, вокруг такого состояния, которое узнается по мелким и жалким поступкам, но никак не может измениться посредством драматических коллизий. Средством же представления всего этого становится форма «социального хора», который, хотя он и создается индивидуальными голосами, не просто снова и снова воссоединяется в хоровом пении, но также поддерживает некое длящееся хоральное качество благодаря постоянной смене голосов. На уровне текста тут едва ли можно говорить о каких-то драматических текстах, вместо этого мы слышим песни, речи и лекции. Многочисленные хоральные песни в работе Марталера указывают на коллективное стремление к гармонии. И напротив, сцены не содержат ничего, кроме мелких актов злобы, больших и малых жестокостей, страхов и похвалы. В народных песнях, которые Марталер так любит вставлять в свои спектакли, все напряжения как-то гармонизируются, а хоральное пение дает нам услышать эту красоту сквозь все ссоры. Благодаря хору сцена становится местом музыкального «просвещения» и острой идеологической критики. И постоянное присутствие всех исполнителей на сцене весьма способствует этому эффекту работ Марталера. Вообще система входов и выходов составляет одну из отличительных черт драматического

Form des «sozialen Chors»

театра. Если же, напротив, избирается «хоральное» присутствие всех исполнителей, когда даже актеры, которые в данный момент неактивны, тем не менее остаются на сцене, — всё целое вместе как раз и выглядит как «социальный хор». Подобная постановочная стратегия прослеживается во многих произведениях нового театра, в частности в чеховских постановках Отомара Крейчи /Otomar Krejča/, а затем — через «Дачников» Петера Штайна — вплоть до работ Марталера.



ТЕАТР ГЕТЕРОГЕННОГО, РАЗНОРОДНОГО (*THEATER DES HETEROGENEN*)

Moment des Heterogenen

В любую эпоху театр определяется в том числе и тем, как именно в нем воспринимается и тематизируется системно имманентная ему ГЕТЕРОГЕННОСТЬ. Театр как таковой включает в себя весь размах человеческого творчества, человеческой деятельности и различных возможностей выражения, как бы весь мир, заключенный в малом зёрнышке. Театральная практика объединяет в себе технику звука и чувство праздника, танец и дебаты, конструкцию декораций и философию. Таким образом, сценическая идея может возникнуть из соединения теоретического тезиса, технических условий, телесного проявления актера и поэтического образа, наконец, ее может запросто породить дискуссия

между осветителем, драматургом, актером и автором. Всё это и составляет гетерогенно структурированную «ризоматику». И каждым из своих элементов эта «корневая структура» направлена наружу, к «действительной жизни». Поскольку театр одновременно является и художественным актом, и частью повседневной жизни сообщества, существующей во всем многообразии урбанистических и политических контекстов, его отношение к повседневности как раз и может стать одной из базовых тем. Начиная с 70-х годов, театр искал себе определенные пространства внутри рабочей жизни как раз для того, чтобы найти те точки соприкосновения, где театр как искусство мог бы присоединиться к миру жизни и труда и наконец-то ими вдохновиться. В 80-х и 90-х годах усилилась тенденция не столько привносить повседневность в театральное искусство, сколько заполнять публичные пространства театром, тем самым сдвигая (а затем и преодолевая) границы тех мест, где всё еще можно было обнаружить эстетическую значимость. Скажем, тексты из «Учебных работ» («Lehrstücke») Брехта читались в присутственных местах социальных учреждений специально для того, чтобы вызвать там бурные дебаты. А в Мюнстере простое действие, которое обычно соотносится со сферой социального обеспечения (например, раздача бесплатной еды сотням нуждающихся), было поставлено как театральное представление. Именно таким образом театр всё больше вовлекается в процессы социализации, педагогики (в том числе и педагогики терапевтической, когда театры специально занимаются с инвалидами или со слепыми), так что тут не всегда было ясно, действительно ли искусство вдохновляется тем, что по сути ему чуждо, или же оно попросту вписывает себя в гетерогенную практику иных социальных сфер. На самом деле, в ходе такой или же подобной этому деятельности среди участников могут вспыхнуть серьезные дискуссии относительно того, можно ли считать наблюдаемые события действительно «полноправной частью» происходящего или нет. По собственной своей тенденции постдраматический театр уже является «theatre at the vanishing point»²¹⁶ (по словам Герберта Блай)²¹⁷. Он вполне реализует свой основополагающий характер праздника, кото-

рый так или иначе свойствен театру как жанру, он становится собранием граждан и значительным общественным и даже политическим событием; однако он одновременно реализует свое свойство быть совершенно реальным действием, обрабатывая это свойство собственными, сугубо театральными-эстетическими средствами. Таким образом, сценически реализованный, временный, динамичный образ «театра» теперь предстает перед нами скорее как некоторое «происшествие».

«Rhizomatik»

«wirkliche Leben»

216

«Theatre at the vanishing point» (англ.) — «театр в точке исчезновения». (Прим. пер.)

217

Само это выражение принадлежит американскому театроведу и режиссеру (основателю группы KRAKEN) Герберту Блай /Herbert Blau/. (Прим. пер.)

«Vorkommnis»



ПЕРФОРМАНС

ТЕАТР И ПЕРФОРМАНС

ПОЛЕ МЕЖДУ

«Concept Art» Изменившееся использование театральных знаков приводит к стиранию границы между театром и такими формами практики, как «искусство перформанса» /Performance Art/, то есть формами, изначально нацеленными на опыт реального. В том, что касается самого понятия и практики «концептуального искусства», в особенности в период его расцвета в 70-е годы, пост-

«Concept Theatre» драматический театр также может рассматриваться как попытка концептуализировать искусство, в том смысле, что он предлагает нам не некое представление, но заведомо непосредственный опыт чего-то реального (времени, пространства, тела), иначе говоря: «концептуальный театр». Но коль скоро непосредственность общего опыта художников и публики заложена в самом сердце «искусства перформанса», ясно, что чем больше театр

приближается к отдельному событию и жесту самопрезентации артиста перформанса, тем больше смежной территории образуется между перформансом и театром, в особенности учитывая то, что и в самом искусстве перформанса начиная с 80-х годов наблюдается встречная тенденция к театрализации. В этом контексте Роза-Ли Голдберг /RoseLee Goldberg/ упоминает таких артистов, как Джезерун /Jesurun/, Фабр, ЛеКонт /LeCompte/ (из «Вустерской группы» — «The Wooster Group»), Уилсон, а вслед за ним и Ли Бройер /Lee Breuer/ («Евангелие в Колоне» /«Gospel at Colonus»/, 1984). Помимо этого, образуется и некое новое соединение оперы, перформанса и театра. Гольдберг далее пишет об итальянских группах «Фальсо мовименто» [«Ложное движение»] /«Falso Movimento»/, «Ла гайя шиенца» [«Веселая наука»] /«La Gaia Scienza», испанской «Ла Фура дельс Баус» [«Хорек из эль Баус»] /«La Fura dels Baus»/, группе «Ариана Минушкин» /«Arianne Minuschkin»/ (так!) и других²¹⁸.

Перформанс так или иначе уже сближается с театром своими поисками сложных визуальных и сонорных структур, продолжением своего опыта благодаря медийным технологиям, а также использованием более длительных временных промежутков. Соответственно, как бы двигаясь ему навстречу, сам театр становится «короче» под воздействием ускоренных ритмов восприятия: поскольку спектакли более не рассчитаны на психологическое развертывание действия и персонажа, времени представления в один час или даже менее того теперь вполне хватает. С точки зрения изобразительных искусств искусство перформанса предлагает себя как своеобразное расширение образных или предметных представлений за счет введения ИЗМЕНЕНИЯ ВРЕМЕНИ. Длительность, мгновенность, одновременность и неповторимость становятся новым опытом времени в такой форме искусства, которая более не ограничивает себя финальной фазой и исходом некоего тайного творческого процесса, но вместо этого делает главной ценностью именно временной процесс становления образа в качестве такого «театрального» протекания представления. Да и задача зрителей более не сводится к нейтральной реконструкции, рекреации и терпеливому отслеживанию фиксированного образа, но скорее к мобилизации собственных способностей реагировать и переживать в опыте, что становится попросту необходимым условием для реализации собственного участия зрителей в предлагаемом им процессе.

Актер в постдраматическом театре — это зачастую уже не актер роли, но «перформер», предлагающий свое присутствие на сцене акту созерцания. Майкл Кэрби /Michael Kirby/

Dimension der Zeit

²¹⁸

См. Гольдберг Р. Искусство перформанса. от футуризма к настоящему времени — Goldberg R. *Performance Art. From Futurism to the Present*. New York, 1988. P. 194 и сл.

«Performer»

«acting» подобрал для обозначения этого термины «актерствование» и «не-актерствование», включая и любопытную градацию переходов между двумя этими точками: «полноматричное актерствование» и «не-матричное актерствование»²¹⁹ Помимо чисто технических дифференциаций, его анализ ценен тем, что ясно представляет нам обширную сферу, лежащую «под» классической актерской игрой. Одна крайняя точка — «не-актерствование» — относится как раз к чистому присутствию, когда исполнитель не делает ничего, чтобы увеличить объем информации, вытекающей из самого его «пробывания», «присутствия» (это касается, например, obsługi сцены в японском театре). Не будучи включенным в сам контекст спектакля, исполнитель находится здесь в состоянии «не-матричного актерствования». На следующем уровне — уровне «символической матрицы» — Кэрби использует пример исполнителя, который (подобно Эдипу) хромает. При этом он не играет хромоту — просто палка, просунутая в его штанину, вынуждает его хромать. Иначе говоря, он не подражает хромоте, но просто осуществляет это действие. Когда усиливается общий контекст знаков, добавляемых извне (однако эти знаки не создаются самими исполнителями), мы можем говорить о «приобретаемом актерствовании» (например, в сцене, развертывающейся в баре, в уголке сидят несколько мужчин, которые играют в карты; они больше ничего не делают, но воспринимаются как исполнители, — видно, что они «играют»). Когда же сюда добавляется явное эмоциональное участие, желание общения, мы переходим на уровень «простого актерствования». (Скажем, перформеры из «Ливинг Тиэтер» проходят сквозь зрительный зал, с воодушевлением восклицая: «Мне не позволяют путешествовать без паспорта!», «Мне нельзя снять одежду!» и так далее; сами по себе эти заявления вполне правдивы, а не выдуманы, но «простое актерствование» тут уже началось.) Однако только когда добавляется еще и выдумка, «фикция», мы впервые говорим о «сложном актерствовании», то есть об актерской игре в общепринятом смысле слова. Последняя относится именно к «актеру», тогда как «перформер» всегда располагается по преимуществу в промежутке между «не-актерствованием» и «простым актерствованием». Для перформанса, равно как и для постдраматического театра, на первый план выходит «живое», так что высвечивается прежде всего провокативное присутствие человека, а не воплощение некой фигуры. (Для того чтобы проанализировать, как изменился сам профиль требований к исполнителям в новых театральных формах по сравнению с требованиями к актерам драматического театра, потребовалось бы специальное исследование. В ходе данной работы мы уже коснулись многих аспектов

данной проблемы, в частности самой техники присутствия или же двойственности воплощения и коммуникации, однако рамки этой книги не позволяют нам поговорить об этом подробнее.)

ПОЗИЦИОНИРОВАНИЕ ЧЕРЕЗ ПЕРФОРМАНС (*SETZUNG DURCH PERFORMANCE*)

В широком смысле этого слова «перформанс» был очень точно описан как «интегративная эстетика живого»²²⁰. В центре самой процедуры перформанса (каковая включает в себя не только художественные формы) стоит «производство присутствия» (по термину Гумбрехта), интенсивность коммуникации, проходящей «лицом к лицу», — а этого нам не могут заменить даже самые продвинутые способы коммуникации с помощью информационных интерфейсов. И подобно тому, как для искусства перформанса уже не годятся критерии «законченного произведения», в новом театре сценическая практика приобретает доселе невиданную эстетическую значимость: право позиционировать через акт перформанса некую новую реальность, которая больше не нуждается в оправданиях того, что она, мол, некоторым образом представляет нечто «реальное». Важность театра теперь уже не обусловлена неким литературным образцом, даже когда театр продолжает ему соответствовать. Всё это вызвало серьезное замешательство в сфере литературных изысканий.

Примером тут могут служить высказывания Вольфганга Матцата

220
/Wolfgang Matzat/: он подробно говорит о «театральном театре» применительно к тем случаям, когда театральная игра выходит на первый план представленного драматического процесса, поскольку здесь, по его словам, преобладает «театральная пер-спектива», однако, помимо фарса и комедии дель арте, он не приводит тут иных примеров за исключением абсурдистского

«integrative Ästhetik des Lebendigen»

«Produktion von Präsenz»

«face to face»

«Werk»

См. Барк К. Материальность, материализм, перформанс / Материальность коммуникации. Сборник под ред. Х. Гумбрехта и К. Пфайффера. — Barck K., *Materialität, Materialismus, performance / Materialität der Kommunikation* Hrsg. von H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer Frankfurt am Main, 1995. S. 133.

театра (а пишет-то он это в 1982 году!). Более того, исследуя последний, он указывает на опасность «крайнего подчеркивания самого театрального представления», поскольку в силу этого театр выглядит «странно опустошенным». По словам Матцата, «представленные действия становятся означающим без означаемого, символами, лишенными смысла, так как их совершенно невозможно наполнить эмоциональным содержанием»²²¹ Почему же перформанс, взятый во всей своей специфической реальности, не может нести эмоционального содержания, у него так и остается неясным. Правда, все подобные сомнительные суждения только привлекают наше внимание к необходимости еще более тщательно анализировать наметившееся смещение привычных пространств и структур театральной коммуникации в постдраматическом театре.

_____ Разрыв между присутствием и представлением, между тем, что представлено, и способом его представлять, — конечно, всё, что было введено в антииллюзионистских и эпических формах театра, разумеется, уже содержало в себе некие новые предложения и для самого нашего восприятия, однако там положение зрителя (всегда находящегося «напротив» сцены) оставалось по существу неизменным, даже если публику при этом предполагалось провоцировать, пробуждать, социально мобилизовать и политизировать. На взгляд модернистов, в старом театре грёзоподобных иллюзий степень вторжения «реального» была явно недостаточной, потому-то у них постоянно и возникали все эти многочисленные стратегии разрушения иллюзий. Однако тот же аргумент касательно «нехватки реального» может быть структурно вывернут наизнанку и обращен теперь против самого модернистского театра. Хотя публика в целом и могла отнестись ко всему более сознательно, этот театр еще не умел сосредоточиться на реальности самой театральной ситуации, то есть на процессе, происходящем между сценой и залом. Именно это как раз и становится теперь сердцевинной концепции перформанса. А значит, предполагается еще один шаг на пути к утрате прежних художественных критериев, которые вводились и контролировались благодаря отсылке к «законченному произведению». Когда же художественную ценность несёт не «объективно» характеризуемое произведение, но сам процесс, происходящий между исполнителями и публикой, такая ценность будет зависеть прежде всего от опыта самих участников, то есть от крайне субъективной и эфемерной реальности (если уж сравнивать ее с зафиксированным на длительное время «произведением»). Определение того, что можно назвать перформансом, а также того, где проходит граница между ним и попросту

«Werk»

экспозиционистским, вызывающим поведением, также становится невозможным. Перформативное позиционирование определяется вовсе не вышеупомянутыми критериями, но прежде всего успехом коммуникации. И совершенно неизбежным становится, что именно публика — уже не равнодушный, слабо затронутый свидетель, но полноправный театральный партнер, — как раз и определяет степень успеха такой коммуникации. Тем самым мы оказываемся в неизбежной близости к критериям массовой коммуникации. Это, по существу, обратная сторона освобождения театра по направлению к перформативному позиционированию, которая одновременно открывает более широкие просторы для новых сценических стилей. Будучи систематически зажатым между до-текстовой [реальностью] и восприятием зрителей, перформанс постепенно смещает свое внимание к последнему. Если раньше театр рассматривался как производство личного представления, постигаемого как некий овеществленный продукт (даже если такое опредмечивание и понималось в виде процесса), теперь он всё более становится актом и моментом коммуникации. Театр призван становиться своего рода обменом, который не только допускает «моментальность» ситуации (а ведь преходящесть, эфемерность традиционно считалась его недостатком — в отличие от более прочных и долговременных произведений искусства), но и прямо-таки настаивает на ней, считая такое отличие непреложно конституирующим моментом в практике коммуникативной интенсивности.

Setzung

Kommunikationserfolg

Nähe zu den Kriterien der
Massenkommunikation

Aufführung

Werk der Darbietung

САМОПРЕОБРАЖЕНИЕ (SELBSTTRANSFORMATION)

В данном исследовании мы всего лишь пытаемся назвать некоторые области взаимных скрещиваний между театром и искусством перформанса, поскольку именно эти сферы напрямую связаны с дискурсом по поводу постдраматического театра. Само это исследование никак не может претендовать на адекватный анализ искусства перформанса. То, что действительно рассматривается здесь, — это следующее существенное смещение:

театр всегда предполагал, что артисты представляют художественно преобразенную реальность посредством особых материалов и жестов. Между тем в искусстве перформанса целью художников становится не столько трансформация некоей внешней для них реальности, передаваемая затем с помощью эстетической обработки, сколько порыв к «самопреображению»²²². Художник (и стоит отметить, что в искусстве перформанса мы чаще всего имеем дело с художником-женщиной) организует, осуществляет и выставляет на показ действия, которые затрагивают и даже захватывают его собственное тело. Если собственное тело таким образом используется не просто как субъект, но одновременно и как предмет, как означающий материал действия, то сама эта процедура уже уничтожает всякую эстетическую дистанцию, как для самого художника, так и для публики. Крис Бэрдэн /Chris Burden/, который в «Выстреле» /«Shoot», 1971/ добивался того, чтобы в него стреляли, Иоле де Фрейтас /Iole de Freitas/, Джина Пейн /Gina Pane/, которая в «Жарком пополудне» /«A Hot Afternoon», 1977/ разрезала бритвой кончик своего языка, — все эти художники тем самым провоцировали нас на вопросы относительно статуса эстетического различия, но прежде всего, относительно самого положения, в которое тут оказывается поставлен ЗРИТЕЛЬ. И вот тут — в той точке, где главной ценностью становится преобразование, — театр выводит из этого иные следствия, чем искусство перформанса. В театре также может достигаться момент самопреображения, однако театр не решается превратить его в нечто абсолютное. Актеры также стремятся реализовать некие уникальные мгновения, однако они желают иметь возможность их многократно повторять. Разумеется, актеры могут отказаться быть всего лишь двойниками персонажей, они могут предпочесть положение «эпических» исполнителей, которые всего лишь «демонстрируют» эти персонажи; наконец, актеры могут представлять самих себя, даже быть «перформерами», которые используют собственное присутствие как главный эстетический материал. Однако они желают также суметь повторить этот процесс и на следующий день. Временами тут может настать черед и для какого-то непоправимо жесткого манипулирования собственным телом, но вовсе не это является здесь конечной целью.

Selbst-Darsteller

_____ Когда перформеры создают собственный образ в качестве «жертв», когда зрители начинают ощущать смутную вину вследствие опыта соучастия в этом действе (а потому и сами оказываются тут в роли жертвы), когда перформанс превращается в манипуляцию с собственным телом, доходящую до самых границ выносимого, — во всех этих случаях у нас неминуемо

возникает аналогия с архаичными ритуалами. Между тем такая аналогия порождает собственные проблемы, поскольку ритуалы здесь отправляются вне их прежнего мифологического и магического духовного контекста. И в самом деле: концепция самопреобразования может побудить нас к тому, чтобы счесть публичное самоубийство наиболее радикальной перспективой перформанса, ведь именно такой акт был бы поистине свободен от простой «театральности» и какого бы то ни было представления, явившись радикально реальным опытом, происходящим в настоящем времени и действительно неповторимым. Не стоит искать в этом моем замечании какую-то саркастическую или полемическую окраску. Я вовсе не ставлю под вопрос личную и художественную подлинность самой концепции перформанса. Перформанс не просто подарил нам потрясающе живые мгновения, но и навсегда изменил само наше понимание природы искусства. Мне просто хотелось бы отметить здесь существующее различие в исходных точках, в тех выборах, которые затрагивают само отношение между реальной жизнью и искусством. Проблема поставлена так: продолжает ли эстетическая дистанция (даже если ее радикально сократить) оставаться принципом эстетического действия или нет? А подкладкой под всем этим вопросом о виртуально радикальном самопреобразении в перформансе и театре остается проблема этического выбора. Роза-Ли Голдберг цитирует в этой связи фразу из Ленина (!) «этика и есть эстетика будущего»²²³, — фразу, которая в 1976 году вдохновила собой название перформанса Лори Андерсон /Laurie Anderson/: «Этика есть эстетика немногих/будущего» /«Ethics is the Aesthetic of the Few (ture)»²²⁴. В театре тело также может подвергаться риску: поскольку тело здесь всегда используется как материал в некой материальной практике, театр уже неизбежно оказывается в размытой зоне между тем, что показано, то есть означающим и самим знаком. Так обстоит дело даже с классическим балетом, требующим мучительных упражнений; об этом же можно говорить применительно к радикальной (а потому всегда открытой для сомнений) практике Шлөефа, Фабра и других. Различение между перформансом и театром (а как мы видим теперь, между ними нет совершенно четкой границы) должно проводиться только в тех случаях, когда экспонирование тела и его (собственно-натурально нанесенных) повреждений вводят само это тело в качестве означающего материала в такую ситуацию, когда оно захвачено, поглощено этим означающим процессом, однако вместе с тем сама ситуация изначально и намеренно создавалась ради самопреобразования. В принципе же, перформеры в театре стремятся трансформировать не себя самих, а ситуацию

²²³ См. Гольдберг Р Искусство перформанса от футуризма к нас горящему времени С. 172
²²⁴

В английском названии перформанса есть игра слов, основанная на фонетическом созвучии. «few» («немногие») и «future» («будущее») с общим смыслом: «немногие, кто приближает будущее и делает его возможным» (Прим. пер.)

Zeigende

Zeigen

«mitgenommen»

и, возможно, свою публику. Иными словами, даже в театральной работе, ориентированной на настоящее время, преобразование и эффект катарсиса остаются (1) виртуальными, (2) свободными и (3) относящимися к будущему. Напротив, идеал искусства перформанса — это процесс и мгновение, которые (1) реальны, (2) эмоционально вынуждены и (3) случаются здесь и сейчас.

«Splendid Isolation»

Мы слишком отвлеклись бы от цели нашей работы, если бы стали исследовать также особенности разделительных линий между преобразованием и самопреобразованием в разнообразных формах использования ритуалов. Перформанс как ритуал (скажем, в работах венских акционистов (Нитш /Nitsch/), Мюль /Mühl/) рассчитан на то, чтобы трансформировать зрителей. Этика катарсиса как цивилизационно подавленной агрессивности заново вводится в сферу сознания и опыта, а она по самой своей сути требует соучастия и благодаря провоцированию неконтролируемых аффективных реакций (страха, отвращения, ужаса) преодолевает «великолепную изоляцию» зрителя. Тем не менее самоотожествление исполнителей здесь сохраняется и само происходящее в той же мере остается театром, в какой мы считаем картины Арнульфа Райнера /Arnulf Rainer/ произведениями изобразительного искусства. Поскольку я не занимаюсь здесь антропологическими изысканиями, я ограничился тем, что выделил ритуальные или квазиритуальные аспекты в театральных формах и в перформансе. И даже если признать, что сама проблема пересадки способов поведения, заимствованных из магических и мифологических представлений, в некоторые вполне современные ситуации, остается крайне спорной, тем не менее вполне очевидно, что возвращение к архаическому, осмысление границ цивилизационных кодов поведения, а также приспособление (пусть и поверхностное) церемониальных форм отношений объективно были художественно-продуктивными: они поддерживали сопротивление против попыток загнать радикальное искусство в рамки традиционных эстетических правил. Иоганнес Лотар Шрёдер /Johannes Lothar Schröder/ справедливо протестует против «некоего всеобщего лицемерного уклонения, которое оправдывает отказ от действий “просвещенным” отвращением ко всему религиозному»²²⁵. В современной театральной практике и в практике перформанса ритуал задает нам вопросы относительно возможностей человека, стоящего у самого края привычной цивилизационной дрессировки. При этом совершенно ясно, что художник, и уж тем более особо маргинализированный художник перформанса, не может действительно функционировать как шаман, то есть как социально признаваемый и пользующийся всеобщим почитанием «чужак», переходящий границы

225

См.: Шрёдер И.-Л. Самоотожествление, транслессия, преобразование экзистенции, акции и перформансы художников изобразительных искусств — Schröder Johannes Lothar, *Identität, Überschreitung, Verwandlung Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern*. Münster, 1990 S. 210 и сл.

226

См.: Шехнер Р. Между театром и антропологией. — Shechner R., *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, 1985 P. 146

ради других. В сегодняшнем обществе каждый художник, осуществляющий ритуал, делает это на свой страх и риск.

«А потому всякий раз, когда мы осматриваемся... и оглядываемся назад (неважно, насколько далеко), — пишет Шехнер, — театр предстает перед нами как смешение, как переплетение ритуала и развлечения. В какой-то момент источником кажется ритуал, в другой же — это развлечение. Они тут как акробаты-близнецы, перекатывающиеся друг через друга, — ни один из них не остается сверху, ни один никогда так и не становится первым»²²⁶. Было бы ошибочным ограничивать проникновение в театр ритуальных импульсов только 60-ми и 70-ми годами. Всё, что начинало развиваться тогда, укоренилось в театре 80-х и 90-х в самых разнообразных формах. В театре «реального», равно как и во всех постановочных стилях, ориентированных на агрессию по отношению к публике, в перформансах, а также во многих пара-театральных видах деятельности всегда присутствует некая область, лежащая между театром и ритуалом. Согласно известному театрално-антропологическому тезису, настоящая и фундаментальная полярность разделяет не ритуал и театр (или искусство перформанса): она связана скорее с «эффективностью» (когда речь идет о ритуале) и «развлекательностью» (в том, что касается «искусства» вообще)²²⁷. Пока еще нужно разобраться, насколько это различие, которое остается центральным для культурной антропологии, применимо к анализу нового театра. Трудность тут проистекает из того простого факта, что эстетическое отношение как таковое (что прекрасно показывает образ близнецов у Шехнера) всегда остается именно «переплетением» обоих мотивов. Стало быть, театр не может стремиться к некоему варианту «эффективности», поскольку он мало связан с ритуальными обрядами, скажем, некоторых африканских сообществ, — и однако же, он являет собой нечто большее, чем простое «развлечение».

«Wirksamkeit»

«Unterhaltung»

«Verflechtung»

227

Там же. С. 146

АГРЕССИЯ, ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Знаменательно, что перформанс, нацеленный на тело и личность [исполнителя], — это «дело женское». Среди наиболее известных

художников перформанса мы можем назвать Рэчел Розенталь /Rachel Rosenthal/, Кароли Шнеман /Carolee Schneemann/, Джоан Джонас /Joan Jonas/ и Лори Андерсон. Женское тело — это уже социально кодифицированный экран для проекций идеалов, желаний, страстей и унижений... Последние уже были специально тематизированы, когда феминистская критика сделала закодированные мужчинами женские образы (а постепенно также и само гендерное отождествление) вполне узнаваемыми конструкциями — своего рода проекциями «мужского взгляда» внутрь нашего сознания. Мы могли бы упомянуть в этой связи перформансы вроде «Спектаклей на кухне» /«Kitchen Shows»/ Бобби Бейкер /Bobby Baker/, которая вообще-то начинала как художница. На эти спектакли она регулярно приглашала дюжины по две зрителей, которые входили в ее собственные просторные кухни (или же в «гостевые кухни» по всему миру), а уж там, в самой непосредственной близости, она и начинала свои сюрреалистически приподнятые монологи о порабощении женщин на кухне (помечая каждое из десятка своих специальных действий физическими отметинами на собственном теле). В других перформансах реальность тела, подвергающегося опасности, преобладает над всеми другими темами. Когда Марина Абрамович /Marina Abramovicz/ представала перед своими гостями, специально подчеркивая, что тем позволено делать с ней, что угодно, восприятие поневоле должно было превращаться в опыт ответственности. В упомянутом перформансе открытая агрессия вылезала наружу у некоторых зрителей, которые позволяли спровоцировать себя отсутствием сдерживающих границ, — так что перформанс пришлось прекратить, когда кто-то вложил в руку исполнительницы заряженный револьвер, приставив дуло ей к виску. Здесь опасность и боль выступают результатом намеренной пассивности, а всё становится непредсказуемым, поскольку зависит от поведения посетителей.

_____ Артисты перформанса 60-х и 70-х годов искали преодоление социально репрессивных норм через опыт боли телесную опасность. В перформансе Криса Бэрдена «Выстрел» риск увечья, боли и даже реальная опасность для жизни наступали в силу действия кого-то иного, однако в конечном счете всё это инициировалось самим Бэрденом. Здесь непредсказуемость также становилась частью игры, поскольку она была обусловлена сужающимися границами личного контроля. Роль жертвы в обоих случаях вполне ясна, однако сама она проистекает из индивидуальной субъективной воли. Но что происходит, когда мы начинаем понимать, что и сама эта личная воля уже чем-то обусловлена, сама является жертвой и результатом определенных

социальных структур? Совершенно новый уровень неотступной тревоги мы находим в работах Орлан /Orlan/, чьи публично обставленные, открытые операции косметической хирургии, осуществляемые в соответствии с идеалами западной культуры (лоб Моны Лизы, нос Нефертити и так далее) украшают, искажают и прячут ее собственное тело, и особенно лицо, лишая ее всякой «естественной», «натуральной» самоидентифицируемости. Традиционно, лицо рассматривается в качестве выражения непреходящей самоидентифицируемости, здесь же, напротив, на протяжении многих лет оно постоянно меняется и тем самым являет собой уже не эту несравнимую самоидентифицируемость, но результат выбора, «личного» волевого решения. На первый взгляд субъективность здесь даже возрастает по сравнению с «самопожертвованием» артистов перформанса, упомянутых выше. Однако мы тут же сталкиваемся с новой проблемой. По мере того как субъект свободно распоряжается своим телом, мы рассматриваем это, с одной стороны, как апофеоз «самовластного» индивида, который более не желает мириться с некой предустановленной реальностью, например с собственным внешним видом. Орлан на деле доказывает свою (хотя бы в тенденции) абсолютную свободу выбирать самое себя, тем самым как бы позволяя нам заглянуть вперед, в будущее общество «multioptionale Gesellschaft» множественных выборов, — общество, где практически ничего не должно более считаться «естественной данностью», но где индивидуальной воле всё более и более придется брать на себя бремя выбора и ответственности. С другой стороны, однако же, перформансы Орлан с ужасающей ясностью показывают нам, что даже воля — там, где она кажется наиболее мощной и храброй, — по сути уже сдала свои позиции: она проявляется как полностью обусловленная культурными нормами, идеалами красоты и образцами для представления. В работах Орлан «Selbstgewollte» самовластие стилизаций ее собственного тела, получающего информацию от искусства, становится своего рода увечьем, чтобы добиться «красоты». По сути, мы имеем тут дело с пугающей и головокружительной материализацией тезиса о пустоте нашего собственного «я», о преобразовании не только личного «я», но и самого образа человека. Локализация ответственности становится неопределенной в совершенно невыносимой степени, особенно с тех пор, как Орлан перестала даже пытаться сделать свои перформансы более приемлемыми для широкой публики, прибегая к тезисам идеологической критики (к примеру, в начале своей практики она еще довольно широко использовала феминистскую критику косметической хирургии).

«НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ» ПЕРФОРМАНСА (*DAS PRÄSENS DER PERFORMANCE*)

Ганс Ульрих Гумбрехт показал нам, насколько «элементарный жест» «производства настоящего времени», который, как нам кажется, «отнял многое у различных форм, жанров и ритуалов представления»²²⁸, сыграл свою роль в нынешнем всеобщем увлечении спортом (как реальным событием). Согласно его тезису, всё дело тут в том, что мы передвигаем тут вещи в сферу досягаемости, так что их можно теперь потрогать»²²⁹. Это, по существу, парафраз известного утверждения Вальтера Беньямина /Walter Benjamin/, согласно которому непреодолимое желание масс пододвинуть вещи ближе [для рассмотрения и прикосновения] как раз и было причиной того, что искусство во многом утратило свою ауру. Предлагая свою герменевтику того, как создается ощущение «настоящего времени», Гумбрехт прибегает ни больше ни меньше как к образу Евхаристии, когда хлеб и вино являются не просто означающими символами для плоти и тела Христа, но являют собой их реальное присутствие в момент совершения причастия; иначе говоря, здесь ничего не обозначается, мы имеем дело с реальной субстанцией: это модель такого «присутствия», которое отсылает к себе самому как к референтной точке и при этом соединяется с ритуальной церемонией, предлагаемой для всей собравшейся церковной общины. В этом смысле Гумбрехт сравнивает спортивные события со средневековой сценой: и там, и тут от нас требуется вовсе не герменевтическое отношение толкования. В отличие от современного театра (продолжает Гумбрехт), исполнители на сцене тогда не притворялись, будто не замечают публики, — они напрямую с ней взаимодействовали.

Этот общий тезис, согласно которому в спорте мы имеем дело с феноменом перформанса, вполне симптоматичным и показательным для всего нынешнего направления развития культуры, причем феномена, который не действует в регистре «Darstellung» и герменевтического толкования, в целом кажется весьма здравым. И в самом деле, похоже, что «растущая важность спортивных событий, возможно, является лишь частью какого-то более значительного сдвига внутри современной культуры»²³⁰ При этом всё большую важность обретает культурный феномен «производства присутствия», который по самой своей сути не должен пониматься по типу мимезиса или «представления». Правда, в этой связи можно поднять совсем другой вопрос: как раз в спорте «реалистическое» измерение победы и поражения, скажем, денежные прибыли и потери рискуют заслонить собой эту эпифанию присутствия, а потому в конечном счете спорт совершенно не похож на театральные ритуалы; но в этот вопрос мы не имеем возможности далее углубляться. В любом случае, сочетание наивного или богохульного отправления магической церемонии, интерактивный перформанс и «производство присутствия», — все это многое проясняет и сохраняет ключевую значимость также и для постдраматического театра. Этот феномен объясняет, почему постдраматический театр так настаивает на присутствии, он объясняет церемониальные и ритуальные тенденции внутри самого театра, а также стремление вывести театр на одинаковый [смысловой] уровень с преобладающими во многих культурах ритуалами. Гумбрехт отнюдь не игнорирует тот факт, что подобное присутствие никогда не сможет полностью реализоваться «здесь», оно никогда не сможет полностью осуществиться в истинном смысле этого слова, — это присутствие всегда сохраняет характер чего-то страстно «желаемого» или же «подразумеваемого», а потому оно постоянно исчезает, как только вступает в сферу отрефлексированного опыта. Гумбрехт возвращается к шиллеровской идее обретения отношения, идее, которая по сути не наивна, но всего лишь «сентиментальна», чтобы осмыслить ее теперь как «рождение присутствия» (по словам Нанси), как появление, грядущий приход, как всего лишь возможное и ПРЕДСТАВИМОЕ В ВОБРАЖЕНИИ присутствие /vorstellbare Präsenz/²³¹

Между тем для театра важно не только разглядеть этот чисто виртуальный способ существования присутствия, но и понять его этически сверхопределенное качество со-присутствия, то есть понять его истинную природу взаимного вызова. Если действительно существует парадокс об актере (Дидро), то это прежде всего парадокс, связанный с его присутствием. Есть некий жест, некий звук, которые актер передает нам, но не просто

Co-präsenz

230

Гумбрехт Г.-У. Красота командного спорта ... С. 211

231

Там же С. 214.

«Gegenüber»,
«Gegen-stand»,
«Gegen-wart»,
«Mit-Präsenz»

doppelnde
brechende

как эманацию, исходящую от данного исполнителя, от полноты его реальности, а как элемент, создаваемый всей сложной ситуацией театра в целом, причем это ситуация, которая, в свою очередь, не может быть суммирована и схвачена в своей тотальности. То, с чем мы встречаемся, — это очевидное присутствие, однако это присутствие иного рода, чем простое наличие картины, звука, архитектурного памятника. Объективно (даже если нечто подобное и не было задумано намеренно) это именно со-присутствие, отсылающее нас к самим себе. А потому теперь нам уже не вполне ясно, действительно ли это присутствие нам дано, или же мы, как зрители, сами впервые его и создаем. Присутствие актера — это не какое-то объективируемое «пробыва-ние напротив», «противо-стояние», «противо-бытие» предмета, объекта, но как раз «присутствие вместе» в смысле неизбежной импликации, уже существующей для зрителя. Эстетический опыт театра, а присутствие актера может послужить нам тут настоящей парадигмой, поскольку, будучи присутствием живого человека, оно уже содержит в себе все смешения и двусмысленности, связанные с границами эстетического как такового, этот эстетический опыт лишь в некотором вторичном смысле является рефлексией. Последняя наступает лишь *ex post*²³²; да она вообще не имела бы мотивации, не предшествуй ей некий опыт события, которое не может быть помыслено или отрефлектировано, — некий опыт события, который тут имеет характер настоящего потрясения. Всякому эстетическому опыту свойственна такая биполярность: вначале происходит столкновение с неким присутствием, которое всегда «внезапно» и в принципе находится либо «по ту», либо «по эту» сторону разрывающей всё или же удваивающей всё рефлексии; и только потом, после этого, приходит черед осмысливающей, ретроспективно вспоминающей и рефлексивной обработки этого опыта.

_____ «Эстетика ужаса» /«Ästhetik des Schreckens»/ Карла Хайнца Борера /Karl Heinz Bohrer/ представляется весьма полезной как раз для анализа этого присутствия, с которым мы имеем дело в перформансе, а также в тех театральных формах, которые покидают привычную парадигму драматического театра. «Эстетическое время, — пишет он, — это не просто метафорически переосмысленное историческое время. “Событие”, помещенное внутрь эстетического времени, вовсе не отсылает нас к событиям времени реального»²³³ То, что мы привыкли считать особым временным аспектом самого перформанса (в отличие от обычным образом «представленного» времени), для Борера становится аспектом потрясения и ужаса. И наоборот: мы исследуем саму проблему ужаса в качестве одного из элементов театральной

232

«ex post» (лат.) — «после события»,
то есть «задним числом» (Прич пер.)
233

См. Борер К.-У. Абсолютное настоящее время — Bohrer Karl Heinz, *Das absolute Präsenz*. Frankfurt am Main, 1994. S. 7

эстетики. Здесь стоит обратиться к тому, как Борер разъясняет саму природу ужаса. Рассматривая в качестве примера картину Караваджо «Медуза», он говорит, что эстетический ужас отличается от реального благодаря стилизации, которая превращает его в некую декоративную форму. Поэтому здесь происходит лишь «воображаемое отождествление»²³⁴. Однако второе свойство оказывается еще более важным: «Само лицо Медузы, пожалуй, не вызывает ужаса, однако нам кажется, что она увидела нечто ужасное (скажем, свою собственную роковую судьбу в соответствии с мифом)»²³⁵. Эстетическое явление (содрогаясь внутри себя самого) стоит по ту сторону представления реального, эмпирического ужаса. Оно, собственно, не представляет нам ничего ужасного. А потому, в качестве эстетической действительности, происходящее в настоящем времени «явление» не приглашает нас к объяснению, исследованию или же, например, к «трагическому» истолкованию того, что ужасает, но лишь к самому «миметическому» опыту ужаса. Тот, кто созерцает картину, сам реализует для себя этот ужас, который заранее в ней «заложен». Борер выводит из этой модели свойства «интенсивности» и «загадочности», которые он справедливо считает конституирующими элементами самого «эстетического опыта», каковой, в свою очередь, может быть описан посредством равнозначных формул «внезапного появления» и «отсылающей к самой себе эпифании»²³⁶. Однако рассмотрение того, в какой степени эстетический временной аспект такой эпифании описывает исключительно или же в ряду прочих явлений именно современное положение вещей, выходит за рамки настоящего исследования. Борер просто констатирует существование «греческой и современной "эстетики ужаса"» и рассматривает эпифанию этого ужаса как «эстетическую структуру... которая снова и снова предстает перед нами на самых разных этапах развития европейской истории литературы и искусства»²³⁷; он рассматривает Афины V века, Позднее Возрождение и период вокруг 1900-го года как особенно благоприятные «рассадники» для феномена ужаса (который сам по себе толкуется здесь не исторически, но эстетически).

«Erscheinung»

«Intensität»,
«Rätsel»

«plötzliche Erscheinung»
«selbstreferentielle Epiphanie»

_____ В этой точке мне, однако же, представляется уместным соотнести рассуждения Борера с театром, а также их несколько видоизменить. Мы можем, например, сказать, что голова Медузы видит вовсе не собственную роковую судьбу, вполне вероятно, что ее ужас вообще не относится к какой-либо ужасоюющей реальности, которую можно назвать. И именно по этой причине, согласно логике самой картины, предмет ужаса всегда должен оставаться вне представленного (или могущего быть

²³⁴
Борер К-Х. Абсолютное настоящее
время. С. 40 и сл.

²³⁵
Там же. С. 41

²³⁶

Там же.

²³⁷

Там же. С. 62

außerhalb

представленным) мира. Он заведомо лишен образа. Нарисованный художником взгляд отрезанной головы вовсе не «смотрит», однако в соответствии с логикой самой картины выражает именно взгляд мертвой Медузы, то есть «не-видение». Ужасает как раз эта смерть взгляда, его пустота, его вытеснение. Тем самым основной мотив современных теорий искусства и театра входит в наш контекст: идея «потрясения» (Беньямин), «внезапности» (Борер), того, что тебя «застигли врасплох» (Адорно), испуга, который «необходим для познания» (Брехт), идея ужаса «как первого проявления чего-то нового» (Мюллер), «угроза, что ничего так и не случится» (Лиотар). Как де-драматизированные театральные формы, которые передают нам нечто вроде пустого созерцания, так и непосредственно терроризирующие нас, пугающие формы радикальных и причиняющих боль перформансов по сути демонстрируют одно и то же: чисто психологическое толкование опыта присутствия, который создает для нас ужас, оказывается явно недостаточным (и вполне понятно, что оно вовсе не интересует Борера). Внутри психологии нам всегда пришлось бы рассматривать ужас как нечто, вызванное предметом или обстоятельством, которое может быть представлено. Между тем, если брать измерение театральной эстетики, нам придется признать некую особую структуру потрясения, возникновение которой не зависит от конкретного предмета, — это уже не ужас от какой-то истории или события, но ужас по поводу самого ужаса. Это можно приблизительно показать на примере психологического опыта, когда нас неожиданно пугает то, что с нами приключается, когда мы понимаем вдруг, что чего-то не знаем, не имеем (мы даже сами не знаем, чего именно), — и вот это не-имение, не-знание «внезапно» входит внутрь нашего переживания как некая пустота. Это сигнал, который мы не можем истолковать, но который нас задевает. В отличие от того, что было здесь представлено, некий опыт, который никак не может быть отложен и отсрочен, — это опыт пропуска, упущения. В самом моменте упущения находится такой опыт, который идет по самой кромке, по самой ГРАНИЦЕ ВРЕМЕНИ вообще.

Невзирая на возможные подозрения в чрезмерной эстетизации, подобная ЭСТЕТИКА НЕОЖИДАННОГО ИСПУГА в театре будет всего лишь иным названием для ЭСТЕТИКИ ОТВЕТСТВЕННОСТИ. Перформанс обращается прежде всего к моей вовлеченности в происходящее: он требует моей личной ответственности за то, чтобы создать ментальный синтез происходящих событий, он требует, чтобы мое внимание оставалось открытым, даже если сам его объект ускользает от привычного понимания, наконец, ему нужно мое личное ощущение участия в том, что

«Nichtsehen»

Aufschrecken

Nichthaben.
Nichtwissen

Erfahren des Versäumens

Saum des Zites

Asthetik des Aufschreckens

Ästhetik der Verantwortung

разворачивается вокруг меня, равно как и мое восприятие того, что я нахожусь в самой проблематичной ситуации «смотрения». Постдраматический театр — это ТЕАТР НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ. Если мы переформулируем теперь всё, что относилось к «присутствию», так, чтобы оно касалось «настоящего времени», нам придется вспомнить, что концепция «абсолютного настоящего времени» у Борера предполагала прежде всего постижение его как процесса, то есть именно в глагольной форме. «Настоящее время» не может быть просто каким-то объектом, субстанцией или даже предметом мыслящего постижения в смысле достигнутого синтеза между воображением и разумом. Нам придется довольствоваться этим «настоящим» как тем, что случается, то есть выводя некую эпистемологическую (и даже этическую) категорию, совершенно выпадающую из сферы эстетического. Формула «абсолютного настоящего времени» у Борера совершенно несоизмерима со всеми представлениями, которые рассматривают эстетическое начало как нечто промежуточное, как простое средство, метафору или же представление какой-то другой реальности. Вместе с тем искусство не является и посредником для чего-то реального, человеческого, божественного или абсолютного. Искусство — это вовсе не какое-то реальное присутствие в смысле, который придавал ему Георг Штайнер. Напротив, это «иное», полностью лишенное содержания, «создается лишь в данный момент, и вовсе не как некий эстетический вариант чуда Пятидесятницы, но как эпифания *sui generis*²³⁸» — и непременно в присутствии предмета искусства²³⁹. Варианты таких эпифаний более нельзя систематически вывести или развить, их можно только сделать явными в данных конкретных формах благодаря вскрытию и анализу. Это настоящее время не есть некая овеществленная точка времени, но скорее постоянное исчезновение такой точки, это всегда переход и — одновременно — цезура между прошлым и будущим. Настоящее время необходимо образом будет некой эрозией и соскальзыванием самого этого настоящего времени. Оно обозначает событие, которое опустошает наше «сейчас», но в такой пустоте наше воспоминание прошлого и наше предвкушение будущего только и могут впервые вспыхнуть. Настоящее время нельзя ухватить концептуально, его можно ощутить лишь как продолжающееся саморасщепление нашего «сейчас» на всё более мелкие осколки «еще не» и «вот только что». Оно скорее соотносится со смертью, чем с так часто поминаемой всуе «жизнью» в театре. Как говорил Хайнер Мюллер, «а особенность театра состоит как раз не в присутствии живого актера, но в присутствии актера, который вообще-то потенциально умирает»²⁴⁰. В постдраматическом

Theater des Präsens

Präsens
«Präsens»

das sich ereignet

reale Gegenwart

Aushöhlung
Entgleiten

²³⁸
«*sui generis*» (лат 1 — «сама по себе»
«как таковая» (Прим пер.)

²³⁹
См.: Борер К.-Х. Абсолютное настоящее время. С. 181.

²⁴⁰
См.: Клуге А., Мюллер Х. Я — землетрясение. — Kluge Alexander, Müller Heiner, *Ich bin ein Landvater messer / Gespräche Neue Folge* Hamburg, 1996. S. 95.

«Fort»,
«Schon-Weggehen»

театре настоящее время в этом смысле — это текущее, угасающее настоящее, которое вступает в наш опыт как нечто, «ушедшее прочь», как отсутствие, как что-то «уже уходящее», потому-то оно и перечеркивает собою всякое драматическое представление.

«Jenseits der Repräsentation»

Figurationen

Возможно, в конце концов окажется, что постдраматический театр был всего лишь моментом, который позволил на разных уровнях исследовать нечто, стоящее «по ту сторону представления». Возможно, постдраматический театр откроет дорогу новому театру, где снова соединятся вместе драматические «фигуративности». — теперь уже после того, как драма и театр так далеко разошлись друг от друга. Мостиком смогут послужить нарративные формы, простое, даже тривиальное присвоение старых историй, а также (во всяком случае, не в меньшей мере) необходимость возвратиться к сознательной и искусственной стилизации, хотя бы просто, чтобы избежать натуралистической пены образов. Что-то новое, несомненно, придет, и мы можем сказать вместе с Брехтом:

Эта легковесная дрянь, всегда ищущая себе
чего-нибудь новенького

Никогда не протирающая до дыр подметок
Никогда не дочитывающая книжек до конца
Забывающая даже собственные мысли

Это и есть естественная

Надежда мира

И даже коли это не так

Всё новое

Всегда лучше старого²⁴¹.

241

См. Брехт Б. Большое комментированное берлинское и франкфуртское издание сочинений — Brecht Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin - Weimar - Frankfurt am Main, 1993. Band 14 S. 47.

АСПЕКТЫ ТЕКСТ, РЕЧЬ, ГОВОРЕНИЕ РЕЧЬ И ПОДМОСТКИ НА АГОНЕ

Разумеется, на первый взгляд кажется, что постдраматический театр ценит роль текста значительно меньше, чем классический театр сюжета. Однако разве не Станиславский, которого едва ли можно счесть ненавистником литературы, всегда говорил, что для театра текст как таковой не имеет никакой ценности? Что

сами слова обретают смысл лишь благодаря «подтексту» драматургии и роли? Фундаментальная разница (и конкуренция) между перспективой текста, которая в случае любой великой драмы является уже в качестве произносимого произведения чем-то вполне законченным и совершенным, и перспективой театра, для которого текст составляет всего лишь материал, вполне очевидна и была значима также для прежнего театра. Новый театр всего лишь подтверждает не такое уж новое представление, согласно которому между текстом и сценой никогда не бывает гармоничного отношения, но скорее они находятся в постоянном конфликте. Бернар Дорт говорил о том, что объединение текста и сцены так по-настоящему и не осуществилось: оно всегда оставалось отношением подавления и компромисса²⁴². Это неизбежное состояние, лежащее в основе латентного структурного конфликта любой театральной практики, может теперь превратиться в осознанно избираемый принцип театральной постановки. Решающей здесь является вовсе не оппозиция «вербальное» / «не-вербальное» (как это часто предполагают, оставаясь внутри популярного и не берущегося под сомнение противопоставления «авангардного» театра «театру текста»). Бессловесный танец вполне может быть занудным и дидактичным, тогда как осмысленное слово может становиться настоящим танцем языковых жестов.

Sprachgestentanz

_____ Еще до логоса в постдраматический театр входят дыхание, ритм, «здесь и сейчас» физического присутствия тела. Раскрытие и дальнейшее рассеяние логоса происходит таким образом, что теперь уже становится вовсе не обязательным, чтобы смысл передавался от А (сцены) к Б (зрителю), но вместо этого специфически театральная, «магическая» передача и связь между ними происходит средствами устного языка. Первым теоретиком этого был Арто. Но даже для него речь шла вовсе не одурной альтернативе — «быть за или против текста», но скорее о перевертывании всей иерархии, то есть о таком раскрытии текста, его внутренней логики и неотменимой архитектуры, чтобы вновь вернуть театру его «событийное измерение» (Жак Деррида). Во *Втором манифесте «Театра жестокости»* Арто пишет об этом так: «Les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique — pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens»²⁴³. Юлия Кристева указывает, что Платон в своем «Тимее» развивает идею пространства, которое призвано сделать логически не решаемым парадокс, который вполне может быть помыслен, если о пространстве рассуждать, пытаясь его заранее «предвосхитить», — это знаменитый парадокс о том, что бытие должно быть представлено так же,

«dimension événementielle»

242

См. Дорт Б. Освобожденное представление — Dort Bernard, *La Représentation émanicipée* Arles, 1988. P. 173

243

«Слова должны браться как заклинания, то есть со своей магической сгорони, скорее за их форму, их чувственные эманации, а не просто за один лишь их смысл» (фр.) — Арто А. Театр и его двойник — Artaud Antonin, *Théâtre et son double* Paris, 1964 p. 189.

как становление. Согласно Платону, в начале, у самого истока существовало «зачинающее», «воспринимающее» пространство (со всеми коннотациями пространства «материнского»), пространство логически непостижимое, в чьем лоне логос (со своими оппозициями означающего и означаемого, слышания и видения, пространства и времени и тому подобного) впервые начинал себя дифференцировать. Это «пространство» называлось «хорой». «Хора» — это нечто вроде прихожей и одновременно — это тайный подвал и фундамент логоса самой речи. Она всегда остается в противостоянии логосу. И все же, в качестве ритма и наслаждения звуками она сохраняется во всех языках как их внутренняя «поэзия». Крестева обозначает это измерение

Semiotische
Symbolische

«СЕМИОТИЧЕСКОЕ» — в отличие от «СИМВОЛИЧЕСКОГО».

«langage poétique»
Restitution von Chora

И вот как раз то, что появляется в новом театре, равно как и во всех радикальных попытках создания модернистского «поэтического языка», может быть истолковано так же, как попытки добиться восстановления «хоры», то есть пространства и речи/дискурса, лишённого телоса (цели), иерархии и причинности, восстановления чего-то, что не имеет смысла, который может быть жестко зафиксирован, и не имеет единства. Разумеется, его нельзя назвать и полностью несмешанным — это было бы пустой фантазией. Однако, подобно тому, как это происходит в танце, в ритмике или жестикуляции, во взаимном расположении цветов, мы можем говорить также и о том, что в голосе, его тембре и вокализации заложена некая негативность в том смысле, что она требует от нас отбросить давление обычных отождествлений, которые идут от логически-языкового начала, поскольку именно такой подход является конституирующим для поэтического дискурса современности²⁴⁴. В радикальном театре изгоняется или отбрасывается не просто то или иное понятное утверждение, но тезис, утверждение как таковое, само «тетическое». Как бы вводится в туманную неопределенность. Тем самым слово берется во всем своем охвате и объеме, теперь это слово как особое «звучание», как способность «оборачиваться на самое себя», как смысл, призыв и «обращение к [другому]» (Хайдеггер). В таком процессе обозначения — через все тезисы логоса — протаскивается вовсе не его разрушение, полная «деструкция», но скорее его поэтическая (здесь: театральная) деконструкция. В этом смысле мы можем сказать: театр становится «хоро-графией»: это деконструкция той речи, которая всегда была сосредоточена на смысле, это обретение пространства, которое ускользает от законов «телоса» («целесолагания») и «единства». А потому и сам статус текста в новом

Klang
Sich-Wenden-An
«Zu-Sprache»
«Chora-graphie»

театр становится «хоро-графией»: это деконструкция той речи, которая всегда была сосредоточена на смысле, это обретение пространства, которое ускользает от законов «телоса» («целесолагания») и «единства». А потому и сам статус текста в новом

театре лучше всего описывается понятиями деконструкции и полилогии. Речь — как и все прочие элементы театра — испытывает теперь состояние де-семантизации. Общее стремление теперь направлено не к диалогу, но к многоголосию, к «полилогу»²⁴⁵. А потому и распадение смысла здесь не так уж и бессмысленно. Оно, к примеру, часто пародирует власть коллажированных медийных голосов, которые выступают современным вариантом «энкратической»²⁴⁶ речи, то есть речи власти и идеологии.

ПОЭТИКА РАЗРЫВА

Историю нового театра (ну и уже — историю театра современного) можно было бы написать как историю взаимного разрыва между текстом и сценой. Wechselseitige Störung von Text und Bühne

_____ В этой перспективе тезисы Брехта о «литераризации» театра, которые он развивал в 20-х годах, сейчас предстают перед нами в новом свете: они также, хотя и с совершенно иными намерениями, указывают, что присутствие литературного текста прерывает самодостаточную образность происходящего на сцене.

_____ Интересный пример театральной обработки литературного текста можно найти в работах Джорджо Барберико Корсетти /Giorgio Barberio Corsetti/, одного из наиболее замечательных умов итальянского авангардного театра, основанных на текстах Кафки. Его тезис также состоит в том, что театр нуждается в тексте как в некоем чужеродном теле, как в «мире за пределами сцены». «Welt außerhalb der Bühne»

Но именно потому, что театр постоянно расширяет собственные границы с помощью оптических трюков, а также соединяя видеопроекции и живое присутствие актеров, он не должен, по мысли Корсетти, затеряться в постоянной само-тематизации «опсиса» (то есть визуального присутствия). Скорее ему следует постоянно возвращаться к тексту как некоему качеству, которое ²⁴⁵ сопротивляется сценическому образу. Корсетти вовсе не пытается иллюстрировать текст с помощью современного искусства, но как ²⁴⁶ бы развивает свой собственный язык жестов, идущий параллельно тексту. Формы произведения, которые при этом возникают,

См.: Кристева Ю. Полилог. — Kristeva Julia, *Polylogue* Paris. 1977
См.: Барт Р. Наслаждение текста (Немецкий перевод). — Barthes Roland. *Die Lust am Text* Frankfurt am Main. 1974. S. 62.

имеют весьма своеобразную структуру: в импровизациях возникают индивидуальные жесты, которые уже потом ищут себе отзвук в тексте. Тем самым исполнители отвечают лишь на какую-то отдельную часть самого текста, в то время как они вносят в игру свои индивидуальные способы реагировать на что-то. В своей практике Корсетти сознательно обращается к традиции Мейерхольда, Гротовского и «Ливинг Тиэтер». В его собственных театральных работах исполнители вовсе не воплощают конкретных персон. Один из критиков так описывал постановку Корсетти по «Описанию битвы» Кафки: «Иногда актеры изображают одного и того же персонажа втроем, иногда это многоголовые и многорукие чудовища... иногда актер — всего лишь элемент, “конструктивный блок” сложной телесной машинерии, иногда же “тень” живого человека, спроецированная на экран, обретает свою отдельную сюрреалистическую жизнь»²⁴⁷ Нереальное пространство, возникающее в тексте Кафки, находит себе соответствие в грудах нагроможденных коробок, во вращающихся стенах, в крутых лестницах, по которым актерам приходится карабкаться вверх, а также в перемежающихся эпизодах игры теней и реального телесного присутствия. Внутреннее и внешнее пространства переплетаются совсем как в тексте Кафки. Хотя в постановке возникают лишь отдельные фрагменты текста, подобная эстетика, по мнению многих критиков, точно передает именно «кафкианскую» атмосферу. В одном из интервью с Моникой Майстер (июнь 1980 года в Вене) Корсетти рассказывал, как он во многих своих опытах по текстам Кафки пытался следовать как раз его темам внутренней борьбы, теме «прорыва» индивида, когда тот пытается достучаться до другого, а также (в своих работах с международными командами) — мотиву «географического безумия», внезапно поражающего народы и языки. Театр здесь истолковывает не индивидов или некие нарративные линии текста, но артикулирует свой собственный язык, который начинает существовать на сцене в качестве чуждой и тревожащей нас реальности, которая к тому же частично вдохновляется самими особенностями выбранного текста.

247

См.: Рецензия Дитмара Полячека на спектакль Корсетти «Описание одной битвы» — Polaczek Dietmar *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 3.2.1992

РЕЧЬ КАК ВЫСТАВОЧНЫЙ ОБЪЕКТ (SPRACHE ALS AUSSTELLUNGSOBJEKT)

«Ausstellung» Принцип «выставки» применительно к телу, жестам и голосу также ухватывается за языковой материал и атакует способность «Dar-stellung» языка представлять. Вместо языкового «пред-ставления» фактов,

мы имеем здесь дело с «полаганием» восклицаний, слов, фраз, звуков, которые управляются теперь не столько «СМЫСЛОМ», сколько сценической композицией, визуальной, а не ориентированной на текст драматургией. Разрыв между бытием и смыслом производит эффект настоящего потрясения: нечто представлено со всей настоятельностью предлагаемого смысла, однако затем этот ожидаемый смысл так и не узнается. Сама идея «ВЫСТАВКИ ЯЗЫКА» кажется парадоксальной. Однако же, начиная с текстов Гертруды Стайн (если не раньше), у нас уже есть пример языка, теряющего свою имманентную телеологическую временность и ориентацию на смысл, — языка, который становится чем-то вроде «ВЫСТАВОЧНОГО ОБЪЕКТА». Стайн достигает этого эффекта благодаря технике повторяющихся вариаций, благодаря размыканию и распадению обычных, непосредственно очевидных семантических связей, а также благодаря тому, что она отдает предпочтение формальным сцепкам по принципу синтаксического или музыкального подобия (скажем, соединения похожих звуков, аллитераций или ритмических аналогий).

«Stellung»

«Sinn»

«Ausstellung von Sprache»

«ausgestellten Objekt»

Помимо коллажа и монтажа, повсеместно применяющийся принцип полиглоссии также доказывает широкое распространение постдраматического театра. Многоязычный театр подрывает единство отдельных национальных языков. В «Римских псах» /«Römische Hunde»/ в 1991 году Хайнер Гёббельс создал настоящий коллаж из песнопений-спиричуэлз, текстов Хайнера Мюллера на немецком языке и Уильяма Фолкнера на английском («Святилище» — «The Sanctuary»), а также александрийских стихов из «Горация» Корнелия (их исполняла французская актриса Катрин Жомио — Cathérine Jaumiaux). Эти стихи скорее пропевались, чем проговаривались, а сам язык постоянно скатывался от прекрасного совершенства к прерывистому нечленораздельному бормотанию и просто шуму. Театр предлагает тут полиглоссию на нескольких уровнях, игровым образом привлекая наше внимание к пропускам, резким обрывам и так и не разрешенным конфликтам, даже откровенным неловкостям и потере контроля. Понятно, что использование нескольких языков в рамках одного и того же представления часто обусловлено условиями постановки: многие из числа наиболее продвинутых театральных проектов могут финансироваться только благодаря международным ко-продукциям, — так что даже по чисто прагматическим причинам кажется вполне естественным вводить в них языки всех стран-участниц. Однако же такая полиглоссия имеет и внутренние художественные резоны Руди Лерманс /Rudi Laermans/ уже говорил о том, что для Яна Лауерса недостаточно просто заявить, что его театр многоязычен. Ведь само по себе

Polyglissie

«Schwierigkeit mit der sprachlichen Kommunikation»
«Raum der Sprachprobleme»

такое положение еще не объясняет, почему его актеры говорят то на родном языке, то на иностранном, так что «сложность языкового общения» тут существует не только для зрителей. Лаурер создает тем самым некое общее «пространство языковых проблем», внутри которого как актеры, так и зрители испытывают препятствия в языковой коммуникации.



АКТ РЕЧИ КАК СОБЫТИЕ (*SPRECHAKT ALS EREIGNIS*)

«unselbstverständlicher Vorgang»
«Speechakt als Handlung»

Очень часто нас как зрителей заставляют осознавать сам физический, моторный акт проговаривания или чтения текста как некий «неестественный, неочевидный процесс». И в этом как раз проявляется принцип понимания речи как действия, — то есть некий разрыв, который очень важен для постдраматического театра; такой театр провоцирует, привлекая внимание к тому, что слово на самом деле вовсе не принадлежит говорящему. Слово не пребывает в теле говорящего естественно, органически, оно всегда остается там неким «чужеродным телом». И как раз из этих разрывов и пропусков языка возникает его опасный противник и двойник: заикание, ошибка, акцент, неправильное произношение, — всё это как бы помечает существующий конфликт между телом и словом. В спектаклях-читках группы «Ангелус новус» [«Новый ангел»] /«Angelus Novus»/ уже сама протяженность чтения «Илиады» (это заняло 22 часа) привела к тому, что через некоторое время чувственный и звуковой мир речи как бы отделился от читающих людей. Казалось, что слова парят в пространстве сами по себе подобно звучанию тибетских «поющих сосудов» — металлических чаш, которые начинают звучать, стоит только легонько коснуться их края круговыми движениями,

«Fremd-Körper»

похоже было, что некое автономное звуковое тело зависло тут в воздухе над зрителями. Жак Лакан /Jacques Lacan/ утверждал, что голос (подобно взгляду) относится к числу фетишизированных предметов желания, он говорит о них, употребляя термин «предметы для». Театр являет нам голос как «выставочный объект», как эротическое восприятие, этот голос как раз и создает напряжение, когда он так резко контрастирует с ужасающим содержанием всех этих описаний битв (как это происходит, например, во время читки Гомера). «objects à
«Objekt der Ausstellung»

«ПЕЙЗАЖ ТЕКСТА», ТЕАТР ГОЛОСОВ («TEXTLANDSCHAFT», THEATER DER STIMMEN)

Термин, который мог бы ухватить подобные новые вариации текста, должен уже нести в себе коннотации «расположения в пространстве», понимаемых в смысле понятия Дерриды /Jacques Derrida/, то есть учитывая фонетическую материальность, временной ряд, рассеяние в пространстве, потерю телеологии (целесообразности) и самоотчужденность. Я выбрал тут слово «ПЕЙЗАЖ ТЕКСТА», поскольку одновременно оно отражает связь «espacement»
«Textlandschaft» постдраматического театрального языка с новыми драматургическими поисками, связанными с визуальным началом, а также помечает в нашем сознании точку пересечения с «пейзажной пьесой». Текст, голос и шум — все они как бы сплавляются в единой «Landscape play»
«Klanglandschaft» идее «звучащего пейзажа», хотя, разумеется, это происходит иначе, чем в классическом театральном реализме (как, скажем, в постановках чеховских пьес Станиславским). В отличие от «audio-landscape» последнего, постдраматический «аудио-пейзаж», о котором говорит Роберт Уилсон, не воспроизводит реальность миметически, но создает новое пространство ассоциаций в сознании зрителя. «Сцена слышимости» вокруг театрального образа со всех сторон «auditive Bühne» открывает публике «интертекстуальные» отсылки, а также дополняет сценический материал звуковым музыкальным материалом или же «конкретными» шумами. В этом контексте очень показательно, что Уилсон иногда замечает: его идеал театра состоял бы из соединения немного фильма и радиопьесы. Всё дело тут, по его словам, в умении сломать (и тем самым раскрыть) рамки

одного какого-то элемента. Тогда для иного, дополнительного чувства — для воображаемого зрения, когда идет радиопьеса, или же для воображаемого слуха при просмотре немого фильма — открывается поистине безграничное пространство. Когда мы смотрим (немой фильм) — сонорное пространство безгранично, когда мы слушаем (радиопьесу) — безграничным становится визуальное пространство. Пока мы смотрим немое кино, мы воображаем себе голоса, физическая реализация которых отчасти видна, — это рот, лицо, мимика и выражение лиц тех, кто там, на экране, слушает беззвучно произнесенные слова, и так далее. А пока мы слушаем радиопьесу, мы представляем себе лица, фигуры и формы, которые соответствовали бы бестелесным голосам. Иначе говоря, пространство сцены, взятое вместе с гораздо более всеобъемлющим звуковым пространством, создают для нас некое третье пространство, включающее как сцену, так и «театрон».

«vom Sinn zur Sinnlichkeit»

«От смысла к чувственности» — так можно назвать

«Phänomen der lebendigen
Stimme»

поворот, который произошел внутри театрального процесса.

Sinn

И как раз феномен живого голоса наиболее явно демонстрирует

Kopräsenz lebendiger Akteure

нам присутствие и возможное доминирование чувственного

внутри самого смысла, одновременно делая прямо-таки физически

ощутимой самую сердцевину театральной ситуации, то есть

совместное присутствие живых актеров. Благодаря иллюзии, ко-

«Seele»

торая является основополагающей для европейской культуры,

«Ausstrahlung»,

нам кажется, что голос как бы непосредственно идет от самой

«Person»

«души». Он ощущается как почти неотфильтрованное душевное

«anwesende Person

и духовное «сияние», как аура самой «личности». Говорящий че-

«Andere», «autre»

ловек — это по самой своей сути «налично присутствующая»,

«пребывающая здесь» личность как таковая, то есть метафо-

«sinnfreie»

ра «иного» (в том смысле, который вкладывал в этот термин Эм-

«Blick»

манюэль Левинас — Emmanuel Levinas), — взывающий именно

к ответственности зрителя, а не к одной только герменевтике.

Зрители оказываются перед лицом как бы «лишенного смысла»

присутствия говорящего и воспринимают это теперь как вопрос,

обращенный к ним самим, к их «взгляду» воплощенных в теле су-

ществ. Однако очень часто постдраматический театр не столько

стремится заставить нас услышать один голос одного субъекта,

сколько предъявляет нам своеобразное «рассеяние» голосов,

которое, к тому же, вовсе не обязательно связано с искусствен-

ной фрагментацией (ведь та может быть довольно легко органи-

зована электронными и другими техническими средствами). Мы

«chorische Bündelung»

Entheiligung,

Physis

находим здесь «хоральное» слипание и «десакрализацию» слова,

специальное подчеркивание физической стороны голоса (в кри-

ке, столах, полуживотных звуках), а также архитектурное

«РАЗВЕРТЫВАНИЕ В ПРОСТРАНСТВЕ». Когда мы думаем о работах Шлеефа, Фабра и Лауерса, группы «Матшапей дискордиа», театральной группы «Голландия», «Ла Фура дельс Баус» или французского театра «Плот» /«Le Radeau»/, нам становится ясно, что одновременность проговаривания нескольких текстов, полигlossия, хор и «арии крика» (скажем, у Роберта Уилсона) многое добавляют к тексту, тогда как последний становится, по существу, семантически необязательным либретто, а сонорное пространство вокруг него теряет какие бы то ни было жесткие границы. Границы между языком как выражением живого присутствия и языком как заранее подготовленным материалом стираются. Сама реальность голоса превращается в отдельную тему. Она упорядочивается и ритмически организуется в соответствии с формальными правилами музыки и архитектоники; благодаря повторению, электронным искажениям, наложению голосов друг на друга вплоть до полной непонятности текста, благодаря голосу, представленному в виде шума, крика и тому подобного, сама эта реальность голоса истощается, да к тому же она часто смешивается с чем-то посторонним или вообще отделяется от фигур говорящих как совокупность бестелесных и ПОТЕРЯВШИХ СВОЕ МЕСТО ГОЛОСОВ.

«deplazierte Stimmen»

_____ По давней традиции, звук как аура, существующая вокруг тела, чьим смыслом остается слово, несет с собой обещание субъективно определенного внутреннего тождества человека. А потому все эти игры с новыми медийными технологиями, которые деконструируют само присутствие актера, а особенно — его телесное и вокальное единство, — это не такой уж пустяк, как может показаться на первый взгляд. Электронно «похищенный» голос кладет конец этой привилегии самоидентичности личности. Если в классическом театре голос определялся как самый важный инструмент актера, то теперь уже всё его тело как бы «становится голосом». Отдельный, явный опыт такого звукового изменения наступает для нас тогда, когда деконструируется вся тщательно запечатанная целостность театрального процесса, когда звук и голос отделяются друг от друга и каждый из них теперь организуется по собственной, отдельной логике, наконец, когда пространство тела, сценическое пространство и пространство зрителя также разделяются, заново распределяются и вновь соединяются звуком и голосом, словом и шумом. Располагаясь между телом и геометрией сцены, сонорное пространство голоса составляет бессознательное начало театра речи. Театр драмы, режиссерская постановка смысла текста никогда не выводит на первый план звуковую семиотику как таковую. Редуцированное к функции передачи смысла слово лишается возможности

be-«stimmte»

«Stimme-Werden» des ganzen Körpers

«Unbewußte des Sprechtheaters»

«Gestikulieren der Stimme» обозначать собой тот звуковой горизонт, который может реализоваться лишь театральными средствами. Однако в постдраматическом театре электронный и телесно-чувственный расклад как бы заново обнаруживают для себя голос. Делая само присутствие голоса основой звуковой семиотики, постдраматический театр отделяет голос от смысла, рассматривая порождение знаков как своего рода «жестикуляцию голоса» и вместе с тем прислушиваясь к тем отзвукам, которые доносятся до нас из глубоких подвалов и темниц литературных дворцов. Так и осуществляется «сонорный анализ» театрального бессознательного: за всеми лозунгами стоит крик тела, за субъектами — вокальные означающие. Говорит теперь не «я», но «это», — и чаще всего как сложная механическая композиция (или через нее) (Жиль Делёз определяет это как «действие за кого-то»). Скажем, в работах Джона Джексона сцена становится средой обитания для световых и звуковых структур. И с самого начала текстовая машина голосов, слов и ассоциаций работает на предельно высокой скорости, с молниеносным чередованием вопросов и ответов, практически без всяких пауз. Тут скорее интуитивно догадываешься о каких-то обрывках сюжета. Постепенно из всего поля неопределенностей начинают вырисовываться отдельные диалоги, споры, признания в любви и тому подобное. Смешиваются политические и частные истории. Главная тема Джексона — коммуникация, странности языка — передается нам скорее через форму, чем через содержание. В его постановке голоса тоже часто «похищаются» невидимыми микрофонами, они слышатся отовсюду. Фразы летят туда-обратно, вращаются где-то вокруг или же складываются в особые поля, которые создают помехи тому, что одновременно наблюдается визуально. Кто это сейчас говорит? Мы вдруг обнаруживаем, что чьи-то губы двигаются, пытаемся приклеить голос к образу, соединяем заново распавшиеся, обрывочные части, — и снова их теряем. Подобно тому как взгляд движется взад и вперед между телом и видео-образом, отражаясь в себе самом для того, чтобы найти, к чему может прилепиться увлечение, эротика или хотя бы интерес, иначе говоря, подобно тому, как мы начинаем вдруг ощущать самих себя именно таким взглядом, запечатленным на видео, слух тоже конструирует себе иное пространство внутри обычного оптического пространства: мы повсюду находим здесь поля, которые отсылают нас к иному, линии, которые пересекают все барьеры. За пределами уже утраченной эмоции, как раз в этой машинерии, в точках разрыва, — вот тут-то проявляется вдруг страстная тоска по общению, коммуникации, отчаяние от невозможности (или трудности, или надежды) пробиться сквозь эту

стену, сквозь сонорную стену непередаваемых языков. Чисто «человеческая» сторона вдруг вспыхивает на мгновение, и единый, цельный субъект вдруг находится на мгновение — когда взгляд оказывается способен локализовать голос и тем самым вернуть ему тело. Мгновение «человеческого»... А затем весь механизм звуков, реакций, электрических вспышек, образов и звуковых дорожек снова накрывает собою всё...

ПРОСТРАНСТВО ДРАМАТИЧЕСКОЕ И ПОСТДРАМАТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

В общем, можно сказать, что драматический театр должен предпочитать некое «среднее» пространство. По своей тенденции для драмы опасны как огромные, так и слишком интимные, камерные пространства. Ведь в обоих случаях под вопрос ставится структура «зеркального отражения». Ибо рама сцены как раз и функционирует как зеркало, которое в идеале позволяет однородному миру зрителей узнать себя в столь же связном и последовательном мире драмы. И напротив, театр, где в нашем восприятии доминирует не передача знаков и сигналов, но то, что Гротовский называл «близостью живых организмов»²⁴⁸, отвергает такое дистанцирование и абстрагирование, свойственные драме. Если же сократить расстояние между исполнителями и зрителями до такой степени, что физическая и физиологическая близость (дыхание, пот, одышка, движение мускулов, судороги, взгляд) будет перевешивать ментальную значимость, мы будем наблюдать развитие пространства мощной центропетальной динамики, где театр становится моментом совместно переживаемых энергий, а не местом передаваемых знаков. Еще одной угрозой драматическому театру будет огромное пространство с его центробежным эффектом. Это может быть пространство, которое перевешивает или предопределяет собой восприятие всех других элементов просто в силу своих огромных размеров (скажем, берлинский стадион «Олимпия»,

«mittlere»

«Spiegelung»

²⁴⁸

См. Рубин Ж.-Ж. Театр и режиссура: 1880–1980 годы - Roubine Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène* 1880 1980 Paris, 1980 P 107

zentripetale Dynamik

Moment der mitgelebten Energien

zentrifugal

«integrierte» Theater

«Mit-Akteur»

wird zu einem metonymischen
Raum

«pars pro toto» — *litm*

als Teil und Fortsetzung

послуживший площадкой для «Зимнего путешествия» /«Winterreise»/ Грюбера). Или же это может быть пространство, которым восприятие попросту не может овладеть, поскольку действие одновременно происходит в самых разных его концах, — как в так называемом «интегрированном» театре. Общим для всех открытых форм пространства, выходящих за границы драмы, будет то, что зритель здесь становится более или менее активным, более или менее по собственной доброй воле он становится как бы действующим «со-актером». Сольная постановка Камы Гинкаса «К.И.», основанная на «Преступлении и наказании» (показанная в Авиньоне в 1997 году), превратила пространство, в котором изначально был лишь какой-то фрагментарный реквизит, в сцену реального обращения к присутствующим зрителям. С ними устанавливался индивидуальный контакт, актриса (Оксана Мысина) брала их за руку, просила о помощи, постепенно втягивая присутствующих в свою игровую истерию, когда она сама играла с образом Катерины Ивановны из романа Достоевского. Стирание границ между реальным и воображаемым опытом, доходящее до такой степени, имеет серьезные последствия для понимания театрального пространства: это пространство из метафорического или символического превращается в ПРОСТРАНСТВО МЕТОНИМИЧЕСКОЕ. Риторическая фигура метонимии создает некое отношение и эквивалентность между двумя данностями не потому, что (как в метафоре) между ними существует какое-то сходство, но либо позволяя части выступить за всё целое, либо же используя какую-то внешнюю связь между ними. В смысле соотношения между метонимией и близостью, сопряженностью, мы можем назвать сценическое пространство метонимическим, если оно не определяется по преимуществу как символическое замещение некоего иного, воображаемого мира, но скорее обозначается как часть и продолжение реального театрального пространства.

_____ В классическом театре расстояние, которое проходит на сцене актер, в качестве метафоры или символа обозначает некое фиктивное, воображаемое расстояние (скажем, расстояние, которое Груша проходит у Брехта, путешествуя по Кавказским горам). Однако в метонимически функционирующем пространстве расстояние, которое проходит актер, прежде всего обозначает отсылку к пространству реальной театральной ситуации, таким образом (всё так же *pars pro toto*) отсылая нас к реальному пространству игровой площадки и только *a fortiori*²⁴⁹ к театру и окружающему пространству вообще.

_____ Напротив, представленное как tableau, пространство сцены намеренно и запрограммированно закрывается от

«театрона». Главным становится закрытость его внутренней организации. Театр Роберта Уилсона в этом смысле может служить примером воздействия такой «картины». Его справедливо уподобляли традиции *tableau vivant*²⁵⁰. Но во всякой картине частью ее является рама, и театр Уилсона — в числе первых в том, что касается употребления рамок. Подобно тому как это происходит в барочном искусстве, здесь всё начинается и кончается обрамлением. Здесь оно создается особым освещением, падающим на тела актеров, геометрическими полями света, обозначающими их положение на площадке, скульптурной точностью жестов и обостренной концентрацией актеров; всё это дает особый «церемониальный» эффект, а значит, опять-таки служит обрамлению.

skulpturale Präzision

_____ Иную форму постдраматического пространства мы можем найти в работах Яна Лаурера. Здесь тела, жесты, позы, голоса и движения насильственно вырываются из их пространственно-временного континуума, заново соединяются, обособляются и группируются вместе в похожий на картину монтаж. Привычные иерархии драматического пространства (когда особый акцент делается на лицах, значимом жесте, на столкновении противников) здесь кажутся устаревшими, а вместе с ними — и «субъективированное» пространство, то есть пространство, организованное вокруг субъективного «я». Перед лицом игровой площадки, рассеченной на индивидуальные гетерогенные части, у зрителя создается впечатление, что он перемещается между параллельно происходящими отрезками действия, как это часто происходит в кино. Процедура сценического монтажа приводит нас к восприятию, которое очень близко восприятию настоящего кинематографического монтажа. Здесь можно специально подчеркнуть использование принципа организации, свойственного классической живописи: актеры на сцене часто ведут себя как зрители, которые наблюдают то, что делают в это время другие исполнители. Таким образом возникает как бы особая фокусировка на наблюдаемых действиях, она функционирует аналогично специальной «режиссуре взгляда» в классической живописи, когда само направление взглядов представленных на картине фигур уже заранее создает своего рода «оптические дорожки» для стороннего наблюдателя.

szenische Montage

Filmschnitt

_____ Еще одну стратегию можно наблюдать в работе Пины Бауш /Pina Bausch/, где само пространство берет на себя роль независимого со-исполнителя для всех танцоров, отмечая их танцевальное время указанием на чисто физические процессы. В «Гвоздиках» /«Nelken»/ ноги танцовщиков в конце концов вытпывают целое поле гвоздик, — даже если в начале представления

«Blickregie»

250

Tableau vivant (фр.) — «живая картина», выстраивалась костюмированной группой актеров или моделей, которые принимали тщательно срепетированные позы (часто под специальным «театральным» освещением). В течение всего времени показа участники не говорили и не двигались, что роднит эту театрализованную форму искусства с живописью и фотографией («Живые картины» пережили подлинный расцвет в Европе XIX века. (Прим пер.)

«chronometrisch» эти же танцоры явно стараются на них не наступать. Здесь про-
Ort der Spuren странство действует «ХРОНОМЕТРИЧЕСКИ». Вместе с тем оно ста-
новится МЕСТОМ СЛЕДОВ: события продолжают присутствовать
и длиться в оставленных следах уже после того, как всё случи-
лось и прошло; само время становится более плотным. Другой
«verräumlichen» возможностью пробудить пространство к жизни является про-
цесс «опространствления» самих этих физических действий с по-
мощью сонорного пространства, создаваемого микрофонами
и специальными усилителями звука. Например, мы слышим
сердцебиение танцоров благодаря особым звуковым инстру-
ментам, их тяжелые вдохи и выдохи усиливаются микрофонами
и заполняют собой всё пространство. Заряженное физической
«Körper-Zeit» энергией, такое немедленно введенное в пространство «ТЕЛЕ-
СНОЕ ВРЕМЯ» призвано непосредственно обращаться к нервной
системе зрителей и будоражить ее, а не просто передавать им
какую-то информацию. Зрители не просто наблюдают, но сами
Zeit-Raum имеют опыт ощущения себя внутри такого времени-пространства.
За пределами обычного театрального пространства
«e. Specific Theatre», «Theatre on Location» существуют также особые возможности, создаваемые «ТЕАТРОМ
СПЕЦИАЛЬНО ПОДОБРАННЫХ МЕСТ» (это термин, изначально при-
менявшийся в области изобразительных искусств). Здесь театр
специально подыскивает себе особую архитектуру или некое
место (в ранних работах группы «Голландия» это была непре-
менно некая равнина), — и вовсе не потому, что (как нам подсказывает сам термин) «подобранное место» хорошо согласуется
in eine neue Beleuchtung с определенным текстом, но потому, что его заставляют «гово-
рить» и оно само как бы предстает тут в НОВОМ СВЕТЕ благодаря
театру. Когда актеры играют на фабрике, в помещении старой
электростанции или на мусорной свалке, на сами эти места па-
дает новый, «эстетический взгляд». Само пространство как бы
представляет себя. Оно становится здесь со-участником, но при
sichtbar этом не имеет какого-то отдельного значения. Оно не украшает-
ся специально, но просто становится ВИДИМЫМ. Но тогда и зрите-
ли тоже становятся со-исполнителями внутри такой ситуации. На
самом деле, то, что театрально предьявляется в случае этих «спе-
Gemeinsamkeit циально подобранных мест», — это особый уровень ЕДИНЕНИЯ
между исполнителями и зрителями. Все они являются приглашен-
Gäste des Orts ными ГОСТЯМИ ОДНОГО И ТОГО ЖЕ МЕСТА: они чужие на этой фа-
брике, внутри заброшенной электрической станции или в каком-
то ангаре, где обычно происходит промышленная сборка. Так же,
как в изобразительных искусствах, но прежде всего — как в ис-
(Aktivierung öffentlicher Räume)кусстве перформанса, мы часто находим здесь работы, двигате-
лем которых становится АКТИВАЦИЯ ПУБЛИЧНЫХ ПРОСТРАНСТВ. Всё
это может принимать различные формы. Группа «Привокзальная

опера» /«Station House Opera»/ под художественным руководством Джулиана Мейнарда Смита /Julian Maynard Smith/ ищет точки соприкосновения с повседневной жизнью. Для этого она предлагает свою концепцию театра как осознания архитектурных процессов (то есть в своих «архитектурных» постановках они используют строительные блоки стеклянной плитки на самых разных площадках, где всё время можно что-то «подстраивать», «достраивать» вокруг уже существующих бетонных объемов). Театр открывается совершенно иным образом в проекте, называемом «Прорыв: Америка» /«Aufbrechen Amerika»/, который Кристоф Нель /Christof Nel/, Вольфганг Шторх /Wolfgang Storch/ и Эберхард Клоке /Eberhard Kloke/ реализовали в 1992 году (к пятисотлетию открытия Америки) в Бохуме и вокруг него. Проект растянулся на три дня и включал в себя эксцентричные «путешествия» на автобусе, поезде и корабле; при этом участники перемещались по всему гетерогенному разнообразию индустриальных пейзажей между Бохумом, Дуйсбургом, Гельзенкирхеном и Мюльхаймом. Весь этот регион вместе с его повседневным, обыденным окружением превратился в огромную сцену. Тот театр, который давно уже принял решение, что его сердцевина состоит отнюдь не в постановке какого-то фиктивного драматического мира, — такой театр неминуемо включает в себя также «гетерогенное пространство», пространство каждого дня, обширное поле, которое открывается между «обрамленным» театром и «необрамленной» обыденной реальностью, как только мы специально сценически помечаем, акцентулируем, отчуждаем или заново определяем отдельные части последней.

«heterogene Raum»

ВРЕМЯ

ПОСТДРАМАТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА ВРЕМЕНИ

Театр, конечно же, хорошо знаком со свойственным ему «ВРЕМЯНЫМ ИЗМЕРЕНИЕМ ПОСТАНОВКИ». Если текст оставляет читателю выбор: читать быстрее или медленнее, повторить какой-то пассаж или сделать паузу, то в театре особое время представления

«Zeitdimension der Inszenierung»

Inszenierung "Vermeinten",
«mentionné»

со своим специальным ритмом и его индивидуальной драматургией (темп действия и речи, продолжительность, паузы и долгое молчание, и так далее) принадлежит самому произведению. Теперь речь идет не о времени одного-единственного (читающего) субъекта, но об общем времени многих субъектов (коллективно проживающих это свое время). Некоторым образом физическая, чувственная реальность самого опыта времени неотделимо вплетена в ментальную реальность, то есть в эстетическую «конкретизацию» того, что Патрис Павис (вслед за польским эстетиком и феноменологом Романом Ингарденом — Roman Ingarden) называет постановкой «предполагаемого», «интенциально намеченного» [режиссурой]. Спектакль «Золотой век» /«L'Âge d'or»/ «Тэатр дю солей» /«Théâtre du soleil»/, поставленный в 1975 году, стал вехой в истории послевоенного театра; в нем рассказывалось об отдельных этапах жизни алжирского рабочего-иммигранта (сюда входили сцены из жизни семьи, конфликты на работе и так далее) в стиле комедии дель арте. Просторный зал Картушери в Венсенне был разделен на четыре больших отсека-лощины, где были разложены ковровые покрытия, выкрашенные в теплые тона охры; на «склонах» этих лощин сидела публика, — отдельные группы видели представление каждая в своей долине. Но от одной сцены к другой зрителей переводили в следующую «лощину», — так образовывались новые группы, да и рассадка зрителей была всякий раз иной. Напряженность и об-разная плотность игры, переносившей зрителей в «иное время» несмотря на «эпическую» технику игры (а может быть, и благодаря ей), поддерживались также многими поразительными выдумками и изобретениями. Вот только один пример: рабочий, который несмотря на страшную бурю вынужден трудиться на высоких строительных лесах, вдруг падает вниз и разбивается насмерть. То, как актер, стоя на полу, смог передать ощущение, что его тело расположено где-то над самым краем пропасти, просто широко расставив ноги и с тревогой посматривая вниз; то, как он изображал бурю, ритмически дергая себя за штанины, так что нам казалось, будто они плещутся на сильном ветру; то, как было представлено его долгое падение (он просто бежал по залу с распростертыми в стороны руками), — всё это создавало мгновения высокого театрального волшебства. В самом конце представления случилась замечательная вещь: когда занавески на окнах раздвинули, всем показалось, что снаружи в зал ярко светит солнце. На самом деле, это была просто потрясающая имитация дневного света, однако тот неоспоримый факт, что зрители просто утратили ощущение реального времени, был вполне ясен из того, что многие из них стали тотчас же смотреть

на часы, — как если бы уже действительно наступило утро, а они так и не заметили, что незаметно прошло несколько лишних часов. Тут наступило поистине драгоценное мгновение реального замешательства, все были готовы поверить, что такое и впрямь возможно: «иное» время постановки пересилило тут реальность внутренних часов живых людей²⁵¹

Воображаемое действие и постановка знают и еще одно измерение, которое рассекает собою временные уровни, упомянутые здесь, и, в частности, историческое время. Обычно оно бывает важно для всякого драматического театра, работающего с более старыми текстами и питающегося реализацией персонажей и историй из прошлого. Однако для театрального восприятия такое различие остается чисто теоретическим, поскольку здесь создается своего рода амальгама, соединяющая разнородные пласты времени в одно единое время театрального опыта. Даже самые замысловатые структуры (наподобие «театра в театре»), анахронизмы и временные коллажи гораздо меньше значат для такого театра, чем текст. Реальное время живого представления настолько входит в игру, что оно заново определяет собою все теоретически различимые временные пласты. По сравнению с историческим временем, представленным в драме, самим временем драмы (ее истории и сюжета), а также временной структурой постановки, мы должны подчеркнуть значимость ВРЕМЕНИ САМОГО ТЕКСТА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. Вслед за Ричардом Шехнером мы определяем общую (реальную и «поставленную») ситуацию представления как «текст представления», чтобы особо подчеркнуть тот импульс непосредственного присутствия, который всегда в нем заложен, — это тот импульс, что мотивирует и искусство перформанса. Сюда же включаются и так называемые «внешние факторы» (хотя на деле они таковыми не являются), — скажем, длинные поездки, которые необходимы, чтобы посмотреть то или иное представление, позднее (обычно ночное) время спектаклей, длительность представления, которая может растягиваться на несколько дней (скажем, «Махабхарата» Питера Брука в Бульбонском карьере в Авиньоне продолжалась от раннего вечера до утра). А потому в принципе нам необходимо анализировать «реальное время» театрального процесса во всей его полноте, включая то, что предшествует самому представлению и следует сразу же за ним, включая все сопровождающие его обстоятельства (например, то, что его восприятие вполне практически «требует времени» — «театрального времени», которое одновременно является и временем жизни и вовсе не обязательно совпадает с чистым временем, пока длится сам спектакль.

Zeit des Performance Text

251

Об этом представлении можно подробнее прочитать у С. Займа, «Театр дю солей театральная эстетика Арианы Миньшкной». — Seymour S. *Das Théâtre du Soleil Ariane Mnouchkine's Ästhetik des Theaters* Stuttgart, 1992. S. 91 -100

«dramatische Kollision» _____ В центре драмы располагался человек, субъект, находящийся в конфликте, в «драматическом столкновении» (Гегель). Это как раз сущностно конституировало его «я», находящееся в интересубъективном отношении с противником-антагонистом. Мы можем сказать, что субъект драматического театра существует лишь внутри пространства конфликта. В этом смысле он выступает как чистая интересубъективность и именно через конфликт выстраивается как «субъект соперничества». Но вот время этой интересубъективности должно быть временем вполне однородным, гомогенным, — одним и тем же временем, объединяющим всех врагов внутри этого конфликта. Драматический театр требует единого времени, внутри которого противники — агонист и антагонист — вообще могут встретиться друг с другом. Временная перспектива отдельного, изолированного субъекта (скажем, в лирическом отступлении или монологе) здесь недостаточна; нам будет недостаточно и всеобъемлющего времени мирового контекста, внутри которого происходит этот конфликт (как в эпическом театре). Легко заметить, куда нас выводит вектор такого описания: если обсуждаемая нами интересубъективность (мы можем назвать ее «дуэлью») больше не работает, связывающая ее интересубъективная временная форма также становится устаревшей и отбрасывается. И наоборот: коль скоро общее однородное время спутывается или распадается, дуэлянты больше не могут, так сказать, найти друг друга, — они оказываются затерянными в отдельных частичках существования, расположенных на различных уровнях и площадках, которые больше не связаны между собой. «Кризис драмы» (по словам Шонди) на рубеже веков был по сути кризисом времени. Изменение самого научного образа мира (с появлением теории относительности, квантовой теории, новых представлений о пространственно-временном континууме) столь же способствовало этому, как и опыт хаотического смешения различных скоростей и ритмов огромных метрополий, ну и, конечно, сюда же включились новые идеи и прозрения относительно сложной временной структуры нашего подсознания. Анри Бергсон /Henri Bergson/ различает время, которое мы ощущаем в опыте («длительность»), и объективное время. Всё более очевидное расхождение между временем социальных процессов (всего того, что происходит в массовом обществе, в экономике) и временем субъективного опыта усиливает эту «диссоциацию мирового времени и времени жизни», как указывает Блуменберг, говоря о современности. Блуменберг полагает, что эта «диссоциация» и глубинное расхождение вызваны как бы растянувшейся в длину исторической перспективой, которая теперь включает в себя прошлое и будущее, и совпавшим с этим

«Subjekt der Rivalität»

«das Duell»

«la durée»

«temps»

«Dissoziation von Weltzeit und Lebenszeit»

процессом новым опытом субъекта, который вдруг получил этот «новый образ истории такого размаха и протяженности, что ему кажется, будто индивидуальная жизнь более не может иметь тут никакого значения»²⁵².

См.: *Блумберг Х.* Время жизни и мировое время. — Blumenberg H., *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt am Main, 1986. S. 223.

Луи Альтюссер превратил неизгладимую «инаковость», существующую между временем социальной диалектики и субъективным опытом переживания времени, в базовую модель всякого «материалистического» и критического театра, чьей задачей было привести к настоящему сотрясению идеологических основ — то есть «идеологии» в смысле субъекто-центрического восприятия и неверного понимания реальности²⁵³. Согласно Канту, «внутреннее чувство» призвано гарантировать единство самотождественности личности благодаря форме определенного «временного порядка». Кант определял время как «форму внутреннего чувства»; именно такая форма, по его мнению, и обеспечивает единство и внутреннюю взаимосвязь меняющихся представлений, которые иначе привели бы к распадению сознания на отдельные ощущения; Кант представляет себе временной континуум по аналогии с прямой линией. Этот линейный континуум в конечном счете поддерживает единство субъекта, давая единое направление и ориентацию всем восприятиям нашего опыта, которые сами по себе радикально прерывны и разнородны. Однако, после того как Ницше и Фрейд построили свои теории, посвященные дискурсу бессознательного, мы стали подозревать, что самотождественность как заранее не осмысляемая вера субъекта в собственную самотождественность является всего лишь химерой. В наши дни субъект, а вместе с ним и интерсубъективные отражения, благодаря которым он мог всё более углубляться в самое себя, теряет эту свою способность собрать все свои ощущения в некое целокупное единство. Или же, если попытаться зайти к этой проблеме с другой стороны, распадение времени как единого континуума является знаком распада (или по крайней мере частичного подрыва) самого представления о субъекте, имеющем уверенность в реальности и непреложности своего времени.

253

См. *Альтюссер Л.* «Пикколо театро» Бертолацци и Брехт. — Althusser Louis, «Piccolo teatro» Bertolazzi et Brecht Paris, 1969 P. 18

«innere Sinn»

«Zeitordnung»

«Form des inneren Sinns»

unvordenkliche

Subjekt

«Zeit-Rahmen»

С конца 50-х годов мы начали наблюдать схожие процессы в неформальной живописи, серийной музыке и драматургии: повсеместно дело шло к отказу от традиционно сконструированного единства. И повсюду мы можем констатировать утрату «временной рамки». Когда Штокхаузен предусматривал для слушателей на своих концертах возможность приходить после начала и уходить до окончания исполнения или же когда Роберт Уилсон наделал столько шума, объявив, что «антракты вводятся по вашему желанию», — оба они выразили некую существенную

тенденцию в новых драматургиях времени. Ведь тем самым даже единство времени с его началом и концом в качестве «замкнутой рамы» театральной иллюзии оказалось подорванным, — а вместо него вводилось новое измерение «общего времени», разделяемого исполнителями и публикой в качестве некоей процессуальности, которая по сути своей всегда остается открытой и потому не имеет ни начала, ни середины, ни конца. Между тем Аристотель требовал именно единства времени в качестве основного закона драмы, без которого «целое» вообще не может возникнуть. Новая концепция «общего времени» рассматривает эстетически сформированное и реально проживаемое время как некий «единый пирог», который могут вместе разделить и приглашенные гости, и исполнители. Эта идея общего времени как разделяемого всеми опыта составляет самое ядро всей новой драматургии времени — от разнообразных временных искажений и превращений до принятия самой скорости поп-культуры, от сопротивления «замедленного театра» до слияния театра с перформансом и радикального утверждения «реального времени» как той «ситуации», которую люди проживают вместе.

Основу драматического театра составляло требование, чтобы зрители покинули свое обыденное время и вошли в специально выделенное царство «времени свидения», то есть покинули свою сферу времени ради какой-то иной. В эпическом театре «заполнение оркестровой ямы» (по словам Вальтера Беньямина) означает и общий, разделяемый всеми уровень рефлексии. На брехтовских спектаклях зрители как раз не погружаются в «бытие [здесь и] сейчас», которое эмоционально растворено в событиях, происходящих на сцене (это равнялось бы самоотождествлению с такими драматическими событиями), они как бы отрешаются от этих событий, спокойно курят, находя себе подходящую дистанцию внутри «своего собственного времени». Между тем постдраматическая эстетика реального времени, хотя она тоже не стремится к иллюзии, означает, что сценический процесс нельзя отделить от собственного переживаемого времени зрителей. Опять-таки, здесь становится совершенно очевидной противоположность между эпическим и постдраматическим жестом. Если само время становится теперь предметом «непосредственного» опыта, то вполне логично, что на первый план выходят по преимуществу разнообразные техники временных преобразований и искажений. Ведь только опыт времени, который отклоняется от привычки, вызывает его явное и осознанное восприятие, позволяя времени сдвинуться от чего-то, что принималось как должное, как своего рода аккомпанемент, — и оказаться возведенным в ранг настоящей темы.

Так появляется новый феномен театральной эстетики: намерение использовать специфику театра в качестве способа одновременно и представить, и превратить время как таковое в предмет эстетического опыта.

_____ Осознанно замечаемая длительность — это первый важный фактор искажения времени в опыте современного театра.

«durative Asthetik»

Элементы такой «эстетики длительности» можно наблюдать во многих театральных произведениях наших дней. В частности, заметной чертой постдраматического театра становится намеренное продление времени.

Zeitdehnung

Роберт Уилсон создал свой «медленный театр», — и только после такого «изобретения» мы можем говорить об особой эстетике длительности.

«Theater der Langsamkeit»

Нам кажется, что визуальный объект на сцене как бы хранит в себе время. И проходящее время превращается в «настоящее продолженное», — если уж говорить словами самого Уилсона, произнесенными по поводу его образца для подражания — Гертруды Стайн. Театр становится похожим на кинетическую скульптуру — да он, по существу,

«Continuous Present»

и превращается в «скульптуру времени». Это прежде всего относится к человеческим телам, которые в замедленном движении кажутся такими кинетическими скульптурами.

«Zeitskulptur»

Однако это справедливо и для всей театральной картинки, которая благодаря своим «неестественным» ритмам создает впечатление, будто она существует в своем собственном времени — где-то посередине между «ахронией», безвременностью машины и прослеживаемым, осязаемым временем жизни живых актеров, которые обретают здесь грациозность театра марионеток.

_____ Параллельно с эстетикой длительности складывается также «эстетика повторения».

«Ästhetik der Repetition»

Едва ли какую-то еще процедуру можно считать настолько типичной для постдраматического театра, как повторение: достаточно вспомнить хотя бы Тадеуша Кантора, крайние случаи повторений в некоторых балетах Уильяма Форсайта /William Forsythe/, работы Хайнера Гёббельса и Эриха Уандера /Erich Wonder/, где повторение становится особой темой. Подобно тому как это происходит с длительностью, в повторении также наблюдается своего рода кристаллизация

Zeit-Kristallisierung

времени, более или менее тонкое, искусное сжатие и отрицание самого хода времени.

Разумеется, ритм, мелодия, визуальная структура, риторика и просодия — все они непременно используют повторение: без этого сознательно применяемого повторения невозможен ни музыкальный ритм, ни композиция образа, ни действенная риторика, ни поэзия, короче — ни одна эстетическая форма. Однако в новейших театральных языках повторение обретает иное, иногда прямо противоположное значение: если прежде его применяли для структурирования вещей и создания

формы, то теперь оно используется для ДЕСТРУКТИВИЗАЦИИ и ДЕКОНСТРУКЦИИ сюжета, смысла и тотальности формы. Если некие процессы повторяются снова и снова до такой степени, что их больше нельзя воспринимать как часть архитектоники сцены и структуры ее организации, то сбитый с толку воспринимающий субъект ощущает их как бессмысленные и ненужные, как бесконечный, не поддающийся синтезу, бесконтрольный и в принципе не контролируемый ход событий. Мы воспринимаем тут просто некий монотонный шум снова и снова всплывающих означаящих, которые лишены каких бы то ни было коммуникативных свойств и больше не могут схватываться нами как часть поэтического, сценического или музыкального единства произведения, — мы имеем дело, по существу, с негативной постдраматической версией возвышенного. Однако, если пристальнее присмотреться к тому, что происходит в театре, окажется, что настоящее повторение попросту невозможно²⁵⁴ Уже само положение во времени того, что повторяется, отлично от изначального события. Мы всегда различаем нечто иное в том, что уже видели прежде. А это значит, что повторение способно производить новый акт внимания, который пунктирно перебивается воспоминанием о прежде бывших событиях, — иначе говоря, оно способно пробуждать в нас ВНИМАНИЕ К НЕБОЛЬШИМ ОТЛИЧИЯМ. Дело не в значимости повторяющихся событий, но в значимости повторяющегося восприятия, — то есть не в повторяющихся вещах, но в повторении как таковом. «*Tua res agitur*»²⁵⁵, то есть эстетика времени превращает подмостки в место рефлексии зрителей по поводу самого акта видения. Именно нетерпение или же равнодушие публики становятся явными в процессе повторения — зрители уделяют происходящему всё более напряженное внимание или же они, напротив, не желают погружаться глубже в ход времени, — мы наблюдаем их желание или нежелание воздать должное различиям и дать им возможность проявиться, мы видим, готовы ли они наблюдать за мельчайшими различиями, а тем самым — и за феноменом самого времени, целиком погружаясь в этот самоочуждающий акт видения.

_____ Статический эффект театра, лежащий за пределами драматического движения, — тот эффект, который создается благодаря длительности и повторению, имеет еще одно замечательное следствие: тем самым в театральное восприятие входит «СОСРЕДОТОЧЕННОСТЬ НА "ОБРАЗЕ ВРЕМЕНИ"», то есть некоторая предрасположенность восприятия, которая проявляется обыкновенно при созерцании образов. Подобно театру, изобразительные искусства ранее уже сделали первый шаг по превращению фактической, материальной реальности в доминирующий

254

См.: Делез Ж. Различение и повторение. — Deleuze Gilles, *Différence et répétition* Paris. 1968

Aufmerken auf die winzigen
Unterscheide

«Einstellung auf "Bild-Zeit"»

255

«*Tua res agitur*» (лат.) — «То касается тебя», «это твоё дело» См. Гораций, Послания, 1 18 «*Nam tua res agitur, paries cum proximus ardet*» — «Это твоё дело, если стена соседского дома горит» (Прим. пер.)

фактор самого своего состава, а стало быть, уже «навязали» временность образа самому восприятию; отсюда возникло и их требование к зрителю осознать не просто временность того, что представлено, но временные аспекты самого образа. Попробуем предположить — вслед за Готфридом Бёмом /Gottfried Boehm/, что образ в качестве некой «формы отношения» проявляет также свойственное только ему «время образа». Он обращается к способности зрителей как-то обходиться со временем — возвращаться назад, заново чувствовать, продолжать, — короче: «производить» то самое движение, которое остановлено, однако продолжает латентно присутствовать в образе. Изначально нам кажется, что образ существует «вне времени». Однако благодаря собственному чувству времени, благодаря воображению, эмпатии и способности физически соотносить себя с некоторыми сериями движений зрители приучаются узнавать временное движение образа. Оно как бы «дополняет» их собственное видение (в случае реалистического представления движущегося предмета или фигуры), повторяет его или скорее вообще впервые его создает (в случае не-фигуративной или же высоко абстрагированной образности). Под знаменем визуальной драматургии театральное восприятие уже не просто готовит нас к грядущей «бомбардировке» нашего чувственного аппарата движущимися образами, но — совсем так, как это происходит, когда мы сталкиваемся с живописью, — активизирует динамическую способность нашего взгляда производить процессы, комбинации и ритмы на основе информации, которые мы получаем со сцены. Подобно тому как визуальная семиотика, судя по всему, стремится остановить театральное время и преобразовать временные события в «ОБРАЗЫ для осмысления», взгляд зрителей во время представления как бы приглашает «динамизировать» остановку («стазис») длительности, предлагаемую им в их собственном видении. Результатом становится зависание фокуса восприятия где-то посередине между «темпорализирующим» видением и готовностью просто следовать сценическим образам, то есть между активностью зрения и (всегда более пассивной) эмпатией, сопереживанием. Тем самым постдраматический театр добивается переноса, сдвига театрального восприятия (что для многих оказывается либо провокативным, либо непонятным, либо попросту скучным), а зритель уходит от простого следования потоку повествования в сторону конструирования и конструктивного со-творчества целостного аудиовизуального комплекса театральных восприятий.

«Beziehungsform»

«Bildzeit»

«Denk-Bilder»

_____ В отличие от упоминавшихся здесь стратегий замедления, иммобилизации и повторения, другие формы

«Videoclip-Asthetik»

постдраматического театра пытаются использовать и даже превзойти скорость медийного времени. Тут мы могли бы упомянуть отсылки к «ЭСТЕТИКЕ ВИДЕОКЛИПА», соединяющейся с медийными цитатами, а также соединение живого присутствия и записи дробных кусков театрального времени (подобно тому, как это происходит в телевизионных сериалах). Этот стиль разрабатывается прежде всего в работах молодых театральных практиков 90-х годов, причем их вовсе не останавливает потенциальная близость их произведений мультимедийным спектаклям и зрелищам, создаваемым шоу-бизнесом. Они берут медийные образцы в качестве материала, которым можно воспользоваться, но делают это чаще всего с сатирической окраской и на больших скоростях. Благодаря радио, телевидению и Интернету частицы реальности, приходящие к нам с разных концов света, вплетаются в представление, обеспечивая зрителям контакт с людьми, находящимися очень далеко от действительного места постановки. То, что могло бы остаться вполне тривиальным и служить разве что демонстрации возможностей массовой коммуникации, в этом новом театральном контексте демонстрирует латентный конфликт между мгновением жизни и как бы плоской поверхностью виртуального электронного времени. В работах Юргена Крузе /Jürgen Kruse/ введение популярных и медийных цитат ведет к весьма интересным интерпретациям драмы, датская труппа «Фон Хейдук» /Von Heiduck/ включает в свои представления киношные иллюзии, а спектакли более молодых режиссеров вроде Рене Поллеша /René Pollesch/, Тима Штаффеля /Tim Staffel/, Стефана Пухера /Stefan Pucher/ и таких групп, как «Пожиральная команда» /«Gob Squad»/, используют скорости, предложенные поп-культурой и средствами массовой информации. Одновременность, которая здесь преобладает, может служить одной из основных характеристик постдраматического оформления времени. Ведь она прежде всего создает скорость. Одновременность различных речевых актов и видеовставок создает взаимопроникновение различных ритмов, заставляя телесное время и время технологическое как бы состязаться друг с другом (как это происходит у Джона Джебзверуна или в спектакле «Ерунда» /«Mare's Nest»/ группы «Привокзальная опера» /«Station House Opera»/). Ввиду общей установки на неопределенность, когда мы не в силах решить, действительно ли образ, звук или видеоклип создаются здесь «вживую» или же воспроизводятся спустя некоторое время, нам становится ясно, что здесь действительно «распалась связь времен», так что нам неизменно приходится «прыгать» взад-вперед между совершенно различными островами времени. Тем самым для нас подрывается

Simultaneität

«the time is out of joint»

и тот важный принцип искусства, согласно которому сознание призвано сообщать непрерывность и самоотждественность всякому опыту благодаря наблюдающимся повторениям.

ЭКСКУРС В ЕДИНСТВО ВРЕМЕНИ (*EXKURS ÜBER DIE EINHEIT DER ZEIT*)

Общее правило «единства времени» было во многих отношениях существенно для аристотелевской традиции драматического театра. Возможно, его истоки лежат в требовании единства суда, который должен был выслушивать свидетельские показания и выносить приговор (Теодор Адорно однажды назвал античную трагедию «судебным слушанием без приговора»). Даже там, где главной целью не было какое-то внешнее временное единство (скажем, в елизаветинском театре), театр все равно руководствовался идеалом некоей органической близости, который имел свои последствия для представления времени. Разумеется, нам нужно отличать от этого ту драматургию, которая изменила само наше понимание театра в XX веке. Концепция «не-аристотелевской драмы», выдвинутая Брехтом в 30-е годы, стремилась оторвать эпический театр не столько от классических правил драматического театра, сколько от присущей ему цели вызвать *καθαρσις* у зрителей через эмпатию. Частью общего плана эпического театра была особая драматургия, предусматривающая такие «перескоки» во времени, которые ясно дают нам понять: человеческая реальность и поведение вовсе не являются чем-то непрерывным. Брехт писал: «Современный зритель вовсе не желает, чтобы с ним обходились покровительственно или чтобы его насильовали (скажем, благодаря всевозможным «эмоциональным состояниям»), он скорее хочет, чтобы ему предоставили некий человеческий материал, который он затем сам смог бы организовать. Вот почему ему так нравится наблюдать человека в ситуациях, которые не являются самоочевидными, и вот почему ему не нужны ни логические оправдания, ни психологические мотивации старого театра». И чуть дальше: «В наше время отношения людей между собой вовсе не так уж ясны. А потому театр должен найти некую форму представления этого недостатка ясности в возможно более классической оболочке, — то есть в эпическом спокойствии»²⁵⁶

καθαρσις

«Zeitsprüngen»

²⁵⁶ См. Брехт Б. Произведения 1 22 Ч 1 — Brecht Bertolt, *Werke* / Berliner und Frankfurter Ausgabe Hrsg von W. Hecht und J. Gellert Bd 22 (1) Frankfurt am Main, 1993 S. 2

_____ Если Брехт явно предпочитает обрывы и перескакивания на всех уровнях (как со стороны логики, так и со стороны представления времени), то для Аристотеля центральная значимость единства времени была призвана обеспечить единство действия в качестве некоей связанной целостности. Для него такие метания и отступления всего лишь затуманивают собой реальность и спутывают наше понимание. По его мнению, повсюду должна царить узнаваемая и непрерывная внутренняя логика. В этом контексте особенно важны замечания в шестой и седьмой главах аристотелевской «Поэтики», на которые редко обращают должное внимание. Здесь он замечает, что драматическое действие должно иметь определенное величие, размах, даже в смысле простого развертывания во времени. Аристотель использует здесь довольно странное уподобление действия некоему животному (мы можем действительно оценить его, только учитывая идею органического единства и целостности действия). Прекрасное, по его словам (и нам, видимо, стоит снова процитировать здесь этот пассаж), зависит не только от способа своей организации, но и от истинной величины и протяженности: «А потому не может быть признано прекрасным ни слишком малое существо (поскольку наблюдение подвержено ошибкам, когда его предмет слишком близко приближается к тому, чтобы стать вовсе ненаблюдаемым), ни слишком большое (поскольку тут наблюдение вообще невозможно, так как наблюдающие теряют единство и целостность самого созерцания, — скажем, если бы мы имели дело с животным длиной в десять тысяч стадий)»²⁵⁷. В чем смысл этого довольно гротескного сравнения с животным длиной в десять тысяч стадий, как бы почти ускользающего от нашей способности его воспринимать? Важнее всего — стремление избегать путаницы», и подразумеваемое здесь выражение «сразу же», «тотчас же». Сама форма, то есть красота, органическая гармония, должна схватываться нашей интуицией тотчас же, без временного интервала и запаздывания, одним взглядом. Если теперь применить это всё к драматическому действию, мы видим, что внутренне взаимосвязанная логика и «целокупность» не должны ускользать от зрителя. А потому, согласно этому рассуждению Аристотеля, само действие должно быть сжато таким образом, чтобы оно оставалось сразу же «обозримым», — действия должно непременно обладать определенной протяженностью, — причем такой, чтобы оно могло легко удерживаться в памяти»²⁵⁸.

Einheit,
Ganzheit

«Vermeidung von Verwirrung»
«Zugleich»

«Ganzheit»

übersichtlich, греч. ευσυνοχτοῦ
εὐμνημονεύτου

257
См. Аристотель Поэтика Гл. 7
258
Там же Гл. 7

_____ Иначе говоря, здесь требуется ясная обозримость, отсутствие возможной путаницы и укрепление логического единства. Без них прекрасное попросту не может возникнуть. Во имя этого идеала «обозримости» реальная протяженность

драматического действия определяется тем временем, которое необходимо для «резкого изменения», «развязки». Так, чтобы всё могло подняться и снова упасть, то есть время, необходимое для внутренней логики перевертывания, развязки. Драма вносит логику и структуру в сбивающую с толку «полноту», «плетору» и хаос бытия, вот почему для Аристотеля она обладает более высоким статусом, чем историография, которая всего лишь передает нам хаотичные события. Именно единство времени призвано поддерживать собою единство такой логики, которая упорядочивает всё без путаницы, отклонений и разрывов. Одним из аспектов этой концепции времени — аспектом, который у Аристотеля представлен лишь имплицитно, — становится следующая закономерность: в той же степени, в какой время и действие достигают внутренней связности, гладкой непрерывности и тотальной обозримости, это самое единство проводит ясную черту, разделяющую драму и внешний мир. Тем самым сохраняется и оберегается закрытая структура трагедии. И напротив, все разрывы и перескакивания во внутреннем континууме времени будут немедленно функционировать как точки вторжения внешней реальности. Внутреннее единство и замкнутость от внешней реальности являются взаимодополнительными аспектами такого единообразного театрального времени. Эстетическое наслаждение не должно здесь утрачивать своей упорядоченности, потому, скажем, в подобных системах всегда стараются избегать коллективных ритуальных экстазов или же чрезмерно «миметичного» поведения, которое могло бы угрожать нам опять-таки чрезмерным аффективным, эмоциональным слиянием с происходящим. Таким образом, аристотелевская идея единства драматического времени нацелена, во-первых, на то, чтобы пометить и запечатать собою сферу эстетического, наделенную собственным художественным временем, а во-вторых, на то, чтобы воспринимать красоту в нашем опыте так, чтобы та выстраивалась по аналогии с разумностью. И указанные выше непереносимые требования непрерывности, внутренней связности, органической симметрии и временной обозримости как раз и способствуют продвижению этой аналогии с рациональностью. И конечно же, Аристотель ясно осознает мощное эмоциональное воздействие театра: Элеос²⁵⁹ и Фобос²⁶⁰ вызывают очень сильные аффекты. Катарсис как раз и призван усмирить их благодаря обрамлению всего происходящего с помощью логоса.

«Umschlag»

«Zeit für die Logik eines Umschlags»

Einbruchstellen für die äußere Realzeit

²⁵⁹ Элеос (Ἐλεός) — в греческой мифологии был богом, персонафицирующим жалость и сострадание (Прим. пер.)

²⁶⁰ Соответственно, Фобос (Φόβος), сын Афродиты и Ареса, был у греков воплощением страха, ужаса (Прим. пер.)

Несмотря на все свои философские импликации, «Поэтика» Аристотеля была прежде всего прагматичным и описательным текстом. Однако в Новое время представленные там

«θεστο ματια», «furore»

«raison naturelle»,
«poème dramatique»

«une imitation, ou pour
en mieux parler, un portrait
("portrait" "Porträt")
des actions des hommes»
«несомненно»

«de peur de tomber dans le
dérèglement»

«Angst vor Entregelung»

наблюдения были заново истолкованы как нормативные правила, правила — как предписания, а предписания — как законы; таким образом, описания превратились в предписания. В эпоху Возрождения еще сохранялось какое-то соперничество между неоплатоническим представлением об искусстве, ориентированным на «поэтическую страсть», и аристотелевским представлением, склоняющимся скорее к рациональности и правилам. Линия Аристотеля победила, — именно она начала определять собою театральные идеи Нового времени, прежде всего — в классицизме. Трактат Пьера Корнеля «Рассуждение о трех единствах» /«Discours sur les trois unités»/ еще в 1660 году объясняет читателям, что драматург должен стремиться к тождеству между представляемым [на сцене] временем и временем реального театрального представления. И Корнель говорит о том, что это правило опирается не только на авторитет Аристотеля, но также и на «естественный разум». «Драматическая поэма» для Корнеля несомненно является подражанием или, точнее, «портретом» человеческих действий. Такое сравнение прямо-таки поражает. Корнель тотчас же выдвигает свой главный аргумент: совершенство портрета, по его словам, измеряется — hors de doute — его сходством с оригиналом. А в том, что касается функции единства времени, мы находим ключевое положение там, где Корнель объясняет, почему в конечном счете представленное в спектакле время не должно быть длиннее времени самого представления, ведь оригинал и «портрет» в этом отношении также должны быть как можно более схожими. И Корнель приводит вескую причину нашего стремления к такому тождеству: мы прибегаем к нему, боясь впасть в состояние, где нет никаких правил²⁶¹. Мы видим, что на самом деле прагматическое и техническое тождество представленного в спектакле времени и времени самого представления вовсе не является настоящим мотивом для единства времени, таким мотивом служит скорее СТРАХ ПЕРЕД «НАРУШЕНИЕМ ПРАВИЛ» и возникающей от этого путаницы. Таким образом, причиной возникновения правила здесь становится само утверждение правила как такового. Речь идет о предотвращении путаницы, о предотвращении эксцессов свободного воображения, которое более не контролируется самим драматическим процессом, а также о предотвращении настоящих вспышек воображаемого восприятия в бог знает каких иных сферах пространства и времени.

_____ Понимание более длинных промежутков времени в драме, согласно Корнелю, должно регулироваться таким образом, чтобы эти промежутки — коль скоро они абсолютно необходимы — помещались между актами пьесы. Тематизации же

реального времени вполне можно избежать, отказавшись от упоминаний точных дат и конкретного времени в проговариваемом тексте. Подобным же образом следует свести к минимуму все сообщения о событиях, случившихся до самого сценического действия, — просто чтобы не перегружать память зрителей и их интеллектуальные возможности²⁶². В качестве предпочитаемого совершенного двойника реальности и, одновременно, в качестве некой сущности, несущей в себе рациональность и внутреннюю связность, театр нуждается в единстве времени, в сосредоточении на настоящем времени и в исключении всякого намека на многослойность временных пространств. Единство создает непрерывность, которая призвана сделать невидимым для зрителя любое расхождение между воображаемым временем и временем реальным. Ибо, как мы читаем далее у Корнеля, всякий разрыв во внутренней структуре времени несет в себе реальную опасность того, что зритель заметит разницу между оригиналом и копией, реальностью и образом, а потому — с неизбежностью — развернется в сторону своего собственно-го времени, то есть времени реального. А там уж он позволит своему воображению действовать бесконтрольно, рефлексировать, заниматься разумными вещами или же попросту грезить. Временные структуры, свойственные аристотелевской традиции, — это не просто некая вполне невинная и немного устаревшая сейчас рамка, — о нет, это существенная часть мощной традиции, против нормативной эффективности которой современный театр вынужден снова и снова утверждать себя, — пусть даже сейчас уже никто не соблюдает такого правила единства времени в каком-то формальном смысле. Базовые эстетические и драматургические понятия этой традиции могут толковаться как определения и ограничения, накладываемые на всё наше восприятие, как попытка структурировать театральные средства, воздействующие на наше воображение, мысль и чувство. Внутри такой традиции единство времени значимо тем, что оно всегда представляет собой решающий и важный симптом. Тут мы говорили об Аристотеле и Корнеле. Однако и в XVIII веке, под знаменем так называемых «естественных знаков», театральная поэтика продолжает работать над способами контроля и формирования воображения (вплоть до выработки соответствующих физических привычек).

_____ Дополнительные аспекты единства времени — непрерывность внутри и изоляция от всего, что происходит снаружи, — всегда были (и всё еще остаются) базовыми правилами не только театра, но и всех других нарративных форм, что легко доказывает даже беглый обзор голливудских фильмов с их идеалом

Double der Wirklichkeit

²⁶²
Корнель П., Рассуждение о трех единствах. С. 845 «moins on se charge d'actions passées, plus on a l'auditeur propice par le peu de gêne qu'on lui donne, en lui rendant toutes les choses présentes, sans demander aucune réflexion à sa mémoire que pour ce qu'il a vu» («чем меньше мы заботимся о прежде происходивших действиях, тем больше мы располагаем к себе слушателя, поскольку мы не стесняем его чрезмерно мы непосредственно представляем тут для него все [необходимое], не требуя никакой рефлексии от его памяти, — разве что для тех вещей которые он действительно видит») Можно также обратить внимание на то, что Корнель говорит здесь именно о «слушателе» («auditeur»), а не о «зрителе» («spectateur»)

«natürliche Zeichen»

Zeit-Einheit

Kontinuität nach innen

Abgeschlossenheit nach außen

Ideal des «unsichtbare schnitts»

das Erscheinen von Zeit als Zeit
zu unterbinden

«Phantasiebild des Kontinuums»

«невидимого, незаметного монтажа». Мы можем заключить из этого, что аристотелевская традиция драматургии времени преследовала, в том числе, и эту цель: ПОМЕШАТЬ ВРЕМЕНИ ПРОЯВИТЬСЯ КАК ВРЕМЯ. Время как таковое должно было исчезнуть, свестись к специально не замечаемому условию существования действия. Правила же такого подхода в конечном итоге способствовали тому, что время и впрямь оставалось незаметным, поскольку ничто не должно было отвлекать зрителя от чар драматического действия. Настоящим смыслом аристотелевской эстетики была вовсе не эстетика. Скорее уж единство времени в театре, — как непрерывность воображаемого времени драмы и реального времени самого представления, — указывает на гораздо более глубокий «образ фантазии» — «ФАНТАЗИЮ КОНТИНУУМА, НЕПРЕРЫВНОСТИ». Театр призван отражать и усиливать социальный континуум взаимодействия и коммуникации, континуум разделяемого всеми социо-символического контекста идей, ценностей и условностей. И наоборот: если театр предполагает разрыв такой глубинной непрерывности, само единство времени также нарушится и прекратится не только в драме, но и в реальности самого текста представления.

ТЕЛО

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ТЕЛА (*POSTDRAMATISCHE KÖRPERBILDER*)

Theaterkörper

«сама по себе»

«Naturbeherrschung am
Menschen»

Культурные представления о том, что это такое — тело, сами подвержены «драматическим изменениям», театр же только артикулирует и отражает эти идеи. Он представляет нам тела и одновременно использует их в качестве своего главного означаемого материала. Однако ТЕАТРАЛЬНОЕ ТЕЛО отнюдь не исчерпывает себя в своей функции: в театре — это ценность sub generis. Тем не менее вплоть до эпохи модернизма физическая реальность тела оставалась в принципе случайной. Тело просто с благодарностью принималось и отдавалось. Оно становилось демонстрацией «доминирования природы в ее приложениях к человеку» (по словам Рудольфа цур Липпе — Rudolf zur Lippe); это

тело специально дисциплинировали, тренировали и формировали, чтобы оно могло служить таким означающим; вместе с тем оно не становилось автономной проблемой и темой драматического театра, скорее оно оставалось там в качестве какого-то «sous-entendu». И это неудивительно — учитывая, что драма по самой своей сути явилась как некая абстракция из самой гущи материального мира благодаря «драматической» концентрации «духовных» конфликтов, — в отличие от склонности эпоса к конкретным деталям. До модернизма физическое начало явно тематизировалось лишь в исключительных случаях, которые только подтверждают правило дискурсивной маргинализации: как фаллос в античной трагедии, боль Филоктета, мученичество и страдание в христианском театре, горб Глостера, безумие Войцекка. И только в модернизме сексуальность, мучение и болезнь, физическое отличие, молодость, старость, цвет кожи (скажем, у Ведекинда — у Яна) впервые сделались отдельными темами, которые можно было представить на сцене. «Брак человека и машины» (по выражению Хайнера Мюллера) в историческом авангарде начался с союза органического и механического. Всё это продолжается и сейчас, только под лозунгом новых технологий (да и овладевает телом теперь куда более всеобъемлющим образом): подключившись к информационным машинам, тело способно порождать новые фантазмы также и в постдраматическом театре. В то время как пространственная организация «Триадического балета» /«Triadische Ballet»/ Оскара Шлеммера /Oskar Schlemmer/ или то, как ощущалась поверхность картин Мондриана, предполагало некую утопическую перспективу рационального общественного устройства, технически опосредованные машины желания и ужаса в современном театре лишены этой (драматической) утопической особенности. Вместо этого мы находим тут вариации «тела, в которое просочилось техническое начало»: мрачные образы тел, застрявших где-то на полдороге между организмом и машинерией.

«подразумеваемого смысла»

«Hochzeit von Mensch und Maschine»

«technisch infiltrierte Körper»

_____ Модернистский театр и театр постдраматический обрели новый потенциал благодаря преодолению прежней семантики тела. Сейчас складывается и осознается новый характерный театральный фактор, к которому вполне приложима следующая формула: чувственность здесь подрывает смысл. Потребовалось настоящее освобождение театра как самостоятельного измерения искусства, чтобы понять: тело вовсе не должно довольствоваться своей ролью означающего, оно может стать настоящим agent provocateur опыта, лишенного «смысла», опыта, нацеленного не на осуществление какой-то реальности и смысла, но опыта как потенции, как возможности. В качестве такого

Sinnlichkeit unterläuft Sinn

«агентом-provokатором»

αυτοδειξίς фактора, указывая лишь на собственное присутствие как нечто самореференциальное²⁶³, тело впервые по-настоящему раскрывает наслаждение или ужас смотрящего на него взгляда, направляя его в парадоксальную пустоту возможности. Театр тела — это ТЕАТР ПОТЕНЦИАЛЬНОГО, театр, который обращается к чему-то не запланированному заранее, что происходит «между телами» и выводит на первый план потенциальность как пугающее «лишение обладания» (Лиотар вводит это понятие в свою теорию, когда рассуждает о «возвышенном») и одновременно — как некое обещание.

_____ Драматический процесс происходит между телами;

am Körper постдраматический же процесс случается с телом или же в действии над ним. Вместо ментальной дуэли (которая лишь метафорически передается представлением на сцене физического убийства или же сценической дуэлью) мы видим физическую моторную активность или же ее неудачу, форму или бесформенность, цельность или распад на фрагменты. В то время как драматическое тело было носителем «АГОНА», постдраматическое тело предлагает нам образ «АГОНИИ», страдания. Это исключает всякое представление, иллюстрацию или интерпретацию через тело, которое берется просто как средство. Актер должен теперь представлять (и предоставлять) на сцене САМОГО СЕБЯ. Валер Новарина /Valère Novarina/ замечает: «актер уже больше не интерпретатор, поскольку его тело — это больше не инструмент»;

«L'acteur n'exécute pas mais s'exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son corps résonner. Construit pas son personnage mais s'écroule sur son corps civil maintenu en ordre, se suicide. C'est pas de la composition d'un personnage, c'est de la décomposition d'un homme qui se fait sur la planche» («Актер не выполняет нечто, но осуществляет себя и себя казнят, он не интерпретирует, но позволяет в себя проникать, не рассуждает, но заставляет всё свое тело резонировать. Он не конструирует свой персонаж, но способствует распаду обычного тела, которое поддерживается для общества в определенном порядке, он кончает самоубийством. Речь идет не о компоновке персонажа, но о распадении и декомпоновке человека, который выходит на подмостки»)

«Dekomposition des Menschen»
«Selbst-Dramatisierung der Physis»
«Anthropophanie»
«das TheatReale»

Он отвергает представление о «выстраивании» персонажа актером, противопоставляя этому формулу, согласно которой на сцене происходит скорее уж «РАСПАДЕНИЕ, ДЕКОМПОНОВКА ЧЕЛОВЕКА»²⁶⁴. Само понятие театральной коммуникации, которая осуществляется через тело, теперь радикально меняется. Можно сказать, что динамическое начало, которое обычно поддерживало собой драму как некую форму развития, теперь сдвинулось в тело, в его «банальное» существование. Происходит своеобразная «САМОДРАМАТИЗАЦИЯ ФИЗИЧЕСКОГО». А сам импульс постдраматического театра, направленный на то, чтобы реализовать интенсивное присутствие (и даже «эпифанию») человеческого тела, становится поиском «АТРОПОФАНИИ», «ЯВЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО [ТЕЛА]». Исходя из этой основополагающей позиции, возникают целые серии различных образов тела, причем все они указывают на реальность, которая существует лишь в театре, то есть на «ТЕАТРЕАЛЬНОЕ».

_____ Вовсе не случайно, что новые образы тела наиболее явно представлены в танце. Ведь именно в танце мы находим наиболее радикальное выражение того, что справедливо для постдраматического театра вообще: танец артикулирует не смысл,

263

αυτοδειξίς; (среч.) — «[непосредственно] указывающее на самое себя» (от δεικνύμι — «показывать»), «указывающее») (Прим. пер.)

264

См. Новарина В. Театр речей -
Novarina Valère, *Théâtre des paroles*
Paris, 1988. Pp. 22. 24. «L'acteur n'est pas un interprète parce que le corps n'est pas un instrument» («Актер больше не интерпретатор, поскольку его тело — это больше не инструмент»); «L'acteur n'exécute pas mais s'exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son corps résonner. Construit pas son personnage mais s'écroule sur son corps civil maintenu en ordre, se suicide. C'est pas de la composition d'un personnage, c'est de la décomposition d'un homme qui se fait sur la planche» («Актер не выполняет нечто, но осуществляет себя и себя казнят, он не интерпретирует, но позволяет в себя проникать, не рассуждает, но заставляет всё свое тело резонировать. Он не конструирует свой персонаж, но способствует распаду обычного тела, которое поддерживается для общества в определенном порядке, он кончает самоубийством. Речь идет не о компоновке персонажа, но о распадении и декомпоновке человека, который выходит на подмостки»)

«Dekomposition des Menschen»
«Selbst-Dramatisierung der Physis»
«Anthropophanie»

«das TheatReale»

но ЭНЕРГИЮ, он представляет нам не иллюстрации, но действия. Всё тут становится жестом. Кажется, что ранее неизвестные или сокрытые энергии высвобождаются в этом теле. Оно становится своим собственным посланием и одновременно явно раскрывается как глубинно чуждое себе самому: что тут можно считать «своим», остается неизвестным, («terra incognita»). Это становится вполне очевидным в той ритуальной жестокости, с какой исследуются границы еще «выносимого», — или же, когда на поверхность (даже буквально: на поверхность кожи) вытаскиваются феномены, обычно чуждые или странные для человеческого тела: импульсивная жестикуляция, тревожность и беспокойство, истерические конвульсии, аутистский распад формы, потеря равновесия, падения и деформации. Точно так же, как новейший танец предпочитает распадение непрерывности, различные части (или «члены») тела получают преимущество над тотальностью как единым образом. Отказ от «идеального» тела в работах Уильяма Форсайта, Мег Стюарт /Meg Stuart/ или Вима Вандекейбуса /Wim Vandekeybus/ вполне очевиден и заметен. Здесь нет каких-то ярких костюмов, — ну разве что те используются иронически. Новые позы не исключают падений, перекатываний, лежания или сидения на планшете; мы встречаем здесь судороги, неловкие жесты вроде подергивания плечами, а также введение в танец речи и голоса, обновленную интенсивность физического контакта (как у Мег Стюарт).

_____ Среди многих образов тела, которые можно считать симптоматичными и показательными для постдраматического театра, мы можем указать технику замедленного движения, которая повсеместно присутствует в работах, так или иначе идущих по стопам спектаклей Роберта Уилсона. И всё это нельзя свести к каким-то чисто внешним визуальным эффектам. Когда физическое движение замедляется до такой степени, что само время его разворачивания кажется вдруг выросшим, словно мы рассматриваем его в увеличительное стекло, то само тело неизбежно и наглядно выставляется здесь напоказ в своей конкретности. На него как бы наводится «зум», встроенный в объектив зрителя, — и параллельно оно «вырезается» из пространственно-временного континуума в качестве предмета искусства. Но одновременно и сам этот моторный аппарат очуждается; всякое действие (скажем, ходьба, стояние на месте, вставание с пола или со стула и возвращение вниз) остается узнаваемым, однако оно настолько изменяется, как если бы мы никогда прежде не видели ничего подобного. Акт ходьбы деконструируется, мы видим, как отдельно поднимается нога, как она выдвигается вперед, как переносится центр тяжести всего тела, как, наконец,

Energie

Selbstfremde

«articulti»

Gestalt

Slow-Motion-Technik

in seiner Konkretheit ausgestellt

wird verfremdet

«reine Geste»

ступня осторожно касается пола. Сценическое «действие» (ходьба) вдруг обретает красоту, обычно свойственную только бесцельному «чистому жесту».

_____ Но что вообще мы имеем в виду, когда говорим о жесте? Прежде всего, тут необходимо подчеркнуть, что мы уже покинули сферу целенаправленных средств: ходьба не становится здесь средством перемещения тела, однако она не становится и целью самой по себе (то есть какой-то эстетической формой). Танец, например, — это тоже жест (по словам Джорджо Агамбена — Giorgio Agamben), «поскольку он целиком поддерживается и наглядно проявляет медийный характер физического движения. Жест и состоит в том, чтобы наглядно проявить свою способность опосредовать, ДЕЛАЯ СРЕДСТВА ВИДИМЫМИ в качестве таковых». В этом описании, которое следует идеям Вальтера Беньямина, тело и его жестовая сущность артикулируются в качестве такого измерения, в котором всё «потенциальное» в свернутом виде сохраняется в «акте», сохраняется, как бы записавшись, как «чистая среда» (по словам Малларме). Жест — это то, что остается «неснятым» во всяком целенаправленном действии: это как бы избыток потенциальности, это настолько сильно ощутимый феномен видимого, что он прямо-таки ослепляет, превосходит собою любой чисто упорядочивающий взгляд — он становится возможным лишь потому, что никакая цель и никакая тенденция иллюстрировать вещи не ослабляет здесь реальности пространства, времени и тела. Постдраматическое тело — это тело жеста, понимаемое следующим образом: «Жест — это нечто потенциальное, уступающее и дающее дорогу акту вовсе не для того, чтобы истощить себя в нем, скорее уж оно остается внутри потенциального в самом акте, как бы танцует в нем»²⁶⁵

«milieu pur»
«unaufgehoben»

_____ В работах «Общества художника Рафаэля по прозвищу "Святой"» /«Societas Raffaello Sanzio»/ Ромео Кастеллуччи бросается в глаза совершенно скульптурная эстетика. Эта поразительная группа, одна из наиболее значительных итальянских экспериментальных групп, была основана в 1981 году. Для каждого проекта собирается новый ансамбль вокруг ядра группы — брата и сестры — Ромео и Клаудии Кастеллуччи. Они часто приглашают людей с не совсем обычными физическими данными или же с телом, физически изменившимся в результате болезни. «Каждое тело имеет свою историю, которую оно может рассказать», — объясняет Ромео Кастеллуччи. Речь идет по существу о возвращении тела как некоей непонятной и, одновременно, почти невыносимой реальности. В числе важнейших постановок тут можно назвать «Санта София — кхмерский театр» /«Santa Sofia — Teatro Khmer»/ (1985), «Гильгамеш» /«Gilgamesh»/

(1990), «Гамлет — яростная внешняя реальность смерти моллюска» /«Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco»/ (1992), «Мазох» /«Masoch»/ (1993), «Орестея» /«Orestea»/ (1995) и «Юлий Цезарь» /«Giulio Cesare»/ (1997). В «Орестее» мы находим множество цитат из изобразительных искусств: скажем, один из актеров выбран, поскольку у него удлинённая, паучья фигура наподобие скульптур Джакметти. Другой одет в белое и намазан белым гримом, так что он напоминает скульптуры Джорджа Сигала, — да к тому же временами он принимает позы и делает жесты, похожие на те, что мы находим на рисунках Кафки. Клитемнестру играет актриса, которая кажется буквально горой плоти; она вся в красном и отклоняется назад в сказочной, текучей неподвижности. В качестве телесного знака ее вес и тяжесть передают идею власти, однако доминирует тут всё равно непосредственное чувственное впечатление, лишённое всякой специальной интерпретации. Кассандру посадили в нечто похожее на ящик, ее черты искажены и почти неразличимы за матовым стеклом, так что нам кажется, будто мы смотрим на картину Френсиса Бэкона. Театр здесь существует в самой тесной близости к изобразительным искусствам.

Живая, трепетная скульптура-человек, движения этой скульптуры, проходящие через все крайности — от оцепенения до крайней степени жизни, — всё это обращает на исполнителя взгляд зрителя, почти становящегося здесь подглядывающим voyeuristische Zuschauerblick вудьером. Когда в 80-х и 90-х годах в театр возвращается мотив скульптуры, это происходит с совершенно иными предпосылками, чем в классическом модернизме. Идеал превращается в мотив для страха и тревоги. Тело выставляется напоказ не потому, что оно достаточно близко классическому идеалу, но как раз ради болезненного столкновения с его несовершенством. Притягательность и вся эстетическая диалектика классических скульптур, изображающих человеческое тело, состоит в значительной степени также и в том, что настоящее, живое существо никак не может с ними тягаться. И напротив, в этом происходящем «здесь и сейчас» обмене взглядов между публикой и сценой стареющее и увядающее тело подвергается безжалостной инспекции. Исполнитель балансирует на самом острие между своей возможной метаморфозой, превращающей его в мертвый выставочный предмет, и самоутверждением себя в качестве личности. Некоторым образом, исполнитель представляет нам себя еще и в виде жертвы: он лишен защиты роли, лишен крепостных укреплений идеализирующего покоя и невозмутимости идеала, а само тело во всей его хрупкости и жалкости выволакивается на суд оценивающих взглядов как обещание эротической

стимуляции и провокации. Однако начав с этого положения жертвы, постдраматический образ скульптурного тела может развернуться как акт агрессии и вызова, брошенного публике. Когда исполнитель предстает перед нами как индивид, как ранимая личность, зритель начинает осознавать ту реальность, которая обычно маскируется в традиционном театре (даже если она неизбежно сопровождает всякое отношение нашего взгляда к какой-то сцене): зритель возвращается к самому акту видения, который вуайеристически направлен на выставленного для нас исполнителя, как если бы тот был скульптурным объектом.

Seh-Akt

Lrfahrung der «Dinghaftigkeit»

_____ Театр, отвергающий драму как свой образец, всё же может сохранить способность возвращать вещам их ценность, а людям-актерам — опыт «опредмечивания», «овеществления», который был ими забыт. Одновременно такой театр получает новую игровую площадку в сфере машинерии, соединяющей человеческие существа, механику и технологию, начиная от странных машин любви и смерти, которые мы находили у Канта, и кончая театром «высоких технологий». Хайнер Мюллер как-то сказал о театре Уилсона, что там можно найти «мудрость волшебных сказок, состоящую в том, что историю людей нельзя отделить от истории животных (растений, камней, машин)». Ему кажется, что театр Уилсона предвидел тут «единство человека и машины, то есть некий новый этап эволюции»²⁶⁶. И действительно, кажется, что всё ускоряющаяся технологизация (а с ней вместе — и тенденция преобразования тела, уводящая его прочь от «судьбы» и стремящаяся сделать из него контролируемый и произвольно избираемый аппарат, своего рода программируемое техно-тело) возвещает нам о некоей антропологической мутации, первые всплески которой гораздо более точно регистрируются искусствами, а не быстро устаревающими юридическими и политическими дискурсами.

266

См. Хайнер Мюллер — материал
Под ред. Ф. Хёрнигга — Heimer
Miller Material Hrsg. von F. Hörnigk
Göttingen, 1989, S. 50

«Schicksal»

anthropologische Mutation

БОЛЬ, КАТАРСИС (SCHMERZ, KATHARSIS)

«Leiden»

«Grund des Vergnügens an
tragischen Gegenständen»

Театр всегда был зачарован болью, даже если традиционно эстетика смотрит на нее с гораздо меньшим одобрением, чем на более идеальное «страдание». С античных времен боль, насилие, смерть и чувство страха или жалости, которые те вызывают, были «основой удовольствия, которое мы находим в трагических предметах» (по выражению Шиллера). В пробуждении чего-то, что не может быть представлено на сцене, но что в общем-то

и составляет сущность боли, мы встречаемся с центральной проблемой театра: мы ощущаем здесь некий вызов, который побуждает нас актуализировать нечто непонятное телесными средствами, что само по себе ведет к «памяти боли», поскольку для культуры боль является наиболее мощным «мнемоническим вспомогательным средством» (по словам Ницше), — ведь именно боль вписана в культуру в процессе дисциплинирования и организации. «Мимезис боли» изначально означает, что мучению, агонии, физическому страданию и боли начинают подражать, на них обманчиво намекают, так чтобы у зрителей рождалась вполне реальная болезненная эмпатия по отношению к этой «РАЗЫГРАННОЙ» боли. Но вот постдраматическому театру более всего знаком «МИМЕЗИС К БОЛИ», как выражался Теодор Адорно: когда сцена становится совсем как жизнь, когда живые люди на ней падают и ударяются, зрители начинают бояться за исполнителей. Новизна тут заключена в том, что происходит переход от «БОЛИ ПРЕДСТАВЛЕННОЙ [НА СЦЕНЕ]» к «БОЛИ, ИСПЫТЫВАЕМОЙ В МОМЕНТ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ». В своей моральной и эстетической двойственности такой мимезис становится настоящим индикатором для самой проблемы представления: изматывающие и рискованные действия на сцене (группа «Ла-ла-ла человеческие шаги» — «La la la Human Steps»); упражнения, которые зачастую кажутся полувоенными (некоторые группы танцевального театра, Айнар Шлефф); мазохизм («Ла Фура дельс Баус»); этически провокативная игра с воображаемой или реальной жестокостью (Ян Фабр); выставление напоказ больных или обезображенных тел. Театр «ТЕЛА [В МОМЕНТ] БОЛИ» вызывает разрыв в нашем восприятии: вот только что была представленная на сцене боль, — а вот уже мы наблюдаем сам игровой, радостный акт ее представления, который сам свидетельствует о боли.

«Schmerz-Gedächtnis»

«Mimesis von Schmerz»

«gespielte»

«Mimesis an den Schmerz»

«dargestellte Schmerz»

«in der Darstellung erfahrene Schmerz»

«Theater der Schmerz-Körper»

_____ Едва ли можно счесть простым совпадением, что в современном театре мы обнаруживаем настойчивое возвращение к метафоре этого мира как больницы или же как мира обманчивого, — мира, лишённого альтернативы, где возможен лишь столь же катастрофический уход в солипсистскую изоляцию. Подобно работам по Беккету или Хайнеру Мюллеру, мы также находим людей в инвалидных колясках в постановках «Диониса» (1990) и «Электры» (1995) японского режиссера Тадаси Судзуки, который часто выводит на сцену жестко формализованные, напоминающие упорядоченные процессии, образы преисподней. Каталонская группа «Ла Фура дельс Баус» помещает зрителей внутрь клаустрофобно замкнутых, демонических сценариев мучений, которые, как кажется, вдохновлены Дантовым «Адом»: мы видим тут обнаженные тела, погруженные в то, что выглядит

как кипящая вода или масло, тела, которые вешают, сталкивают с высоты, тела, подвергающиеся пыткам; повсюду вдруг разом вспыхивает огонь, привязанных людей секут розгами или же с них живьем сдирают кожу, их палачи выкрикивают приказания под страшный грохот барабанов, под крики и вопли. В то время как драматический театр скрывает телесные процессы внутри роли, театр постдраматический стремится к публичному предьявлению тела, а затем — и к его унижению и распаду, так что нам бывает трудно различить искусство и реальность. Постдраматический театр отнюдь не скрывает того факта, что тело обречено смерти, уже умирает, напротив, театр это всячески подчеркивает. Когда актер Рон Вотер /Ron Vawter/ незадолго до смерти (он умер от СПИДа) играл двух гомосексуалистов, как бы предлагая их двойной портрет, было невозможно определить, обусловлены ли внезапные паузы в его спектакле моментами реального или «сыгранного» изнеможения. В работах Резы Абдоха /Reza Abdoh/, который умер от СПИДа в совсем юном возрасте, исторические, театральные и медийные призраки вступали в настоящий симбиоз, соединяя спектакль и провокацию, кровавый гиньоль и глубинное оплакивание. Его театр был поистине барочным — он являл зрителям брутальную и непосредственную чувственность вместе с поисками трансцендентного, жажду жизни и столкновение со смертью. Сараево, госпиталь и ужасное зрелище мелкобуржуазного интерьера становилось здесь поистине библейской «надписью на стене» для опустошенного мира, лишённого смысла, — мира, где царят холод, боль, болезнь, мучения и низость.

МЕДИЙНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

В теории авангардного театра постепенно стало общим местом утверждение, что он анализирует, отражает и подвергает деконструкции условия видения и слышания в медийном обществе. Независимо от справедливости такого заявления, можно всё же усомниться в том, что самореференциальность обсуждаемых

в этом контексте театральных произведений действительно вы-
звана к жизни таким пафосом анализа, который более пристал
теоретическим усилиям исследователя. Скорее уж представляет-
ся реалистичным, что эстетика, которая здесь проявляется, ищет
сближения с искусственно измененным восприятием. Зачастую
ложно «драматизируемая» проблема, в соответствии с которой
кажущиеся неограниченными возможности воспроизведения,
представления и симуляции реальности посредством медийных
информационных технологий (которые так или иначе базируются
на универсальной информационной среде компьютера) будто
бы оставляют далеко позади возможности театра воспроизводить
реальность, на самом деле вовсе не составляют настоящей
взрывной силы, заложенной в проблеме отношений между теа-
тром и медийными возможностями. Театр *per se* — это уже некое

«как таковой», «сам по себе»

«Kunst der Zeichen»

Zeichen

«искусство знаков», а не просто какое-то миметическое копиро-
вание. (Дерево на сцене — даже если оно выглядит вполне нату-
ральным — всё равно остается знаком для дерева, а не его вос-
произведением, тогда как дерево в фильме может обозначать
что угодно в качестве знака, но является прежде всего фотогра-
фически-точным воспроизведением дерева.) Театр не симулирует
нечто, но со всей очевидностью остается конкретной реаль-
ностью места, времени, людей, которые и создают театральные
знаки, — да, к тому же, всегда имеются еще и знаки знаков²⁶⁷
Однако настоящим поводом для беспокойства в театре ста-
новится наметившийся переход к взаимодействию удаленных
друг от друга партнеров, к взаимодействию, осуществляемому
с помощью технологии (пока что мы можем говорить лишь о на-
чальных шагах в этом направлении). Будет ли такое, всё более
совершенствующееся взаимодействие в конце концов реально
состязаться с областью театрального, живого искусства, глав-
ным принципом которого всегда было участие? Но внутренним
содержанием театра всегда остается некая коммуникативная
структура, в центре которой лежит не процесс обмена инфор-
мацией, но иной способ достигать осмысления того, что
подразумевается» (по словам Вальтера Беньямина), а это «под-
разумеваемое» в предельном случае включает в себя и смерть.
Информация же лежит за пределами смерти, за пределами опы-
та времени. Напротив, театр (коль скоро внутри него отпра-
витель и получатель [сообщения] стареют вместе) является чем-то
вроде интимного сообщения о смерти», в том смысле, в каком это
выражает замечание Хайнера Мюллера о том, что если в театре
и есть какая-то своя специфика, то это именно явление «потенци-
ально умирающего человека». В медийной же технологии комму-

Interaktion

Partizipation

«Art des Meinens»

{Intimiation of Mortality}

«potentiell Sterbende»

никации разъем математизации всего отделяет субъекты друг от

267

См. Фишер-Лихте Э. Семиотика
театра // Указ соч. С. 9 и сл.

als performativer Akt

друга, так что их возможная близость или удаленность становятся несущественными. Между тем театр, состоящий из этого общего пространства-времени нашей смертности, артикулирует в качестве акта исполнения необходимость общения со смертью, а это значит: и с жизненностью жизни. Его темами являются, говоря словами Мюллера, ужасы и радости преобразования, тогда как фильм просто наблюдает, как смерть делает свое дело. И по сути именно этот аспект общего пространства-времени нашей смертности (со всеми его этическими и теоретическими коммуникационными импликациями) в конечном счете помечает собой категориальное различие между театром и технологическими медийными средствами.

МЕДИЙНЫЕ СРЕДСТВА В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

gelegentliche Verwendung

Inspiration

konstitutiv

in Gestalt von Video-Installationen

Мы можем в самом общем виде различать всевозможные способы употребления медий в театре. Бывает, что медийные средства используются от случая к случаю, так что это не определяет собой самую суть данной театральной концепции (то есть они употребляются именно как средства); бывает же, что они служат источником настоящего вдохновения для театра, воздействуя на его эстетику и форму, однако при этом медийные технологии всё еще не играют существенной роли в самих постановках; однако такие медийные возможности вполне могут стать конституирующими и определяющими для некоторых театральных форм (скажем, как это происходит у Корсетти, в «Вустерской группе», у Джебзержуна). И наконец, театр и медийное искусство могут действительно встретиться, соединившись в форме видеопостановки. Многие режиссеры используют медийные средства в зависимости от необходимости, как, например, сделал Питер Селларс /Peter Sellars/ в своей лондонской постановке «Венецианского купца», но это не является определяющим для их стиля. Для режиссера, который считает себя постмодернистом, это просто нечто само собой разумеющееся. Другие же театральной формы характеризуются прежде всего не применением медийной технологии, но скорее вдохновением от медийной эстетики — вдохновением, которое вполне узнаваемо во всей эстетике постановки. Тут можно вспомнить о быстрой последовательности образов, о скорости речи, которая иногда кажется четкой какой-то сокращенной стенограммы, о внимании к гэгам, заимствованным из телевизионных комедий, об отсылке

к популярным развлекательным шоу на телевидении, об упоминании теле- и кинозвезд, о повседневных делах индустрии развлечений, ее лидерах и сотрясателях основ, о прямых цитатах из поп-культуры, о развлекательных фильмах и вызывающих споры темах-однодневках из публичной медийной сферы. Разумеется, во всех этих формах преобладает скорее пародийное и ироничное преломление медийных сюжетов и средств, однако порой привлекаются лишь медийные темы. Чисто постдраматической стороной всех этих попыток можно считать то, что цитируемые мотивы, гэги или имена не вставляются внутрь самой рамки какой-то связной повествовательной драматургии, но служат скорее своего рода музыкальными фразами, имеющими собственный ритм, элементами сценического коллажа образов. Рене Поллеш /René Pollesch/ показал в своих спектаклях «Харакири собрания чревоушителей» /«Harakiri einer Bauchrednertagung»/ и «Бульвар Шплаттер» /«Splatterboulevard»/ (1992 год) как — совершенно без всякой драмы — комедийные репризы постоянно сплетаемого диалога образуют некий текст, образцом для которого служит эксцентричная комедия и комедия положений. Достигающая совершенства беззвучица, постоянное кружение на месте в состоянии опустошенной вялости, равно как и пародийные медийные заимствования здесь создают собственную, вполне своеобразную атмосферу «ПОП-ТЕАТРА». В 1996 году Стефан Пухер начал сотрудничество с английской группой «Пожиральная команда» /«Gob Squad»/, которое завершилось постановкой спектакля «Совсем близко (крупным планом)» /«Ganz nah dran (Close up)»/ для франкфуртского фестиваля «ТАТ». Здесь весь медийный репертуар, который воздействует на речь, жесты и эмоциональные модели обычной жизни, был наглядно представлен в театральной форме. Значительная часть всего спектакля состояла из самопредставления участников зрителям, причем тут очень трудно было определить, какие элементы биографического рассказа были действительно «реальными».

_____ Творчество «Вустерской группы» /«The Wooster Group»/ может служить хорошим примером использования медийных возможностей в качестве конституирующей части определенных театральных форм. Одним из способов проблематизировать саморефлексию было использование электронных образов их собственного «постэпического» театра, — образов, которые прямо соотносились с повседневной реальностью и/или театральным процессом самих исполнителей. По большей части они цитировали тут визуальный материал, например материал «Волосатой обезьяны» /«The Hairy Ape»/, где происходит боксерский поединок между белым и черным участниками, — однако

«Pop-Theater-Atmosphäre

konstitutiv

gedankliche

Selbstreferentialität

Produktion

этот материал используется скорее для мысленного продолжения сцены, а не просто как некий документ. А потому кажется вполне логичным, что видеотехнология начинает всё больше использоваться для со-присутствия видеокартинки и живого актера, — прием, который в целом функционирует для указания на технически опосредованную САМОРЕФЕРЕНЦИАЛЬНОСТЬ театра. Постепенно это вообще становится центральным элементом в работах «Вустерской группы» — коллектива, который первоначально отпочковался от «Группы представления» /«Performance Group»/ Ричарда Шехнера и был назван по месту своего обитания в «Гараже представлений» /«Performance garage»/ на Вустерской улице Манхэттена. Театр здесь демонстрирует свои технические возможности, разделенные на индивидуальные компоненты. Скажем, театральная машинерия здесь действует на виду у зрителей. Выставляется напоказ вся техническая изюминка спектакля: кабели, аппаратура, разнообразные инструменты вовсе не прячутся стыдливо и не маскируются световыми эффектами, но используются в представлении как реквизит, — да что там, почти как полноправные актеры. Исполнители часто подражают аффектированной манере телевизионных ведущих В спектакле «Держись!» /«Grace Up!»/, основанном на «Трех сестрах» Чехова, рассказчик (Кейт Вальк — Kate Valk) как бы сопровождает нас на протяжении всего представления, однако вместе с тем она читает текст за персонажей, которых в данный момент никто не исполняет на сцене, представляет нам актеров (например, очень старую актрису Беатрис Рот /Beatrice Roth/, которая играет младшую из сестер), и дает актерам режиссерские указания. Во время самого представления вдруг может завязаться дискуссия относительно того, стоит ли вырезать или сохранить какой-то кусок из текста, — короче: нам показывают нечто среднее между репетицией и представлением, делая тем самым сам процесс театральной постановки видимым и наглядным, а также обращаясь попутно к публике, как это происходит с телевизионного экрана. Особенно впечатляет тут использование видео для того, чтобы включить в действие отсутствующих актеров; обычно звучит нечто вроде короткого вступления: «Майкл Кэрби не смог быть с нами сегодня вечером, но мы покажем видеозапись с ним»; «одна из наших актрис слишком стара, чтобы участвовать в гастролях, но мы покажем вам ее на видео». И вот так, как бы мимоходом, здесь высвечиваются все театральные иллюзии, а также такое знакомое, но всегда поражающее заново уравнивание значимости видеоприсутствия и присутствия живого. _____ Театр может также создавать «виртуальные пространства» со своими собственными средствами, как, например,

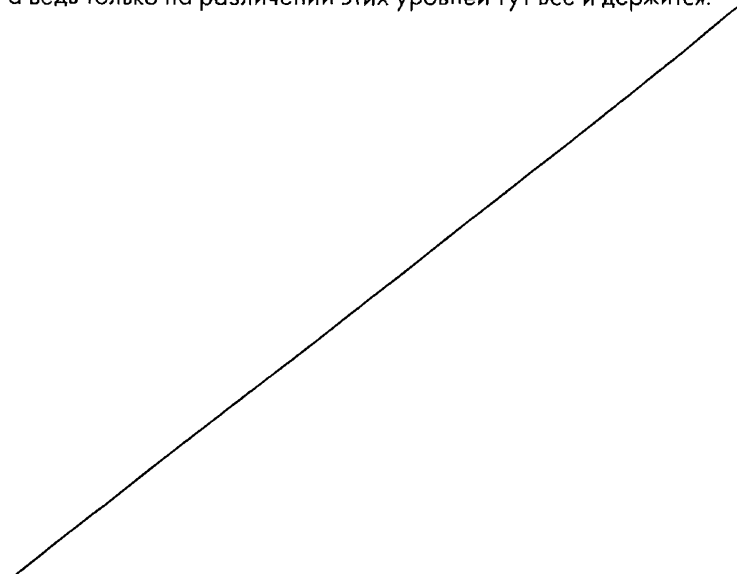
в работах Хелены Вальдман /Helena Waldmann/, которая в 90-х годах привлекла к себе внимание целой серией изобретательных театральных «устройств для просматривания». Во время представления «Вогнутая водка» /«Wodka konkav»/ зрителей рассаживали напротив стены, где были развешаны несколько больших вогнутых зеркал. Когда спектакль начинался, тела танцующих актеров сами непосредственно и физически не были видны зрителям, однако они появлялись в этих зеркалах, умножаясь и частично искажаясь там. В этом многообразном непрямом отражении танцовщики кажутся такими похожими друг на друга, что зрители до самого конца не знают, видят ли они одно-единственное тело, многократно повторенное зеркалами, два тела или же их гораздо больше. Более того, видны только эти отражения, поскольку сами танцоры находятся за стеной, но при этом они представлены под углом, как бы увиденными сверху, да к тому же и сами эти многообразные отражения видны в каких-то странных судорогах, фрагментарно, с оптическими деформациями, что способствует общему ощущению того, что перед нами танцуют некие психоделические бестелесные световые образы. В дополнение к этому зрелищу, которое совсем убирает живое тело из поля видения, одновременно прямо тематизируя взгляд, направленный на это тело, из усилителей доносится текст русского писателя Венедикта Ерофеева (его проговаривает актер Томас Тиме — Thomas Thieme), и текст этот целиком посвящен водке и состоянию опьянения. Когда же в конце два танцора (а их действительно двое, да они к тому же и близнецы!) выходят из-за стены на поклон, их присутствие кажется совершенно естественной вещью, — а ведь буквально только что они были здесь, представленные в таких многообразных факетках и отражениях, так что сам вопрос о представлении превращается здесь в настоящий лабиринт с главным вопросом: из чего же состоит присутствие? Что тут представлено зрителям, если не присутствие, которое само вычеркивает и аннулирует себя? Похоже, всё так и есть, однако, на мой взгляд, опыт сообщает нам прежде всего следующее: присутствие само есть следствие не просто восприятия, но

«Selb-Aordnungen»

Wunsch

нашего желания видеть, воспринимать. Уход, удаление, уклонение тела напоминает нам о том, чем на самом деле бывает восприятие реально «присутствующего» тела: это всегда некая галлюцинация отсутствующего «иного» тела, всего лишь личинка, куколка, равным образом облекаемая в наше желание и чувство соперничества, а потому нечто открытое для любых вариантов смертельных конфликтов, — равно как и для всех обещаний счастья, даваемых нам Эросом. Более того, всё это показывает нам, чем еще является восприятие реально присутствующего тела: это

не восприятие присутствия, но осознание присутствия, которое по сути не нуждается в чувственном подкреплении нашего опыта (да которое, впрочем, в конечном счете и не способно на такое подкрепление). Понятно, что такой тип театра, в гораздо большей степени, чем традиционные театральные постановки, — не поддается воспроизведению в фильме или на телевидении. Не поддается, не схватывается, — и вовсе не из-за красоты живого присутствия, но просто потому, что технически воспроизведенный образ тут же снивелирует, сотрет все слои и различия между физическим, воображаемым и ментальным присутствием, а ведь только на различии этих уровней тут всё и держится.



ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
И ВОЗМОЖНОСТЬ
БЫТЬ ПРЕДСТАВЛЕННЫМ
ЭЛЕКТРОННЫЕ ОБРАЗЫ
КАК ВОЗМЕЩЕНИЕ (*ELEKTRONISCHE
BILDER ALS ENTLASTUNG*)

Вопрос, который медийный театр ставит перед зрителем, звучит так: почему именно образ привлекает нас больше всего? В чем суть волшебной привлекательности, соблазняющей взор и заставляющей его следовать за образом даже тогда, когда у нас есть выбор между вкушением чего-то реального или чего-то

воображаемого? Одним из возможных ответов может быть то, что образ удален от реальной жизни и в самом появлении образа уже есть что-то освобождающее, дающее радость нашему взгляду. Взгляд освобождает желание от скучных и занудных «обстоятельств» реального, он реально творит тела и объекты и переносит нас в видение грёзы. Как пишет В. Собчак, «телевидение, видеокассеты, видеоплееры, видеоигры и персональные компьютеры — всё это создает некую всеобъемлющую электронную систему представления, чьи разнообразные формы "взаимодействуют в ИНТЕРФЕЙСЕ", чтобы создать для нас альтернативный и абсолютный мир, который уникальным образом помещает зрителя/пользователя в некое пространственно децентрализованное, слабо определенное временем, почти бестелесное состояние... И в самом деле, электроника уже на феноменологическом уровне воспринимается не как отдельная, сознательная и телесно сфокусированная ПРОЕКЦИЯ в пространстве, но скорее как одновременная, рассеянная и лишенная субстанции ПЕРЕДАЧА импульса по Сети... Проживание в таком схематизированном и интертекстуальном мета-мире, удаленном от всякой отсылки к миру "реальному", освобождает этого зрителя/пользователя от того, что можно было бы определить в качестве его моральной и физической гравитации. Постмодернистское и "электронное" мгновение, оторвавшись от своих временных структур предварительного и нового натяжения, создает форму присутствия, которая абстрагирована от непрерывности, прежде сообщавшей смысл системе прошлого-настоящего-будущего, и меняет саму природу пространства, где оно происходит... В некотором крайне важном смысле электронное пространство ЛИШАЕТ НАС ТЕЛА...

Ent-Körperlichung

Такое электронное "присутствие" не имеет ни точки зрения, ни поля видения²⁶⁸. Перед лицом такого соблазнительного превосходства виртуального мира образов киборга, Интернета, виртуальной реальности и прочего вопрос встает так: где может найти себе опору практика, которая отказывается от такого «возмещения»? Как может такая уменьшенная модель театральной ситуации превратить природу видения как такового в предмет осознанного восприятия? Как может расположение смотрящего субъекта, воспринимающего самого себя повсюду в медийной технологии, само стать видимым? Как ни парадоксально, но ответ на это звучит так: в иной версии самого виртуального.

268

Собчак В. Сцена 'экрана' как представить себе кинематическое и электронное «присутствие» // Фильм и теория: Антология Сборник / Под ред. Р. Стама и I. Миллера — Sobchack V., *The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic «Presence» / Film and Theory: An Anthology* Ed by R. Stam and I. Miller Malden, Oxford. 2000 Pp 78-80

_____ Тела театра не схватываются никаким видео, поскольку они пребывают только «здесь», то есть в «межтелесном» пространстве живого представления. В этой небезопасной заброшенности они накапливают память: они актуализируют телесные восприятия и обращаются к ним снова и снова. И они

«Zwischen-den-Körper»

die virtuelle Dimension wahr

Verhalten

Situation

Darstellung

Idol,

Ikon

Enttäuschung

«Rest»

ein Hintergrund

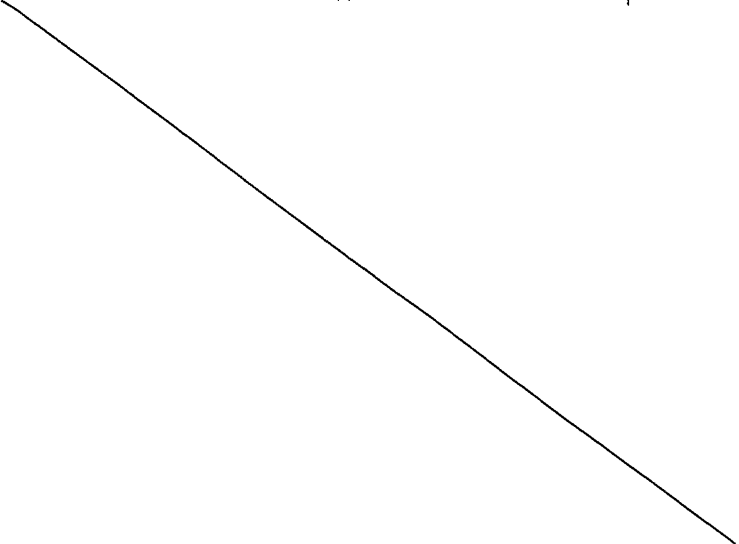
Seinsform

Signifikant,

Objekt

накапливают будущее, поскольку напоминают нам о желании как о чем-то неутоленном и неутолимом. Вот тут-то и кроется альтернатива электронным образам: это прежде всего искусство как театральным процесс, который на деле СОХРАНЯЕТ ЭТО ВИРТУАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ, то есть сохраняет измерение желания и неуверенности, не-знания. Театр ведь, прежде всего антропологичен, ведь во-первых, он обозначает некое ПОВЕДЕНИЕ (игру, предъяснение и показ себя, разыгрывание ролей, собиране вместе, созерцание как виртуальную или реальную форму участия), во-вторых, он есть некая СИТУАЦИЯ, и уж только в последнюю очередь он является ПРЕДСТАВЛЕНИЕМ чего-то. Между тем медийные образы — от начала до конца — суть всего лишь представление. Образ как представление, конечно же, уже дает нам немало, в особенности ощущение, что мы на самом деле идем по следу чего-то иного. Мы все — охотники, следопыты, ищущие потерянное сокровище. И потому всегда «внутри картинки» мы как бы по запаху следуем за некой тайной, однако, делая это, во всякое мгновение мы уже «удовлетворены исходом», поскольку довольствуемся образом. Причина этого заключена в том, что электронный образ манит нас за собою сквозь пустоту. Пустота же не создает никакого сопротивления. Ничто не может нас замедлить и остановить. Ничто не застаивается. Электронный образ — это ИДОЛ (а не просто картинка, «икона»). Тела или лица на видео достаточно — для него самого и для нас. И напротив, атмосфера продуктивного РАЗОЧАРОВАНИЯ всегда окружает собой присутствие реальных тел. Она напоминает нам об атмосфере траура, которая, согласно Гегелю, окружала античные греческие скульптуры богов: их слишком полное и совершенное присутствие не позволяет материальному осуществить переход и трансцендировать в более духовное внутреннее. Точно так же можно сказать и о театре: после тела больше ничего нет. Мы уже дошли до конца. Ничто не может ни быть, ни стать более «присутствующим». Внутри любой очарованности живым телом остается неизменным только желанное «ОСТАЛЬНОЕ», к которому мы так и не можем подобраться, к которому у нас нет доступа, — нечто за пределами рамки, некий ОБЩИЙ ФОН. Взгляд задерживается и остается пребывать перед этим наглядным видением реального тела, — совсем как герой Кафки «перед лицом закона». Нет ничего, кроме этих единственных врат, но мы не можем в них войти, поскольку объект нашего желания всегда пребывает не здесь, но где-то еще, внутри этого фона, где-то сзади, то есть это не присутствие, но некая ФОРМА БЫТИЯ. Некоторым образом, тело в театре — это «ОЗНАЧАЮЩЕЕ» желания, а не его ОБЪЕКТ. И напротив, электронный образ — это всегда нечто, выдвинутое на передний

план. Он побуждает к псевдосовершенному, поверхностно осуществленному акту видения. Но поскольку никакая цель и никакое желание не входит здесь в наше сознание в качестве этого темного, неопределенного фона, тут не может быть и настоящей нехватки. Электронному образу НЕ ХВАТАЕТ КАК РАЗ НЕХВАТКИ, а потому он вполне последовательно ведет нас просто к следующему образу, в котором, опять-таки, ничто нас не «беспокоит», ничто не мешает нам наслаждаться полнотой этого образа.



«ВОЗМОЖНОСТЬ БЫТЬ ПРЕДСТАВЛЕННЫМ», СУДЬБА («DARSTELLBARKEIT», SCHICKSAL)

Некая фигура выходит на подмостки. Она интересует нас, поскольку рамка сцены, постановки, действия и само визуальное созвездие, сцепление сцены выставляет ее напоказ. Особое тревожное напряжение, которое сопровождает созерцание фигуры, — это наше испытующее любопытство по поводу необходимого разъяснения, которое так и не наступает. Беспокойное и тревожное напряжение длится лишь до тех пор, пока остается хоть что-то от этого открытого «вопроса». Фигура, во всем ее присутствии, тем не менее отсутствует. Может, нам лучше сказать: она виртуальна? Она остается театральной лишь внутри ритма этого незнания и только в меру некоторого незнания, которое поддерживает это ищущее движение нашего восприятия. Именно это измерение не-знания внутри театрального восприятия (здесь каждая фигура — это оракул), объясняет его конституирующую виртуальность. Театр — это реальная виртуальность.

Для театрального взгляда тело на сцене превращается в «образ» в ином смысле этого слова — не в электронный образ, который мы обсуждали здесь, но в «образ» в том смысле, как этот термин использует Макс Имдаль /Max Imdahl/. Он постулирует «радикальную гипотезу» (как это подчеркивает Бернхард Вальденфельс /Bernhard Waldenfels/), то есть «возможность ухода, уклонения реальности в момент самого видения». Он называет «образ» (в этом его особом смысле) таким случаем, когда для нас поистине наступает видение, через наши видящие глаза прямоком ведущее нас к невидимому: «Но ведь возможно, что образ — это форма представления для чего-то иного, — то есть для иллюстративной модели реальности, которая всегда ускользает, уклоняется от всякого и непосредственного, и окончательного схватывания, — это реальность, к которой образ отсылает как нечто видимое, однако сама эта реальность безвидна, у нее нет видимой [формы]»²⁶⁹.

При таком понимании «образ» касается «опыта непреодолимого бессилия распорядиться» реальностью. Эта идея помогает нам более точно проанализировать «уклонение, ускользание представления» в театре, такое ускользание, которое обеспечивает нам положение, когда видение зрителя не обманывается иллюзией доступности видимого (это может быть, скажем, иллюзия, которая заложена в самой природе электронного образа). Внутри этого напряженного театрального взгляда уже заложено ожидание, что «в какой-то» момент», «в какой-то точке» он сможет увидеть кого-то другого. Однако такой взгляд не стремится ко всё более удаленным нереальным пространствам, но описывает круги внутри себя самого, вектор его обращен вовнутрь, в направлении прояснения и рассмотрения фигуры, которая тем не менее так и остается загадкой. А потому этот взгляд сопровождается ощущением нехватки вместо осуществления, исполнения. Понятно, что этим надеждам не суждено сбыться, поскольку полнота возможна здесь лишь в вопрошании, в испытующем любопытстве, в ожидании, в не-появлении, в памяти, а вовсе не в «присутствующей в настоящем» реальности объекта. Фигура «другого» в театре всегда имеет реальность «становления, прибытия», а не наличного присутствия. В свете виртуальной цели — «представления» во всей его полноте — мы можем назвать эту сущность театральной фигуры «возможностью быть представленной». По сравнению с этим, электронные образы, которые всегда перебрасывают мост через пустоту, исполняют наши желания и отрицают само существование границы, являются реализацией «представления». Но тут нам нужны более подробные разъяснения.

«Bild»

«radikale Vermutung»

«Möglichkeit eines Wirklichkeitsentzugs im Sehen selbst»

269

См. упоминавшуюся диссертацию Макса Имдаля в работе Бернхарда Вальденфельса «Волны чувственного восприятия» С. 139

«Entzug der Darstellung»

Ankunft

«Darstellbarkeit»

«Darstellung»

Эссе Вальтера Беньямина, посвященное переводу, определяет «возможность быть переведенным» как внутренне присущее и необходимое определение для некоторых текстов. Иначе говоря, такие тексты уже предполагают в себе эту «переводимость», даже если их никогда так и не переведут адекватно. В этом же эссе Беньямин пишет о «невозможности быть забытым» применительно к некоторым событиям, которые можно именовать «незабываемыми», даже если совершенно все люди о них и позабыли, сама их сущность состояла в том, чтобы не забываться. Согласно Беньямину, они всё равно останутся объектом иной памяти, и он тут прямо говорит о памяти Бога. Точно так же, «возможность быть представленным» может быть помыслена как одно из сущностных измерений театра. То, что было уже сформулировано для античной трагедии, — это идея, что в человеческой жизни должна быть некая внутренняя взаимосвязь, некий «образ» связи, который, однако же, остается недостижимым для собственного познания. Эта взаимосвязь, этот внутренний смысл могут быть представлены и делаются видимыми лишь из какой-то совершенно иной перспективы, недостижимой для смертных, то есть, если глядеть на них исходя из перспективы богов. В этом бесспорно есть внутренняя логика, — даже учитывая, что дискурс об античной трагедии вовсе не отрицает случайного, той изначальной природы случая, которую люди делят со всеми прочими существами и в самых разных обстоятельствах, скорее уж это допущение случайного подчеркивает наше рассуждение об иной перспективе самым радикальным образом. Несмотря на покорность человека Хаосу и Тюхе²⁷⁰, античная трагедия настаивает на том, что «возможность быть представленным» в этом смысле должна быть помыслена как внутренне присущее, неотъемлемое свойство самой экзистенции человека как «существа говорящего». И вот в каком смысле: самой жизни никогда не достичь подобного представления, но когда она артикулируется театрально, ее «возможность быть представленной» как раз и является нашему взору. Эта истина относительно жизни никогда не «дана» нам, она вообще не может «даваться» в какой-то определенный момент времени как данность, поскольку она соответствует внутренней сущности этой жизни, которая, говоря словами Беньямина, должна быть представлена в иной сфере. И напротив, медиатизированные картинки суть не что иное, как «данность», «информация». В театре актер — это всегда то, что мешает, беспокоит, это всегда некоторое «нарушение картинки». Напротив, электронные картинки вызывают образ «осуществления», дают нам фантазм «немедленного контакта» с желанным. То, что воспринимается в театре, — это не «данность», но только

«Übersetzbarkeit»

«Unvergeßlichkeit»

«Darstellbarkeit»

«Gestalt»

²⁷⁰

Тюхе (Τύχη) («случайность». то, что выпало по жребию) — в греческой мифологии богиня случая и удачи (в античном Риме ей соответствует Фортуна). (Прим. пер.)

andere

«Nichts als Daten»

«Bildstörung»

«Advent» момент «давания», «передавания». Нечто приходит к нам, событие есть воззвещение, есть «Пришествие» и оно зависит от ответа, который дает хор, от слушающих, которые, по словам Хайнера Мюллера, уже находятся в этом «круге энергии», «добела раскленном замкнутом контуре электрического тока». В этой замкнутой цепи означающие «принимаются», и все, кто вовлечен в такой круг, должны продолжать их передавать: от того, что представлено, они переходят к исполнителю, от исполнителя — к приглашенным, присутствующим зрителям, а от тех — обратно к исполнителю. «Возможность быть представленным» уже внутренне заложена внутри этого временного процесса, она остается в состоянии непримиримого напряжения по отношению ко всем уже представленным [знакам], через которые она проходит и которые стремятся остаться постоянными.

«Stromkreis»

_____ Может показаться странным, что в этот момент нам хотелось бы вспомнить о самом, наверное, старом театральном трюке, — о том, что мы привыкли называть судьбой. А между тем тут может оказаться полезным напомнить, что для театра «судьба» — это просто еще одно название для той же «возможности быть представленным». Электронный образ, понимаемый как сфера представления, по сути своей является постоянным подтверждением того, что судьбы нет вовсе. Между тем «возможность быть представленным», которая является одновременно эстетической и этической, остается прямым проявлением судьбы, основной темой трагического театра. Однако в то время, как драматический театр, вдохновляемый этой античной моделью, вводил судьбу в рамки повествования, сюжетного хода, в постдраматическом театре судьба выражалась не через сюжет, но через явление тела: судьба здесь говорит через жест, а не через миф. Аристотель (а после него — почти вся западная теория театра целиком) требовал, чтобы трагедия составляла нечто целое, со своим началом, серединой и концом. Разумеется, это была вполне парадоксальная концепция, поскольку в реальности — даже в реальности нарративной — такое «начало», то есть нечто, по Аристотелю, заведомо лишенное предпосылок, попросту не существует; не может существовать и «конец», то есть нечто, лишенное следствий. Однако то, что Аристотель пытается сформулировать здесь в этом лишь на первый взгляд очевидном тезисе, есть не что иное, как абстрактная формула для закона всякого представления. Это «целое» со своим началом, серединой и концом есть рамка. Однако, когда каждое представление пытается (и должно пытаться) установить такую рамку, эти усилия остаются напрасными. Судьба (или «возможность быть представленным») трансцендирует, превосходит эту

Schicksal

Gesetz aller Darstellung
Rahmen

рамку и выходит за ее пределы, точно так же, как человеческая жизнь трансцендирует и превосходит собою жизнь чисто биологическую благодаря полноте и саморефлексивному умножению и усилению связанных с этой жизнью образов. А стало быть, «возможность быть представленным», эта внутренняя логика театральной реальности никоим образом не противоречит нашему внутреннему ощущению, что с человеческой реальностью можно как-то обходиться только при условии, что она так и остается непредставимой.

_____ Медиатизированному образу также известна возможность представления — в смысле некоего квазиматематического предположения, что образ этот в принципе безграничен. Вопрос о конституирующей возможности быть представленным, — об этой возможности, которая всегда остается лишь виртуальной, — здесь даже не ставится. Вся среда здесь замыкается цепочкой математических предположений вместе с данными сведениями и простыми свидетельствами. «Представление» здесь является всего лишь эвфемизмом для информации. Лиотар еще в 1979 году заявил в своей работе «Постмодернистское состояние» («La condition postmoderne»), что в условиях обобщенной технологии коммуникаций всё, что не способно принять форму информации, будет исключено из знаний общества. Эта судьба может постигнуть и театр, поскольку «театр» — в том особом и идеальном смысле, который здесь обсуждался, — на самом деле действует совершенно противоположным образом, превращая всю информацию во что-то абсолютно иное, то есть в виртуальность. Он превращает даже само «представление» в «возможность быть представленным». То, что зрители на самом деле видят перед собой, уже преобразовано просто в некий знак, в указание на некую неопределенную возможность (правда, тем самым здесь одновременно остается место видению, созерцанию, превращению каждой воспринятой формы в указание на то, что было упущено и так и не названо). «Театр» превращает даже самое простое представление смерти в немыслимую виртуальность. И наоборот, электронный образ позволяет нам видеть даже самые невозможные вещи (и даже требует от нас, чтобы мы на это смотрели). Здесь нет пустоты какой-то иной действительности, перед нами просто разворачивается очевидная реальность. Вполне возможно, впрочем, что мы уже находимся на пути к образам, где наши глаза не встретят ничего кроме вариаций этого идеала — полного отсутствия судьбы, вариаций этого совершенного, волшебного слова (компьютерной программы «Word Perfect») виртуальной коммуникации. Нам не дано этого знать, поскольку и эта судьба также не может проявиться в каком-либо

возможном представлении, но достигнет нас только тогда, когда всё уже случится. Как говорит Хайнер Мюллер, «таким, каким оно [сейчас] остается, оно никогда не бывает на самом деле».



ЭПИЛОГ ПОЛИТИЧЕСКОЕ

Данное исследование постдраматического театра не имело своей целью отследить новые театральные способы творчества как бы вспясть — к их социологически определяемым причинам и обстоятельствам. Во-первых, подобные дедуктивные упражнения обычно не удаются даже в случае тех предметов, которые отделены от исследователей куда большей исторической дистанцией. И уж тем более им труднее доверять, когда речь идет о сбивающем с толку и «неизмеримом» (по Хабермасу) настоящем, внутри которого взаимопротиворечивые, но оттого не менее взыскательные масштабные аналитики положения вещей в мире продолжают сталкиваться и спорить друг с другом. Тем не менее в реальности, до краев наполненной социальными и политическими конфликтами, гражданскими войнами, подавлением, растущей бедностью и социальной несправедливостью, кажется уместным завершить это исследование некоторыми общими

рассуждениями по поводу того, как вообще можно теоретически осмыслить отношение постдраматического театра к политическому элементу. Проблемы, которые мы называем «политическими», относятся прежде всего к власти в обществе. Долгое время проблемы власти осмыслялись по преимуществу в сфере права, с ее пограничными феноменами революций, анархии, «чрезвычайного положения» и войны. Несмотря на заметную тенденцию к юридическому подходу во всех областях жизни, «власть» как таковая всё более организуется по образцу микрофизики, то есть как некая сеть, где даже ведущая политическая элита (не говоря уж об отдельных индивидах) едва ли имеет теперь какую-то реальную власть над экономическими и политическими процессами. Именно поэтому политические конфликты теперь всё более ускользают от интуитивного восприятия и постижения, а значит, и от сценического представления. Мы едва ли можем найти теперь очевидных для всех представителей легально обоснованных позиций, которые бы сталкивались друг с другом как политические оппоненты. И напротив, если что-то и обладает до сих пор неким качеством, пригодным для схватывания интуитивно, — это временное прекращение, «исключение» из нормативных, легальных и политических способов поведения, то есть явно неполитический террор, анархия, безумие, отчаяние, насмешка, бунты, антиобщественное поведение, а внутренне присуще всему этому прежде всего латентно существующее фанатичное или фундаменталистское отрицание всех секулярных, рационально обоснованных критериев действия вообще. А ведь со времен Макиавелли современная демаркация политического элемента как некой автономной сферы аргументации всегда было основано именно на имманентном присутствии таких критериев.

«Ausnahmезustand»

«Macht»

«Aussetzen»

О МАНИФЕСТАХ (*VON MANIFESTEN*)

Если мы будем рассматривать театр как некую социальную практику или же социальное воздействие, мы не сможем отрицать, что почти все «функции», обыкновенно считающиеся политическими, постепенно были им утрачены. Он не расположен более в самом центре «полиса», как это было в античности. Театр, постепенно ставший делом меньшинства, больше не может считаться «театром национальным», укрепляющим

«Funktionen»

историческую или же культурную идентичность. Театр как орудие пропаганды для определенных классов (как это было в 20-е годы) теперь устарел как социологически, так и политически. Театр как одно из средств, позволявших разоблачать общественные злоупотребления, едва ли может тягаться тут со средствами массовой информации, новостными программами, журналами, ежедневными газетами, которые всегда оказываются более быстрыми и более актуальными. Почти всегда дело обстоит так, что театральная пьеса — написанная, опубликованная и наконец поставленная, — оказывается на сцене, когда затронутые в ней темы уже успели поменяться. Лишь в исключительных случаях театр играет роль некоторого примера общественной критики, некоторой площадки для диссидентствующей публики. Либерализация в восточноевропейских странах в мгновение ока отняла у него большую часть его публики, которая ценила театр (в качестве некой публичной сферы) лишь в условиях цензуры прессы и телевидения. Даже театр как особое место, где можно бороться за права меньшинств, уже по существу устарел, поскольку любое меньшинство теперь видит, как каждую неделю его проблемы разбираются в специализированных тематических публикациях. Разумеется, существуют случаи, когда театр как публичное место взаимобмена всегда может продемонстрировать собственное обостренное восприятие ошибок, общественных пороков и несправедливости. И конечно, в 1966 году Питер Брук и «Королевская Шекспировская труппа» /«Royal Shakespeare Company» еще могли рассчитывать произвести некоторое политическое воздействие на публику благодаря смешению документального театра, ритуала и хэппенинга в своем спектакле «US» (по-английски: одновременно «Мы» и «США»); да и в 70-х годах можно вспомнить в этой связи о текстуальной и театральной работе Дэвида Хэра /David Hare/ или Говарда Brentона /Howard Brenton/. Но в целом можно сказать, что теперь уже, пожалуй, ушло время театра как того особого места, где ставятся под вопрос или тематизируются фундаментальные конфликты между различными общественными ценностями. В то время как молодые английские авторы, такие как Марк Равенхилл /Mark Ravenhill/ (пьеса «Shopping and Fucking» — «Шоппинг и траханье»), пишут новые, более политические пьесы и извлекают немало удовольствия из описаний реалистически представленной среды, в то время как Джо Фэбиан /Jo Fabian/ кладет начало политическому танцевальному театру (пьеса «Виски и флаги» — «Whisky and Flags»), в то время, как другие художники (Андреа Морейн — Andrea Morein) переосмысливают недавнюю историю германо-еврейских отношений, пытаюсь взглядеться

в них пристальнее, чем это делалось прежде, это всё равно ничего не меняет в общей картине. В лучшем случае, даже здесь политические темы на деле оказываются предопределенными мучительными и глубокими внутренними поисками.

«Effizienz»

_____ «Эффективность», или же настоящее политическое воздействие, — тот критерий, согласно которому театр с явной политической направленностью должен позволить мерить себя мерками самого политического действия, — весьма часто ставится под вопрос применительно ко всем формам открыто политического театра. Можно усомниться в том, что даже в «золотой век» Агитпропа или политических журнальчиков, «Учебных» (или «Дидактических пьес» /«Lehrstücke»/ Брехта или же «театра с тезисом» времен Веймарской республики, театр действительно был способен формировать или изменять чьи-то политические мнения. Скорее уж кажется, что политический театр большую часть времени был чем-то вроде ритуала подтверждения для тех, кто уже и так был идеологически завоеван. А сегодня, в эпоху, когда политический дискурс заполняет собой все средства массовой информации, всё остается по-прежнему, во всяком случае в странах Центральной Европы. Если глядеть отсюда, трудно, конечно, оценить воздействие политического и народного театра «Макунайма» /«Teatro Macunaíma»/ в Бразилии, вообще влияние театров Латинской Америки, Африки или Азии. Однако кажется вполне определенным, что в Центральной Европе подобные формы не оказывают почти никакого политического воздействия, даже если в отдельных случаях (спектакль «Воза Альберт» /«Woza Albert!»), поставленный Питером Бруком в Лондоне с актерами «Рыночного Театра» /«Market Theatre»/), они захватывают публику скорее уж реальностью театра как такового, увлекая своим юмором и витальностью.

«Thesentheater»

_____ В немецком театре некая своеобразная театральнополитическая «публицистика» имеет собственную традицию, которая продолжает развиваться и проявлять себя. Спектакли танцевального театра Йогана Кресника /Johann Kresnik/, выводящие на сцену знаменитых политических деятелей (Розу Люксембург, Фриду Кало, Ульрику Майнхоф, Эрнста Юнгера), могут послужить здесь подходящими примерами. Речь идет о политических танцевальных манифестах визуального и хореографического театра «с идеей». Поскольку порой эти манифесты тяготеют к немного упрощенному морализму, можно усомниться в их политической ценности (совершенно независимо от ценности эстетической). Однако приходится признать, что подобный открыто ангажированный театр манифеста создает вполне легитимную возможность политической провокации при том необходимом

getanzte politische Manifesten

«mit These»

условии, что он оперирует при этом театральными средствами. Документы, которые хореографически поставлены Кресником без всяких излишних украшений, часто вызывают оживленную полемику и в этом смысле функционируют как спектакли «политические». Тем не менее театр, имеющий политическую направленность, обычно сталкивается с проблемой, которую Теодор Адорно критически подметил в постановках Рольфа Хоххута /Rolf Hochhuth/: наблюдающаяся здесь фиксация на хорошо известных именах, знаменитых персонажах неминуемо заводит нас в тупик, стоит нам прикоснуться к действительной политической реальности, которая вырисовывается в структурах, комплексах власти и поведенческих нормах, а вовсе не в оценке прославленных политических фигур. Эти несколько примеров театров, которым удалось скорее с успехом сосредоточиться на политических темах, подтверждают общую оценку, согласно которой настоящие возможности театра раскрываются лишь в его гораздо более «косвенном» обращении к этим политическим темам.

«indirekt»

«МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ТЕАТР» («*INTERKULTURELLES THEATER*»)

Некоторые исследователи усматривают политическое измерение театра в продвижении «межкультурного» взаимопонимания. Но разве такие пылкие адвокаты межкультурного театра, как Патрис Павис /Patrice Pavis/, Роберт Шехнер и Питер Брук, не подвергались, в свою очередь, яростной критике индийскими авторами за то, что они замалчивали неуважительное и поверхностное присвоение идей, которое так часто прячется за межкультурной деятельностью, то есть представляет собой империалистическую эксплуатацию чужой культуры?²⁷¹ Знаменитая «Махабхарата» Брука, равно как и «Евангелие в Колоне» /«The Gospel at Colonus»/ Ли Брюера /Lee Breuer/ (где греко-европейские театральные традиции соединяются с традициями афро-американскими и христианскими) встретили не только одобрение, но и жесткую критику как примеры патриархального обращения доминирующей культуры с культурой подавляемой. До тех пор, пока принятые культурой выразительные формы будут временно составлять часть политически доминирующей или же

подавляемой культуры, во всяком межкультурном общении всегда будет существовать некая подспудная двойственность, так что между разными культурами не будет происходить «общения» на равных. Вместо того чтобы держаться за идеализированный образ «нового типа транскультурного коммуникативного синтеза, достигаемого благодаря театральному представлению», кажется более честным присоединиться к Анджею Вирту /Andrzej Wirth/, попросту диагностировав наблюдающееся использование более разнообразных культурных образцов и знаков на всем размахе международного театрального пейзажа, вместо того чтобы надеяться обнаружить там некий театральный эрсатз для сферы публичной политики. Говоря словами Вирта, мы имеем здесь дело скорее с «иконофилией», чем с межкультурным диалогом²⁷². Как на невольное подтверждение нашего скепсиса по поводу идеи межкультурного театра можно сослаться на анализ Патриса Пависа, который в двух из трех исследованных им постановок («Король Лир» Роберта Уилсона во Франкфурте в 1990 году, «Буря» Питера Брука 1990-го года и «Мера за меру» Петера Цадека /Peter Zadek/ в Париже в 1996 году) так и не находит свидетельств эффективной межкультурной коммуникации. Да и приведенные им аргументы в пользу наличия такой «интеркультурности» в «Буре» Питера Брука по-настоящему так и не убеждают²⁷³.

«Kommunikation»

Ersatz

«Ikonophilie»

Сам термин «межкультурный» в любом случае должен был бы вызывать у исследователей несколько больше политического скептицизма. Он, правда, предпочтительнее, чем еще более сомнительный термин «мультикультурность», который подразумевает скорее взаимную изоляцию культур друг от друга, а также агрессивное самоутверждение идентичности отдельных культурных групп, чем урбанистический идеал взаимовлияния и взаимодействия. Однако и в нашем случае стоило бы задаться некоторыми насущными вопросами: в конце концов встречаются здесь вовсе не «культуры» как таковые, но конкретные артисты, художественные формы и театральные постановки. Более того, межкультурный взаимообмен происходит тут не просто как некое культурное «представительство»: ведь нельзя же всерьез утверждать, что Воле Шойинка /Wole Soyinka/ как представитель африканской культуры адаптирует текст Брехта как представителя европейской культуры. И совершенно независимо от проблемы того, что следует считать этой африканской (или же европейской, или немецкой) культурой, по большей части вполне верно, что множество художников рассматривают и свою собственную культуру с некоторого расстояния, — да что там, они часто сами занимают внутри такой культуры диссидентское,

272

См. Вирт А. Межкультурность и иконофилия в новом театре // От слова к образу: новый театр в Германии и США. Сборник / Под ред. С. Бьюшнера и С.Л. Кокалица. — Wirth Andrzej, *Interkulturalität und Ikonophilie im neuen Theater / Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA* Hrsg. von S. Bauschinger und S.L. Coccalis. Bern, 1992. S. 233–243.

273

См. Павис П. Уилсон, Брук, Цадек. Межкультурная встреча? // Мировой театр — национальный театр — местный театр? Европейский театр в конце 20-го века. Сборник / Под ред. Э. Фишер-Лихте и Харальда Ксандера — Pavis Patrice, Wilson, Brook Zadek. *Ein interkulturelles Zusammentreffen? Welttheater — Nationaltheater — Lokalthheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Harald Xander. Tübingen, 1993. S. 179–201

отклоняющееся и маргинальное место²⁷⁴. Хорошим примером интеркультурного театра со всеми его возможностями и проблемами может служить спектакль с барочным названием «Протестующие аборигены встречают провозглашение Австралийской Республики 26 января 2001 года театральной постановкой “ЗАДАНИЯ» Хайнера Мюллера” («Die protestierenden Aborigines konfrontieren die Proklamation der Australischen Republik am 26. Januar 2001 mit der Theaterproduktion DER AUFTRAG von Heiner Müller»). Премьера этого проекта состоялась в Сиднее в начале 1996 года, а затем, в том же году, он был показан в Веймаре. Идея Герхарда Фишера /Gerhard Fischer/ (германиста-культуролога и филолога, постоянно живущего в Австралии) была наконец реализована после нескольких лет сложной подготовительной работы: нужно было поставить текст (написанный по инициативе Фишера автором-аборигеном Мудруру), показывающий, каким образом намерение группы актеров-аборигенов поставить весьма примечательную пьесу «Задание» /«Der Auftrag»/ Хайнера Мюллера, посвященную постколониальным проблемам развивающихся стран, в конечном счете приводит ко все более жестким политическим конфликтам. Уже в самой этой ситуации была ощутима глубокая пропасть, разделяющая политическое сознание актеров и глубоко скептический взгляд европейского автора, который, однако же, всегда публично провозглашал, что все его симпатии неизменно лежат на стороне «третьего мира». Пьеса Мюллера, которая носит подзаголовок «Воспоминание о революции» /«Erinnerung an eine Revolution»/, рассказывает нам об истории трех эмиссаров революционной Франции, которые в 1794 году прибыли на Ямайку с «заданием» разжечь восстание чернокожих туземцев против их европейских колонизаторов. Сюжет пьесы заканчивается предательством и полным провалом революции, однако такой финал лишь еще более выпукло ставит проблему продолжающегося расового или классового подавления. Постановка Ноэля Тови /Noel Tovey/ стала политическим театральным событием в Сиднее именно потому, что она явственно продемонстрировала всем наблюдателям непреодолимое расстояние, существующее между автором и актерами. Адаптация, сделанная Мудруру, показывает нам, как в конце концов театральная группа единогласно голосует против исполнения текста Мюллера (который, однако, уже показан нам почти целиком в ходе представленных репетиций пьесы). Другим примером тут может служить постановка пьесы «Промежуточная полоса» /«Borderama»/ Гильермо Гомеса-Пеньи /Guillermo Gomez-Peña/ и Роберта Сифунентеса /Robert Sifuentes/, которые выработали свой собственный сценический стиль благодаря

опыту существования на своего рода «промежуточной земле» между США и Мексикой, причем они постарались впитать такие ощущения вполне намеренно, чтобы тем самым найти адекватное выражение для «межкультурного» опыта подавления и маргинализации. В самой работе соединяются «искусство радио», хип-хоп, кабельное телевидение, кинематограф и литература. Проблемы миграции, пересечения границы, криминализации, расизма и ксенофобии рассматриваются в рамках театральной формы, которая с поразительной легкостью движется между жанрами «ток-шоу», спортивного комментария, кинопародии и публичного выступления, демонстрациями, кабаре, атмосферой ночного клуба и агрессивной поп-музыкой²⁷⁵. Гомес-Пенья и Коко Фуско /Coco Fusco/ уже до этого вызвали потрясение во время международных гастролов их провокативной постановки

«Radio Art»

«Двое американо-индейцев из еще не открытого племени посещают...» /«Two Undiscovered Amerindians Visit...»/ (эта постановка была также широко известна под названием «Пара в клетке» — «The Couple in the Cage») в 1992 году²⁷⁶. К немалому потрясению и удивлению артистов, оказалось, что многие зрители совершенно не уловили иронию постановки и вполне поверили в то, что исполнители и впрямь были представителями неизвестных до того науке индейских племен...

Более подробную документацию и обсуждение этой постановки можно найти в книге Гильермо Гомеса-Пенья «Опасные нарушители границы: Художник отвечает». - Gomez-Peña G. *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*. New York, 2000

276
Ср. Фишер-Лихте Э. Спектакль и взгляд театра. — Fischer-Lichte E. *The Show and the Gaze of Theatre*. P. 223 и сл.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, МЕРА И ТРАНСГРЕССИЯ (*DIE DARSTELLUNG, DAS MASS UND DIE ÜBERSCHREITUNG*)

В качестве понятной реакции на сложность выработки адекватных форм политического театра мы находим широко распространившееся и весьма сомнительное возвращение к обманчиво непосредственной морали, которую многие начинают считать независимо ценной — вне и помимо двусмысленностей политического мира. В театре подобный морализм благоприятствует возвращению к идее «театральных подмостков как морального института» (Шиллер), каковая всегда окажется ущербной хотя бы из невозможности верить в самое себя. С другой стороны, есть по крайней мере одна вещь, которую театр действительно способен сделать: он может подвергнуть художественной деконструкции само место политического дискурса

«Schaubühne als moralische Anstalt»

как такового (коль скоро тот нуждается в тезисах, мнениях, порядке, законе и органически воспринимаемой целостности политического «тела»), показав его латентно присутствующую авторитарную составляющую. Это происходит благодаря деконструкции дискурсивной надежности политического начала, разоблачению риторики, а также благодаря открытию целого поля «вне-тезисных», то есть не осмысляемых теоретически представлений (в том смысле, который придавала этим терминам Юлия Кристева). Если мы не хотим полностью сбрасывать со счета политическое измерение театра, нам необходимо начать с диагноза: сама проблема этого политического театра радикально меняется в условиях современного информационного общества. То, что на сцене показывают политически подавляемых людей, еще не делает театр политическим. А когда театр в простой погоне за дешевыми сенсациями создает некие развлекательные ценности, его ведь тоже можно назвать политическим, хотя и в некотором дурном смысле, то есть в смысле одобрения (по крайней мере неосознанного) существующих политических условий. Иначе говоря: театр становится политическим не через простую тематизацию политического, но благодаря имплицитному содержанию и критической ценности избираемых им способов представления. (Последние, впрочем, предполагают не только определенные формы, но и особые способы работы. В данном исследовании мы не вели о них речь, хотя они вполне заслуживают специального рассмотрения, поскольку средства и способы того, как делается театр, также могут опираться на политическое содержание.) Театр наглядно представляет нам (причем не как абстрактный тезис, но как некую практику) соединение разнородных элементов, которые символизируют некую утопию «иной жизни»: здесь смешивается духовная, художественная и телесная работа, индивидуальная и коллективная деятельность. Подобная взаимопротиворечивая форма практики уже может указывать на то, что она прежде всего ведет к «опредмечиванию», «овеществлению» действий и работы в некие продукты, объекты и информацию. И по мере того как театр всё больше утверждает свой внутренний характер «события», он всё больше проявляет душу мертвых продуктов, ту живую художественную работу, для которой всё остается непредвиденным, непредсказуемым, всё можно найти только потом, «завтра». Стало быть, по самому направлению своей практики театр остается виртуально политическим.

«a-thetische» Darstellung

Darstellungsweise

«Verdinglichung»

Ereignischarakter

Praxis

Macht

_____ Политическое, — как говорит Юлия Кристева, — это то, что дает власть. Именно политическое стоит за «законом закона». Оно не может делать ничего другого, кроме как полагать

порядок, правило, силу, которая значима для всех, некую меру²⁷⁷ Социально-символическим законом является как раз эта общая мера; политическое — это сфера утверждения, усиления, защиты, приспособления к переменчивому ходу вещей, отмены или модификации. Потому-то и существует эта непреодолимая пропасть между политическим началом, которое задает правила, и искусством, которое, можно сказать, всегда создает исключения: исключения к любому правилу, утверждение чего-то не-регулярного даже внутри самого правила. Театр как эстетическое поведение немислим без нарушения предписаний, без трансгрессии, «выхода за пределы». Против этого утверждения обычно приводят аргумент, который, скажем, почти повсеместно присутствует в американских об- суждениях: обычно говорят, что настоящее было определено «разрушением прежней структурной оппозиции культурного и экономического ввиду одновременного превращения в товар первого и символизации второго»²⁷⁸ Будь такой диагноз вер- ным, отсюда следовало бы очевидное положение о том, что у нас больше невозможен никакой «авангард», заведомо пред- полагающий политику трансгрессии, поскольку «трансгрессив- ная политика авангарда предполагает существование неких культурных границ, которые на деле стали чем-то несуществен- ным в кажущемся безбрежном горизонте мультинационального капитализма»²⁷⁹. Согласно такому тезису, «трансгрессивная» политика искусства более невозможна, осталась только поли- тика «сопротивления»²⁸⁰. Помимо такого простого факта, что при более внимательном рассмотрении того, что означают сами термины «трансгрессия» и «сопротивление» в американ- ских дискуссиях, сама разница между ними окажется не та- кой уж большой, нам хотелось бы выдвинуть здесь контртезис: нам кажется, что трансгрессивный момент существен для вся- кого искусства, а не только для искусства политического. Ис- кусство дает преимущество (даже в том, что определяется как «коллективное творчество») прежде всего индивиду, отдельной личности, — тому, что остается принципиально не сводимым к множеству, неисчислимым применительно даже к наилучшему возможному закону, ведь область закона — это всегда попытка подсчитать [вероятность] даже самого непредсказуемого. В ис- кусстве с нами всегда говорит брехтовский Иоганн Фацер:

А вы там давайте, считайте до последней песчинки, —
Что там мне еще сделать, всё ставьте мне в счет.
А я делать не стану! Вы считайте!
Насчитайте Фацеру на десять грошей упорства
Какие там у Фацера прихоти!

Ausnahme

«Überschreitung»

277

См. Кристева Ю. Политика лиге- ратуры // Полилог — Kristeva Julia, *Politique de la littérature*. Kristeva Julia, *Polylogue*. Paris, 1977. Pp. 13-21. 278

См. Фостер Х. Перемена кодировки искусство, спектакль, культурная по- литика. — Foster Hal, *Recordings Art, Spectacle, Cultural Politics*. Bay Press, 1985. P. 145. 279

Там же

280

См. также Аустандер П. Присутствие и сопротивление: постмодернизм и культурная политика в современ- ном американском спектакле. Auslander P., *Presence and Resistance Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor, 1994.

«création collective»

Прикиньте, какая там у меня пропасть
Добавьте пятак на непредвиденное препятствие,
Забирайте себе всё,
От чего вам прибыльок,
Вот что осталось — то и будет Фацер²⁸¹

_____ Сам театр никогда не появился бы, не случись этого странного, гибридного акта, когда индивид оторвался от коллектива, ушел в неизвестность, возлагая свои надежды на какую-то немислимую возможность; это едва ли случилось бы вообще, не обладай он храбростью выходить за границы, за пределы, поставленные коллективным началом. Невозможен театр без самодраматизации, преувеличения, странной одежды, без привлечения внимания к себе самому, к своему собственному телу, то есть к голосу индивида, к его движению, к его присутствию и тому, что он имеет нам сказать. Разумеется, у истоков театра как социальной практики лежит также целесообразное выставление себя напоказ, самотеатрализация шаманов, вождей и правителей, которые стремились проявить свое высокое положение по отношению к коллективу с помощью преувеличенных жестов и ярких костюмов: театр — это всегда некий броский эффект власти. Но одновременно театр — это практика внутри означаемого материала и упражнения с этим материалом, — причем это такая практика, которая не создает порядки и уровни власти, но, напротив, вносит хаос и новизну в упорядоченное и упорядочивающее восприятие. В качестве начала логоцентрической процедуры (где доминирует концептуальное отождествление) и отдавая предпочтение практике, которая не боится исключения функции обозначения, не боится ее прерывания и временного зависания, театр вполне способен быть политическим. Этот тезис заключает в себе очевидный парадокс: театр является политическим ровно в той степени, в какой он прерывает функционирование категорий самого этого политического начала, избавляясь от них во все, а не просто продвигая новые законы (пусть даже и с самыми благими намерениями).

Aussetzen,
Unterbrechung,
Suspendierung

281
Брехт Б. Иоганн Фацер — Brecht
Bertolt, *Werke* Bd 10 (2) S. 495

АФФОРМАТИВНОЕ ИСКУССТВО? (AFFORMANCE ART?)

Мне кажется, сейчас как раз наступил подходящий момент для некоторых размышлений в терминах философии языка, — а также и в терминах политической теории; такие размышления могут

перевести проблему политического театра в иной план. До тех пор, пока мы рассматриваем политическое в театре как некую контрсилу, которая сама политична (то есть как противопозицию и противодействие, а не как «НЕ-ДЕЙСТВИЕ» и нарушение закона), мы подходим ко всей проблеме не с той стороны. В то время как действие с языковыми знаками (а не просто некая констатация факта) определяется теорией речевых действий как действие «перформативное», сам театр вовсе не является перформативным актом в полном смысле этого слова. Это может показаться парадоксальным, но театр лишь делает вид, будто он действительно что-то играет, осуществляет. Театр — это не тезис, но некая форма артикуляции, которой частично удается избежать «тетического» и «активного» вообще. Здесь кажется уместным воспользоваться термином «АФФОРМАТИВНЫЙ», который Вернер Гамахер /Werner Hamacher/ ввел в научный оборот в несколько ином контексте²⁸²; мы можем назвать театр «АФФОРМАТИВНЫМ ИСКУССТВОМ», чтобы подчеркнуть нечто заведомо «не-перформативное», не то, что лежит в тесной близости к «представлению», имеющему конкретные цели. В то время как люди, действующие по политическим мотивациям, довольно редко отчетливо сознают, чего же они в конце концов добиваются своими действиями, они по крайней мере имеют ощущение уверенности (возможно, обманчивое), что то, что они делают, во всяком случае является действием. Возможно, они сами не знают его смысла, но у них сохраняется иллюзия (пожалуй, иллюзия милосердная, но тем не менее сомнительная), что их действие всё же несет в себе какой-то смысл и значимость. Этого совсем нет в театре: театр не производит никакого объекта, он обманчив в своем качестве действия, он по сути обманывает даже тогда, когда иллюзия открыто нарушается или прекращается. Театр всегда лишь очень относительно и двусмысленно «реален», — даже в тех случаях, когда он пытается ускользнуть от обманчивой видимости и приблизиться к реальности. Он пронизывает всё представление ощущением неуверенности, даже неуверенности в том, представлено ли вообще нечто в данный момент; каждый акт полон неопределенности — мы так и не знаем, происходил ли он вообще; каждый тезис, каждая позиция, каждая работа, каждый смысл заранее подрываются этими колебаниями и возможностью отмены. Возможно, театр вообще никогда не сможет знать наверняка, «делает» ли он действительно нечто, достигает ли он чего-то, и уж тем более — имеет ли всё это какой-то смысл. Помимо прибыльного и смехотворного массового развлечения мюзикла, театр, как нам кажется, «делает» всё меньше и меньше. Он производит всё меньше смыслов, поскольку в этой нулевой

«Nicht-Handlung»

«performativ»

«affirmativ»

«Afformance Art»

«Performanz»

²⁸²

Гамахер В. Афформативный. забастовка / Что значит «представлять»? Сборник / Под ред. Христиана Л. Ниббрига — Hamacher Werner, *Afformativ Streik: Was heißt «Darstellen»?* Hrsg. von Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main. 1994 S. 340–371

«Afformance» Art

точке (внутри абсолютного наслаждения, в неподвижности, статистике, в молчании взгляда) нечто только еще может случиться: вот это неуловимое «сейчас». Весьма сомнительно, чтобы такое искусство можно было назвать перформативным; стало быть — это «афформативное» искусство.

И мы видим, как снова и снова, в особенности, когда обсуждение возвращается к проблеме окончательной дифференциации (видимо, принципиально невозможной) между театром и перформансом, — нам начинает казаться, будто мы можем противопоставить перформанс (как «реальное» действие) театру (как царству фиктивного, иллюзорного), будто мы можем попросту выделить здесь театр, предлагающий нам действия «как бы» реальные, действия, где что-то становится понятным и где границы кажутся четкими и ясными. Некоторые исследователи даже заходят в этом настолько далеко, что уподобляют перформанс террористическому акту²⁸³. В конце концов оба они происходят в реальном времени, исполнители действуют от своего собственного лица и вместе с тем обретают символическую значимость, ну и так далее. Но даже если бы мы и могли согласиться с некими структурными подобиями, существующими между терроризмом и перформансом, подобиями, которые могли бы помочь нам пролить свет на всю эту проблему, есть тут одно различие, которое остается решающим: перформанс никогда не выступает в качестве средства для какой-то иной (скажем, политической) цели; будучи перформансом, он остается чисто «афформативным», то есть не-перформативным действием. И напротив, в террористическом акте речь всегда идет о некоем политическом или, во всяком случае, целеполагающем действии (как бы мы его далее ни оценивали). Террористический акт интенционален, он насквозь перформативен, «действен», это некий акт и тезис, существующий в царстве обычной причинно-следственной логики.

Mittel

Zwecksetzung

283

См.: *Саббатини А. Терроризм. представлять.* — Sabbatini Arthur J. *Terrorism. Perform / High Performance* Vol 9. № 2 Pp 29–33.

ДРАМА И ОБЩЕСТВО

Хотя вопрос о политическом характере эстетики затрагивает искусство вообще и все формы театра, на ум немедленно приходят отношения между постдраматической эстетикой и возможным политическим измерением театра. Всё это сразу же отзывается в очевидном вопросе: возможен ли политический театр без

повествования, без нарратива? Без притчи (в брехтовском смысле слова)? Каким вообще может быть политический театр после и без Брехта? Действительно ли, как полагают многие, для того чтобы представить политическое начало, театр должен опираться на притчу как средство создания своей картинки мира? И действительно ли художественная работа в наиболее продвинутых театрах относится к тем «способам создания мира» (по словам Нельсона Гудмана — Nelson Goodman), которые будут с большей долей вероятности содержать в себе некий потенциал для осмысления? Ведь в этом случае кажется и впрямь парадоксальным, что театр вот так запросто отказывается от драмы как одной из своих самых сильных сторон (да к тому же еще и освященной традицией). Разве драма не должна была стать его настоящей нишей и преимуществом на рынке? В конце концов разнообразные формы и жанры всегда предлагают некую возможность коммуникации по поводу именно коллективного, а не просто частного опыта, — а ведь художественные формы как раз и являются такими застывшими образцами коллективного опыта. Как может «theatrum mundi» вообще функционировать вне умения драматически превращать вещи в нечто воображаемое, со всем предполагаемым здесь богатством возможностей для игры между фиктивными (но некоторым образом и квазиреальными) dramatis personae и реальными актерами? Тут и впрямь в пору испугаться, что распадение установившегося прежде канона драматических форм может привести к изоляции и уходу целых пространств, где мы задавали себе вопросы о человеческом опыте. Однако посмотрите: вся панорама постдраматического театра показывает нам, что эти опасения неосновательны и что новый театр вполне способен самым существенным образом внести в жизнь значимость и особые театральные возможности. Пусть даже этот новый театр не представляет нам фиктивную фигуру во всей ее воображаемой вечности (скажем, Гамлета), а вместо этого раскрывает тело исполнителя во всей его временности, — всё равно, темы прежних театральных традиций являются тут перед нами заново, пусть и в совершенно новом свете, — это всё так же — тайна, смерть, упадок, расставание, старость, вина, жертва, трагедия и Эрос. Смерть может выглядеть тут как уход кого-то со сцены — в дружеском сопровождении и в реальном времени, — она больше не подается как некая воображаемая трагедия, но просто как сценический жест, «помысленный нами как смерть». Однако начиная с такого момента, этот простой жест уже несет на себе тяжесть всего базового «повседневного» опыта нашего прощания с кем-то. Постдраматический театр приблизился к тривиальному и банальному, к простоте встречи или

«ways of worldmaking»

«мир как театр»

«действующими лицами драмы»

взгляда внутри ситуации, которую все мы разделяем. Но вместе с этим такой театр артикулирует и свой возможный ответ на скучную мутность повседневного потока искусственных формул интенсификации опыта, за которые мы так цепляемся. Порождающая инфляцию искусственная драматизация повседневных ощущений, которая в конечном счете анестезирует все возможности наших чувств, становится сейчас попросту невыносимой. Речь должна идти не об обострении или какой-то искусственной «Überhöhung», «Vertiefung» возгонке, но скорее об углублении нашей данности, нашей ситуации. Если же осмыслить это политически, мы можем сказать: речь идет также о судьбе всех заблуждений драматического воображения.

_____ Несколько десятилетий тому назад эссе Луи Альтюссера /Louis Althusser/ о Бертолацци и Брехте²⁸⁴ показало нам, каким образом могут быть заложены основы нового политического театра: он должен заставить драматическую фантазмагорию субъекта рухнуть при столкновении с неколебимой стеной «иног» времени социальности. То, что воспринимается и/или стилизуется как «драма», — это всего лишь безнадежно обманчивое «выстраивание в единую перспективу» событий так, чтобы это имело вид действия. События толкуются здесь как «делание», — но это как раз соответствует формуле Ницше для «мифологизации» происходящего. Этот поворот обозначает также и иллюзорное (по своей природе) восприятие реальности индивидом, эту «вечную» идеологию спонтанно антропоморфного восприятия. Таким образом, опыт этого разрыва между двумя временами — временем субъекта и временем исторического процесса — и составляет сердцевину политического театра (как говорит Альтюссер), а вот это уже действительно задевает настоящую проблему политики как темы для театра. На примере работ Брехта Альтюссер сумел показать, каким образом эпический театр ухватил различие, «Alterität» «инаковость» этих двух времен: первое из них — это недиалектичное, массивное время социально-исторических процессов, которое не постигается и не схватывается индивидом, второе же — это иллюзорная временная модель субъективного опыта, то есть мелодрама. В этом смысле политическое начало в театре, которое как бы превращает иллюзии субъекта и противоположную этому гетерогенную реальность социальных процессов в зрительский опыт, который существует как отношение внутри отсутствия отношений, как расхождение и «инаковость», — это политическое начало кажется всё еще возможным сегодня.

_____ В сегодняшнем обществе почти любая форма кажется более подходящей для того, чтобы выразить реальность, чем форма каузально-логического действия с подразумеваемым

приписыванием событий решениям каких-то индивидов. Драма и общество не соединяются вместе. Но если драматический театр столь явно теряет эту свою «драматичность», это может означать, что сама форма опыта, соответствующая этой художественной форме, постепенно отступает на задний план и в самой реальности. В рамках данного исследования мы не можем поставить (и уж тем более, не можем решить) вопрос о причинах такого отступления драматического воображения или хотя бы причинах того, что мы уже не ждем его появления как чего-то само собой разумеющегося. Мы можем всего лишь предложить какие-то свои размышления, связанные с этим сюжетом. И первым тезисом тут может идти следующее: если драма модернизма опиралась на человека, который выстраивал себя именно через межличностные отношения, то постдраматический театр предлагает нам человека, для которого даже самые конфликтные [ситуации] больше не будут выглядеть драмой. Форма представления в виде «драмы» всё еще существует, но она больше ничего не схватывает, когда бывает призвана действительно выразить воспринимаемую в опыте реальность (ну, или она почти ничего не схватывает, помимо каких-то мелодраматических иллюзий). Разумеется, мы всё еще узнаём «драматическую форму» в том или ином моменте (скажем, во время «битв» между грозными правителями), однако нам быстро становится ясно, что действительные проблемы решаются «блоками силы», а не протагонистами, которые по сути взаимозаменяемы в том, что Гегель называл «прозой буржуазных отношений». Кроме того, похоже, что театр отказался от идеи начала и конца, поскольку нам кажется более привычным и убедительным представление о том, что катастрофа (или развлечение) может состоять в том, что всё продолжается, как прежде. Научные теории ритмически расширяющейся и сжимающейся вселенной, теории хаоса и теории игры еще больше де-драматизировали реальность.

auch das Konfliktöseste nicht mehr als Drama erscheinen will

«Machtblöcken»

«Prosa der bürgerlichen Verhältnisse»

scheint auf die Idee eines Anfangs und Endes zu verzichten

Еще одно наблюдение по поводу исчезновения драматического импульса может быть привязано к остроумному положению, выдвинутому Ричардом Шехнером²⁸⁵. Он подчеркивает, что модель «драмы» (понимаемой в смысле, предложенном Виктором Тернером: как образец и модель «социальной драмы» с ее обычной последовательностью нарушения социальной нормы, кризиса, примирения («восстановительного действия») и реинтеграции, то есть восстановления социального континуума) так или иначе опирается на представление о всеобъемлющем социальном единстве. Сама же структура последовательности в перформансе (в некотором самом общем смысле, предлагаемом теорией культурного перформанса в театральной

²⁸⁵

См. Шехнер Р. Теория перформанса С. 166 и сл.

антропологии) состоит из фазы собирания вместе, фазы самого перформанса и фазы нового рассредоточения. Внутри этой четко фиксированной рамки понятие «перформанса» предлагает нам образ такой постановки конфликта, которая сама окружена пространством солидарности и вообще становится возможной только благодаря этому пространству. Подобные взгляды можно развить далее следующим образом: присутствие драмы может как раз указывать на способность общества поддерживать свое внутреннее единство. Если общество располагает такой рамкой солидарности, последняя делает для него возможным постоянно тематизировать как открытую, так и более спрятанную моторику конфликта в форме то и дело вспыхивающих отдельных конфликтов. Стало быть, сама глубина, рама, точность и последовательность тематизации конфликта указывает на степень эффективности такого социального «клея», на уровень солидарности или по крайней мере на более глубокое символическое единство такого общества, на то, сколько драмы оно, так сказать, может себе позволить. В этом свете стоит задуматься над тем, что драма всё больше становится ядром более или менее банальных массовых развлечений, где она сплющивается в простое «действие», — и та же драма одновременно всё больше исчезает из более сложных форм новаторского театра.

Мы не можем решать здесь, действительно ли процессы кризиса, примирения и связанной с ними ритуализации, проанализированные Грегори Бейтсоном, Эрвингом Гоффманом и Виктором Тернером²⁸⁶, являются точными антропологическими и социологическими описаниями социальных процессов. Во всяком случае сокращение, усыхание драматического пространства воображения в сознании общества и отдельных художников кажется несомненным; оно доказывает, что в самой модели есть нечто, более не соответствующее нашему опыту. Исчезновение драматического импульса тут приходится просто констатировать независимо от его причин (возможно, он как бы истощился и теперь всегда остается «тем же самым» в качестве своего рода попытки примирения; возможно, он принял форму «действия», которое мы более не способны распознать; возможно также, что он просто рисует нам некий устаревший образ общественных и личных конфликтов). Если бы мы уступили искушению рассматривать постдраматический театр как своеобразное выражение современных социальных структур (хотя бы на мгновение и несмотря на все возможные возражения и неувязки), перед нами предстала бы поистине мрачная картина. Нам с трудом удалось бы отделаться от подозрения, что общество попросту больше не может позволить себе сложного и глубокого представления

wieviel Drama sie sich sozusagen leisten kann

Лехман упоминает здесь крупных англоязычных социологов второй половины XX века: английских культурных антропологов Грегори Бейтсона /Gregory Bateson/ и Виктора Виттера Тернера /Victor Witter Turner/, а также американского социолога Эрвинга Гоффмана /Erving Goffman/. В своих исследованиях Гоффман, например, занимался «символическими взаимодействиями» в обществе, используя для этого драматургический анализ (самая известная его книга «Презентация своего "я" в повседневной жизни» (1959) — «Presentation of Self in Everyday Life»). Тернер же довольно много писал о проблеме «ригуализации» (см. его книгу «От ритуала к театру. Человеческая серьезность игры», (1982) — «From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play») (Прим. пер.)

мучительных конфликтов, — то есть представления, которое до-
ходило бы «до самой сути» вещей. Мы склонны обманывать себя
видом иллюзорной комедии, являющей нам общество, в котором
нет более таких внутренних конфликтов. Театральная эстетика
невольно отражает такое положение. Тут прямо-таки поражает
некий паралич, постигший всякий публичный дискурс об основ-
ных принципах устройства общества. Нет ни одной насущной
проблемы, которая не «вербализировалась» бы снова и снова
в бесконечных комментариях, специальных выпусках новостей,
ток-шоу, опросах и интервью, — однако мы едва ли сумеем найти
во всем этом хоть какой-то признак того, что общество способ-
но «драматизировать» неопределенность своих основополага-
ющих и фундаментальных проблем и принципов, которые ведь
так или иначе испытали глубокое потрясение. Постдраматиче-
ский театр — это также и театр в эпоху выпавших из поля зрения
образов конфликта.

«ОБЩЕСТВО ЗРЕЛИЩА» И ТЕАТР («GESELLSCHAFT DES SPEKTAKELS» UND THEATER)

Совершенно очевидно, что упадок драматического начала нико-
им образом не означает упадка театральности. Напротив: теа-
трализация пронизывает собою всю социальную жизнь начиная
от индивидуальных попыток создать себе (или же создать види-
мость) публичного «я»; повсюду мы различаем этот культ «само-
презентации» и «самораскрывания» через разнообразные знаки
моды или другие сигналы, призванные дать отсылку на некую
«модель “я”» (даже если сама эта модель по большей части яв-
ляется заимствованной), как чего-то, что выставляется образцом
для определенной группы или даже анонимной толпы. Помимо
внешнего конструирования индивида, здесь существуют также
самопрезентации идентичностей, которые являются специфиче-
скими для определенной группы или для определенного поколе-
ния, — они часто выдвигают на первый план именно такие теа-
трально организованные видимости, поскольку четких речевых
дискурсов, программ, идеологий или утопий здесь явно не хва-
тает. Если добавить к этому рекламу, самопрезентации делового

«öffentliches Ich»

«Selbstdarstellung»,
«Selbstoffenbarung»

«Ich-Modell»

«Gesellschaft des Spektakels» —
«société du spectacle»

Waren

«Theatralisierung»

«Definition der Bürger als
Zuschauer»

мира и явную театральность медиатизированных самопрезентаций в политике, похоже, что мы наблюдаем тут совершенствование того, что Ги Дебор описывал как формирующееся «ОБЩЕСТВО ЗРЕЛИЩА»²⁸⁷. Одним из основополагающих фактов современного западного общества является то, что всякий человеческий опыт (жизнь, эротика, счастье, признание) тотчас же связывается с какими-то ТОВАРАМИ, или, точнее, с владением ими и их потреблением, а вовсе не с дискурсом. Такое положение точно соответствует цивилизации образов, каждый из которых может отсылать лишь к следующему образу и пробуждать опять-таки сходные образы. Тотальность зрелища и составляет «театрализацию» всех областей социальной жизни.

Похоже, что благодаря постоянному экономическому росту общество всё более и более освобождается от потребностей и желаний, — однако тем самым оно попадает в более или менее полную зависимость от этого роста или, точнее, от политических средств, призванных его обеспечить²⁸⁸. Для описания такого механизма, однако же, совершенно необходимо и ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГРАЖДАН КАК ЗРИТЕЛЕЙ, — и это такое определе-

ние, которое кажется всё более достоверным в нашем медийном обществе. В своем тексте, посвященном медийным эффектам в политической сфере, Самуэль Вебер пишет: «Если мы остаемся зрителями, если мы находимся там, где мы есть, — то есть перед экраном телевизора, — все катастрофы всегда будут случаться где-то "снаружи", всегда будут "объектами" для некоего "субъекта": таково имплицитное обещание средств массовой информации. Однако такое заботливое обещание совпадает со столь же ясной, пусть и оставшейся произнесенной угрозой: "Оставайся там, где ты есть! Стоит тебе шелохнуться, сдвинуться с места, — и придет черед интервенции, причем вовсе не обязательно гуманитарной..."»²⁸⁹ Вот тут как раз легко понять, что от-

деление самого события от восприятия этого события, скажем, через медиатизацию новостей о нем, ведет к глубокой эрозии самого акта коммуникации. Сознание того, что ты связан с другими, а потому имеешь перед ними некий долг, ответственность уже «в языке», в средствах коммуникации, теперь отступает на задний план ради самой коммуникации как [обмена] информацией. В принципе, «говорение» как таковое есть ответственное говорение. (Заявление: «Я тебя люблю» — это не просто информация, но некий акт, некое обязательство.) Напротив, средства массовой информации преобразуют передачу знаков в информацию, благодаря привычке и повторению просто растворяют осознание и сам смысл того, что акт посылания знаков вовлекает здесь отправителя и получателя в некую общую ситуацию,

287

См. Дебор Г. Общество зрелища —
Debord Guy, *La société du spectacle*,
Paris, 1971

288

Там же. С. 40.

289

См.: Вебер С. Гуманитарная интервенция в медийную эпоху к вопросу о гетерогенной политике / Вмешательство в эпоху медий. (Политика иного Т. 1). Под ред. X.-П. Йека и X. Пфайля — Weber Samuel, *Humanitare Intervention im Zeitalter der Medien: Zur Frage einer heterogenen Politik / Eingriffe im Zeitalter der Medien (Politik des Anderen. Bd. 1)* Hrsg von H.-P. Jäck und H. Pfeil Bornheim und Rostock, 1995. S. 26.

Zeichen-Gabe

которая связывается воедино внутри языковой среды. В этом и состоит истинная причина того, что воображаемая фикция и реальность сливаются вместе (о чем часто принято сожалеть). Но дело не в том, что люди их путают: скажем, в одном случае они имеют дело с чем-то вымышленным, а в другом — с действительной новостью. Всё происходит из-за того способа, каким означающий процесс разделяет вещь и знак, отсылку к чему-то [реальному] и ситуацию создания знаков. Неконтролируемый уровень реальности образов, с одной стороны, лишает места локализации медийно распространяемые события, с другой же — одновременно способствует созданию единых «сообществ ценностей» из тех зрителей, которые (каждый изолированно от других) становятся в своих жилищах зрителями получаемых образов. Таким образом, постоянный показ тел, всех этих людей, которые подверглись насилию, травмам, смерти вследствие опять-таки изолированных (фиктивных или реальных) катастроф, создает радикальную дистанцию, необходимую для пассивного проглядывания: связь между восприятием и действием, получением сообщения и ответственностью (от слова «ответ») здесь разрывается. Мы оказываемся внутри спектакля, внутри зрелища, где мы можем только наблюдать, то есть как бы оказываемся в каком-то скверном традиционном театре. В этих условиях постдраматический театр стремится как раз уйти от умножения и воспроизводства «образов», к которому в конце концов тянется всякое зрелище. Он становится «спокойным», «статичным», предлагает нам образы без всяких специальных отсылок к чему-то, оставляя драматический элемент медийным картинкам насилия и конфликтов (или используя такие образы разве что пародийно).

«Wertgemeinschaften»

«Ver-Antwortung»

zusehen

ПОЛИТИКА ВОСПРИЯТИЯ, ЭСТЕТИКА ОТВЕТСТВЕННОСТИ (WAHRNEHMUNGSPOLITIK, ÄSTHETIK DER VERANTWORTUNG)

Нет ничего особенно нового в утверждении о том, что театр опирается на «непрямое», «косвенное» и на некое «замедление», «Verlangsamung»

«Indirektheit»

равно как и на рефлектирующее углубление в политические темы. Но использование им политического состоит не в темах, а в формах восприятия. Это понимание предполагает преодоление того, что Петер фон Бекер /Peter von Becker/ однажды назвал «синдромом Лессинга-Шиллера-Брехта-68-го года» в немецком театре. Вместе с тем тут следовало бы избегать поспешных утверждений, в духе того, что политическое, мол, — это всего лишь поверхностный аспект искусства или же, наоборот, что всякое искусство «каким-то образом» уже политично. Ведь независимо от того, считается ли, что политическая сторона полностью отсутствует в театре, или же, что она остается вполне обычной составляющей последнего, — в обоих случаях такая сторона уже попросту неинтересна. И всё же театр, по самой своей практике, является искусством социального как такового; поэтому его анализ не может довольствоваться де-политизацией, так как эта практика объективно уже является политически определенной реальностью. Только политика опирается здесь прежде всего на типы и способы использования знаков. Стало быть, политика театра — это политика восприятия²⁹⁰. Для того чтобы ее определить, нам нужно вспомнить, что способ восприятия в театре нельзя отделить от самого существования театра в медийном мире, который уже в значительной степени моделирует наши восприятия. Мгновенно передаваемый образ, тот, что кажется соответствующим действительности, предполагает реальность, которую он вначале покоряет, смягчает и ослабляет. Созданный вдали от восприятия и полученный вдали от своего истока, он вписывает равнодушие во всякое означаемое. Мы вступаем в медиатизированный контакт с чем угодно и одновременно ощущаем самих себя как полностью отрезанных от полноты фактов или выдумок, относительно которых нас информируют. В то время как средства массовой информации постоянно драматизируют все политические конфликты, переполненность этой информацией в соединении с фактическим распадом ясно очерченных политических ориентиров событий создает внутри самой вездесущности такого электронного образа некое странное отсутствие связи между отражением и отражаемым, между образом и восприятием этого образа. И своими настойчивыми жестами и обращениями средства массовой информации тщетно пытаются такое положение отрицать, — мы видим многочисленные подтверждения этому снова и снова благодаря технике медийной циркуляции знаков. У нас может создаваться впечатление, будто к нам обращаются индивиды, тогда как на деле это коллективы, которые сами по себе ничего не представляют помимо функций этих средств, вместо того чтобы этими средствами

Wahrnehmungsformen

«Lessing-Schiller-Brecht-68er-Syndrom»

eine Kunst des Sozialen schlechthin

Zeichenverwendung

Wahrnehmungspotitik

290

См. Петер фон Бекер. Театр сегодня
- Peter von Becker, *Theater heute*
Bd 1 1990 S 1

Gleich-Gültigkeit

Zusammenhanglosigkeit

Funktionen des Mediums

просто пользоваться. То, что происходит от одного мгновения к другому, — это стирание всех следов, стремление избежать самореферентности знака и его прямого указания на реальность. Соответственно, в игру вступает завуалированное «уполовинивание» языка. С одной стороны, такое средство [коммуникации] освобождает тех, кто посылает сообщение, от всякой связи с ним, а с другой — оно скрывает от восприятия получателей то обстоятельство, что уже само их участие в языке делает их (то есть получателей) ответственными за это послание. Неким сказочным образом применяемые технические трюки и общепринятая драматургия укрепляют фантазию всемогущества, присущую медийному «вписыванию/отражению», так срабатывает своего рода защитный механизм, оберегающий равно пугающихся производителей и потребителей образов: у них возникает особая фантазия, которая в свой черед порождает иллюзию, будто они могут спокойно распоряжаться и повелевать любыми реальностями (даже самыми невероятными), при этом оставаясь совершенно не затронутыми ими. Чем безграничнее ужас образа, тем нереальнее становится его состав и осуществление. Ужас рифмуется с уютом. Между тем «странно-жуткое», которое Фрейд находил в сплавлении воедино знака и означаемого, оказывается здесь совершенно исключенным.

Löschen der Spur

«Halbierung»

«Einschreibung/Abbildung»

«Unheimliche»

_____ Было бы абсурдным ожидать от театра, чтобы он противопоставил некую эффективную альтернативу массовому преобладанию подобных структур. Однако вопрос можно сдвинуть с проблемы политического тезиса и антитезиса к самому уровню употребления знаков. Медийно опосредованная базовая структура восприятия такова, что в ней не существует более опыта связи между отдельными получаемыми образами, а главное — в ней нет связи между посыланием и получением знаков, нет опыта отношения между вопрошанием и ответом. Театр может реагировать на это лишь собственной политикой восприятия, которая одновременно должна быть названа эстетикой ответственности (или же, буквально, «способностью отвечать»). Вместо обманчивой, успокоительной двойственности «здесь и там», «внутри и снаружи», он может сдвинуть взаимную вовлеченность актеров и зрителей в театральное производство знаков в самый центр, тем самым снова сделав видимой оборванную нить между личным опытом и восприятием. Подобный опыт будет не только эстетическим, но вместе с тем одновременно и этико-политическим. Всё прочее, даже самые совершенные политические демонстрации, не может избежать жесткого диагноза Бодрийера /Jean Baudrillard/, который настаивал на том, что мы имеем дело лишь с находящимися в обращении симулякрами.

Wahrnehmungspolitik

Ästhetik der Verantwortung

«Hier und Dort»

«Innen und Außen»

Implikation von Akteuren und

Zuschauern in der theatralen

Bilderzeugung

ЭСТЕТИКА РИСКА (ÄSTHETIK DES RISIKOS)

Теперь уже должно было стать очевидным, что для политическо-го восприятия в театре важен не некий тезис (или антитезис), не политическое заявление или политическая ангажированность (они принадлежат сфере реальной политики, а не сфере политики, представленной в образах), но скорее какое-то фундаментальное неуважение к устойчивости и позитивному утверждению. Иными словами, такая политика должна включать в себя преодоление «табу». Но театр и так всегда имеет дело именно с этим²⁹¹. Если определить «табу» как социально укорененную форму аффективной реакции, которая еще до всякой рациональной обработки «отторгает» определенные реальности, способы поведения или образы как нечто «непри-касасемое», отвратительное, неприемлемое, то часто повторяемое замечание, согласно которому табуирование почти исчезло при расширении рационального подхода, а также нарастании де-мифологизации и разочарования в нашем мире, вполне относится к нашей теме. Вместо невозможного здесь развернутого рассмотрения рискнем предложить следующее упрощение: в современном обществе нет ничего (или почти ничего), что не могло бы рационально обсуждаться. Но что, если подобный рациональный подход будет также служить анестезированию остро необходимых нам человеческих рефлексов, которые в решающий момент могли бы стать необходимым условием для быстрых и своевременных реакций? Разве мы не столкнулись уже с тем, что пренебрежение спонтанными импульсами (скажем, реакциями по поводу окружающей среды, животных, климатических изменений, прохладной социальной атмосферы) в пользу экономической целеполагающей рациональности ведет к катастрофам, которые столь же очевидны, сколь и неотвратимы? В свете сделанного наблюдения касательно идущего сейчас распада непосредственных аффективных реакций нам следует осознать и растущую важность определенного культивирования эмоциональности, воспитания и «тренинга» эмоциональной жизни, которая не находилась бы постоянно под надзором рациональных предварительных соображений. И одного просвещения

291

См также *Леман Х-Т Эстетика риска*
/ Искусство театра -- Lehmann Hans-
Thies *L'esthétique du risque / L'Art du*
théâtre 1987 № 7 Pp. 35-44.

«unberührbar»

«Training»

Vorwegungen

тут недостаточно. (Даже в XVIII веке «Просвещение» сопровождалось столь же мощным направлением «Сентиментализма», «чувствительности»). По всей вероятности, и для «театральных» практик в самом широком смысле слова будет важной задачей создавать игровые ситуации, в которых чувства освобождаются, «отпускаются на волю».

_____ То, что для театра важно умение предоставлять [участникам и зрителям] определенный эмоциональный «тренинг», было понятно еще в эпоху барокко. Опиц /Theodor Opitz/ определял это как задачу трагедии: подготовить своих зрителей к умению лучше справляться с собственными «горестями», практикуя и укрепляя, или стоическую энергию постоянного упорства. Лессинг, а с ним и всё Просвещение рассматривали театр как школу для упражнений в жалости или сострадании. Даже Брехт поручал театру, — который он вовсе не собирался отдавать на откуп «старым» эмоциям, — задачу поднимать чувства до их «высшей ступени», продвигая такие чувства, как любовь к справедливости и возмущение несправедливостью. И в наше время рационального подхода с его идеалом рассчитывания всего и общей рациональности рынка на долю театра выпала задача справляться с крайностями эмоций посредством эстетики риска, — при этом указанные крайности всегда содержат в себе возможность оскорбить других какими-то нарушениями «табу». Это случается, когда зрители сталкиваются с проблемой. им нужно реагировать на то, что происходит в их присутствии, как только безопасное расстояние (а в этой функции всегда выступала эстетическая дистанция между сценой и залом) более не обеспечено. Эта реальность театра — то, что он может играть со своими границами — как раз и предрасполагает его к актам и действиям, в которых не просто формулируется некая «этическая» реальность или тезис, но развивается ситуация, где зрители сталкиваются с бездонным страхом, стыдом и даже растущей агрессивностью. Опять-таки, мы ясно видим здесь, что театр не достигает своей политической и этической реальности благодаря передаче информации, формулировке тезисов или посланий, то есть благодаря своему «содержанию» в традиционном смысле. Напротив: главной частью всего его состава является способность ужасать, ранить чувства, порождать потерю ориентации; именно это и разворачивает зрителей к ощущению их собственного присутствия благодаря таким «аморальным», «асоциальным» и на первый взгляд «циничным» событиям. Деля это, театр не лишает нас ни нашего юмора и потрясений познания, ни нашей боли, ни веселья, — а ведь уж ради одного этого мы снова и снова собираемся вместе в театре.

«Aufklärung»

«Empfindsamkeit»

«freigesetzt»

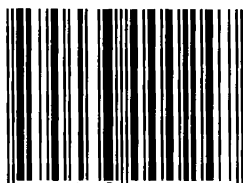
«Trübsalen»

«constantia»

«auf eine höhere Stufe»

«Ästhetik des Risikos»

«Inhalt»



9 785433 000247 >

Ханс-Тис Леман
Постдраматический театр

Подписано в печать 02.07.2013

Формат 70x100/16

Бумага офсетная

Печать офсетная

Используемые гарнитуры:

Futura, Times New Roman

Тираж 1000 экз

Фонд развития искусства
драматического театра
режиссера и педагога
Анатолия Васильева

ABCdesign

127006 Москва,

ул. Малая Дмитровка, 24/2