**Театроведение Германии: Система координат** / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. 319 с. («Всемирное театроведение»).

*А. А. Чепуров*. Измерение театра 7 [Читать](#_Toc384116506)

*Эрика Фишер-Лихте*. Театроведение как наука о спектакле 13 [Читать](#_Toc384116507)

**Введение. У истоков науки о театре**

*Макс Германн*. Театральное пространство-событие (1930) 31 [Читать](#_Toc384116509)

**Часть первая. Театроведение как искусствоведение**

**I. Теоретические подходы**

*Арно Пауль*. Театроведение как теория театрального действия (1971) 43 [Читать](#_Toc384116511)

*Эрика Фишер-Лихте*. Знаковый язык театра (1990) 63 [Читать](#_Toc384116512)

*Ханс-Тиес Лееманн*. О желательности искусства непонимания (1994) 85 [Читать](#_Toc384116514)

*Эрика Фишер-Лихте*. Перформативность и событие (2002) 93 [Читать](#_Toc384116515)

**II. Анализ спектакля**

*Хайо Курценбергер*. Хоровой театр девяностых (1999) 117 [Читать](#_Toc384116516)

*Ульрике Хасс*. В теле хора. К премьере «Спортивной пьесы» Эльфриде Елинек в Бургтеатре в постановке Айнара Шлеефа (1999) 127 [Читать](#_Toc384116517)

*Кристель Вайлер*. В конце / История (1999) 139 [Читать](#_Toc384116518)

*Фридеманн Кройдер*. Театральные формы памяти в спектакле «Бледная мать, нежная сестра» (Веймарский фестиваль искусств, 1995). Глава из книги «Формы памяти в театре Клауса Михаэля Грюбера» (2002) 153 [Читать](#_Toc384116519)

**Часть вторая. Модели написания истории театра**

**I. Театральность как культурологическая модель**

*Иоахим Фибах*. «Уличная сцена» Брехта. Попытка определить степень влияния одной театральной модели (1978) 177 [Читать](#_Toc384116521)

*Рудольф Мюнц*. «… падаль, которую еще следует прикончить». Лейпцигская театральная концепция как методический принцип историографии старого театра (1998) 199 [Читать](#_Toc384116522)

*Андреас Котте*. Театральность: понятие в поисках собственного предмета (1998) 215 [Читать](#_Toc384116523)

*Хельмар Шрамм*. Измерение ада: о связи театральности и образа мыслей (1995) 233 [Читать](#_Toc384116524)

*Габриэле Брандштеттер*. Авангард в танце и культура курортов. Пересечения сфер досуга и сценического движения (1995) 241 [Читать](#_Toc384116525)

**II. Различные Культурологические подходы**

*Кристофер Балм*. Культурная антропология и написание истории театра (1999) 271 [Читать](#_Toc384116526)

*Ренате Мёрманн*. И превозносят их, и ругают. Актеры в зеркале театральной науки (1990) 282 [Читать](#_Toc384116527)

*Ханс Петер Байердёрфер*. Проблемы написания истории театра (1990) 301 [Читать](#_Toc384116528)

# **{****7}** Измерение театра[[1]](#footnote-2)

Перед вами — сборник, представляющий основные тенденции и направления современной науки о театре в Германии. Это первая попытка представить на русском языке в систематизированном виде работы наших немецких коллег. Конечно, отдельные публикации театроведов западной и восточной Германии появлялись и ранее на русском языке в составе различных тематических и проблемных сборников. Немецкие исследователи театра выступали на наших совместных конференциях, симпозиумах, читали свои лекции в студенческих аудиториях, а, следовательно, мы имели возможность познакомиться с их идеями и теоретическими постулатами. Однако в полной мере охватить горизонты поиска, понять особенности немецкой театроведческой школы до работы над этой книгой было в значительной степени затруднительно.

Идея этого сборника возникла как логическое продолжение творческого и научного сотрудничества Театроведческого факультета Санкт-Петербургской академии театрального искусства с Институтом театроведения Свободного университета города Берлина, которое насчитывает уже около десятилетия. Продуктивность и многоаспектность этих отношений оказались возможными благодаря инициативе и энергии замечательного немецкого театроведа, профессора Эрики Фишер-Лихте.

Авторитетный ученый с мировым именем, Эрика Фишер-Лихте является автором фундаментальных трудов по семиотике театра и истории театрального искусства Германии. В равной степени касаясь и теоретических, и исторических, и практическо-аналитических аспектов науки, Эрика Фишер-Лихте, пожалуй, первой из западных ученых ощутила перспективу диалога русской и немецкой театроведческих школ, имеющих в своем генезисе много общего. С другой стороны, именно она поняла необходимость консолидации сил театроведов Германии в эпоху объединения страны, переосмысления в едином контексте тенденций и направлений, развивающихся как в западной, так и в восточной ее частях. И переосмысление этих тенденций было возможно лишь на основе обращения к базисным категориям театроведческого анализа. Это оказалось продуктивным, как собственно для немецких театроведов, так и для российских ученых, на новом историческом этапе подключившихся к театроведческому диалогу.

Профессор Фишер-Лихте предложила сосредоточить наше внимание на обсуждении проблем театроведческой методологии, на переосмыслении теоретических и практических подходов к проблемам анализа спектакля и к различным аспектам построения истории театра. В середине 1990‑х годов в Берлине проходил Международный круглый стол, где петербургские ученые имели возможность вступить в прямой диалог с крупнейшими представителями мировой театроведческой науки, исследователями театра из Германии, Франции, Англии, Швеции, Израиля, США. В ходе этого дискуссионного семинара выявились многие точки соприкосновения между {8} немецкой и российской театральными школами, поистине возникла потребность в более детальном взаимном изучении своего научного опыта.

Именно после этого семинара в Берлине и родилась идея издания сборника работ немецких театроведов на русском языке. Важным представлялось, с одной стороны, сосредоточить внимание на общих методологических истоках, на работах основоположника науки о театре, выдающегося немецкого ученого Макса Германна, а с другой — представить различные направления современной науки, охватывающей три последних десятилетия.

Появление в составе сборника работы Макса Германна здесь принципиально, ибо в ней сосредоточены методологические идеи, образующие фундамент школы. Именно здесь формулируется главный постулат, равно значимый, как для немцев, так и для нас: предметом и объектом театроведческого исследования мыслится театральный спектакль.

Немецкая школа театроведения в XX веке в процессе своего становления и выработки методологической базы дала мощный импульс развитию самой науки о театре и оказала существенное влияние на ученых различных стран. Именно немцы сделали более всего для формирования театроведения как самостоятельной науки, выявив и определив как сам объект исследования, так и систему координат, в которых этот объект следовало измерять и осмыслять.

Не вдаваясь в детальное изучение предпосылок развития театроведения в Германии, следует вместе с тем указать, что именно немецкими философами, эстетиками и искусствоведами были заложены фундаментальные основы для исследования театра как самостоятельного вида искусства. В Германии осмысление театра шло рука об руку с постижением фундаментальных категорий философии и эстетики как некоего общего взгляда на существование двух параллельных миров — идеального и реального. Этот философский ракурс рассмотрения театрального искусства позволил сосредоточиться на методологических основаниях изучения театра.

Еще Лессинг, впервые обративший внимание на двойственную природу актерского творчества и теоретически поставивший вопрос о зависимости языка искусства от материала, в котором воплощается его образная система, заложил основы для формирования собственно театроведения. Затем Шеллинг в своей философии искусства говорил уже о спектакле как о живой пластике, тем самым сосредоточивая внимание на особом, во многом отличном, а иногда и противостоящем литературе предмете искусства. Гегель в Лекциях по эстетике, утверждая приоритет идеально-поэтического начала в искусстве и отводя театру роль лишь интерпретатора, адаптирующего замысел поэта «до толпы», вместе с тем открывал важнейшие начала событийности, действенности как базовых элементов театральной структуры. Пристальное внимание к экзистенциальным аспектам бытия, приведшее в XX веке к осмыслению человеческого существования в философских координатах времени и пространства, позволило экстраполировать подобный подход и на театральное искусство, предметом и материалом которого был именно человек. Умственная игра с изометрическими системами координат, давшая импульс в науке к открытию теории относительности, а в философии к экзистенциальной метафизике в хайдегеровском духе, в чисто искусствоведческом плане подтолкнула к становлению и развитию художественной театрометрии. Спектакль как воплощение «жизни человеческого духа» в трехмерной изометрической системе координат, художественно преображенной единой творческой волей, и становится предметом искусствоведческого изучения.

Здесь-то и рождается собственно театроведение как самостоятельная наука. Безусловно, что на формирование науки о театре в Германии огромное влияние оказали и достижения немецкого театра рубежа XIX – XX веков, та мощная режиссерско-теоретическая тенденция, которая завоевала авторитет в театральном мире. Однако теоретические основания новой науки {9} заложил берлинский университетский профессор-медиевист Макс Германн. Именно Германн, обратившись к средневековой художественной культуре, сосредоточился на изучении параметров игровой сценической площадки средневековых театральных действ и впервые попытался связать категории содержательные с категорией пространства. Заслуга Германна безусловно состоит в том, что от постижения художественной, типологии развития сценического пространства, он обратился к разработке методов изучения театрального спектакля как главного объекта исследования новой науки. Его документально-рекоструктивные методики воссоздания художественного текста спектакля достаточно хорошо известны. В том числе они получили широкое распространение и в России, благодаря подробным изложениям и комментариям зачинателя петербургской театроведческой школы, профессора-германиста Алексея Александровича Гвоздева. Однако быть может самое главное и ценное, что сделал Германн, заключается в том, что он стал рассматривать спектакль в пространственно-событийных измерениях, характеризующих специфику собственно театрального искусства. Если в литературоведении взятый на вооружение М. М. Бахтиным «хронотоп» оказался связанным с энергией речевого высказывания и в словесной ткани литературного произведения стал прослушиваться внутренний диалогизм, то в концепции Германна пространство-событие театрального спектакля оказалось тесно связанным с процессом взаимодействия творящих на сцене и воспринимающих сценическое действие в зрительном зале субъектов. Германн большое внимание уделял преобразующей художественной силе, превращающей реальные материальные предметы на сцене в носителей определенных художественных смыслов. И здесь он, несомненно, открывал богатую перспективу изучения собственно художественного языка сценического искусства.

Макс Германн по большей части был и до недавнего времени оставался некоей легендой для российских (и не только российских) театроведов. На русский язык его работы за редким исключением переведены не были. Мы знали их в пересказах и изложениях А. А. Гвоздева. Вместе с тем в последние годы в Германии его творческое наследие стало активно изучаться, были проведены симпозиумы и конгрессы, посвященные его научному методу, были изданы книги о нем и его собственные малоизвестные труды. Многое, о чем думал и о чем размышлял Германн, осталось в виде заметок, стенограмм докладов и выступлений. Тем не менее, осмысление теоретических и методологических постулатов ученого позволяет со всей очевидностью обнаружить и понять перспективы и тенденции, по которым в дальнейшем пойдет развитие науки о театре и, прежде всего, в Германии. Россия в своей философии и искусствознании издавна ориентировалась на Германию, переосмысляя и перетолковывая на свой лад многие из идей и подходов, выдвинутых немецкими мыслителями и художниками. Это касалось различных эпох. И здесь, быть может, более всего сказалось сходственное понимание и ощущение острого конфликта, который возникает в жизни и в искусстве между идеальным и жизненно достоверным, между духовным и материальным, между возвышенным и филистерским, между метафизическим и конкретно-историческим. И тогда, когда театр с рождением режиссерской, авторско-личностной целостности спектакля поставил критику и искусствоведение лицом к лицу с творческим, целостно организованным сценическим текстом, университетская наука и в Германии и в России двинулась навстречу театру, пытаясь открыть законы и систему координат, по которым и в которых можно было бы измерять произведения сценического искусства. Если в Германии ключевыми фигурами здесь были Германн и Рейнхардт, то в России таковыми являлись Мейерхольд и Гвоздев.

Заложив основы «театрометрии», Германн в Третьем Рейхе, а Гвоздев в СССР столкнулись с наступлением тоталитарного идеологизма, что на {10} долгие годы, казалось, остановило развитие науки о театре. Институт на Исаакиевской в Ленинграде, где работал Гвоздев, после значительных проработок «формалистов» был в 1937 году закрыт, а вскоре ушел из жизни и сам профессор. Макса Германна ждала более суровая судьба — он погиб в 1942 году в фашистском концентрационном лагере.

Однако в дальнейшем, будучи разделенными непреодолимыми барьерами, российская и немецкая театроведческие школы, сохраняя, что называется, «поверх барьеров» некое онтологическое родство, пошли различными путями. Западногерманское театроведение сосредоточило свое внимание на изучении смысловых, знаковых параметров сценического текста. В России же изучение содержательных аспектов театра как в русле, так и в оппозиции к официальной советской идеологии, варьировалось в координатах действенного, событийного, драматургического, а не знакового осмысления. Между тем следует отметить, что семиотические тенденции и в России, и в Западной Европе имели, безусловно, одни и те же корни, восходя к экспериментам в области изучения и освоения языковых структур, которые вели именно российские и, в частности, ленинградские так называемые «формалисты» 1920 – 1930‑х годов. Однако методики и подходы к изучению знаковых структур и языковых аспектов различных искусств пустили мощные корни именно на Западе. Россия же в этом отношении осталась в стороне, реагируя и посылая свои импульсы причастности к общему процессу «семиотизации» искусствознания лишь из своей европеизированной периферии, представленной Тартусским университетом в Эстонии, где царил Ю. М. Лотман. Однако в целом семиотика для российских театроведов осталась лишь частной методикой, так и не сформировавшись в метод. Рационализм, который с легкой руки французов (с наибольшим энтузиазмом принявших структурализм и семиотику) захватил мировое университетское искусствоведение, имел в России противоядие в виде стойкой традиции художественного анализа, сохранившего в своей основе синкретическую нерасчленимость самого понятия «образ», вбирающего в себя как многоаспектность художественных интенций творящего субъекта, так и динамическую составляющую социально детерминированного бытования и конструирования художественных смыслов. Понятие «образ» вбирало в себя, безусловно, и собственно формосодержательную, эстетическую специфику, свойственную языку того или иного искусства. В театроведении это означало сохранение в нерасчлененном виде действенной природы сценического образа, уберегало от опасностей утраты специфики театра.

Надо сказать, что, испытывая мощный натиск структурализма и семиотики, немецкие театроведы во многом стремились не утратить приоритет действенного анализа, понимая театроведение как «теорию театрального действия». Именно действенный анализ при всех модификациях и особенностях, связанных с метаморфозами самого понятия «действие» в авангардном театре, остается базовым в немецком театроведении. В этом отношении весьма показательна работа Арно Пауля «Театроведение как теория театрального действия», помещенная в сборнике. И это, безусловно, роднит российских театроведов с германскими. Хотя вместе с тем и побуждает обнаруживать различие в понимании самого феномена «действие».

Ученые Германии не только не смогли пройти мимо семиотики театра, но и сумели дать свою версию этого методологического направления, существенно обогатившую как собственно национальную театроведческую школу, так и мировое театроведение. В отличие от иных семиотических школ, которые, увлекшись рационалистическими схемами, в общем-то, вынуждены были признать тупиковый характер своих схоластических построений и искать средства модернизации метода за счет смежных наук и методик, пытаясь хотя бы механистическим путем имитировать органику театрально-действенного процесса, немцы в своей семиотике театра не теряли в «подтексте» анализа категорию действия и в процессе конструирования {11} художественных смыслов особое внимание обращали на творческо-преобразующие элементы. Именно это качество свойственно работам Эрики Фишер-Лихте по театральной семиотике. И потому закономерно, что вслед за своими семиотическим штудиями она органично и естественно переходит к методологическим аспектам теории перформативности, вбирающей в себя как событийно-действенный компонент, так и собственно репрезентативную составляющую сценической модели. Характерно, что немцы в своих теоретических построениях отнюдь не полагаются целиком на рационализм как панацею в постижении художественных смыслов. Так, в своей статье о «перформативности» Э. Фишер-Лихте выдвигает в центр такую категорию, как «атмосфера» действия, а Х.‑Т. Лееманн в статье об «искусстве непонимания», сосредоточивает внимание на чувственно-художественном аспекте театральной образности, активно сопротивляющейся тенденции тотального научного «расшифровывания» явлений искусства.

В этом смысле особый интерес вызывают представленные в сборнике работы Кристель Вайлер, Фридеманна Кройдера, Ульрике Хасс и Хайо Курценбергера, посвященные анализу конкретных артефактов, спектаклей современного немецкого театра. Здесь реально проявляются те теоретические установки и методики, которые оказываются вполне применимыми и практически полезными для понимания достаточно сложных явлений авангардного театра.

Понимание театра как модели межчеловеческого взаимодействия («интеракции») вело немецких театроведов к значительному расширению «круга обстоятельств», в котором возникал тот или иной театральный артефакт. Активное вовлечение в орбиту детерминированных творческой интенцией автора (драматурга или режиссера) или складывающихся стихийно, предсказуемых или непредсказуемых театрально-действенных сценариев, что было характерно для современного авангардного театра, подвигло исследователей театра, с одной стороны, к определению свойств театральности, с другой — к подключению собственно культурологических подходов к процессу осмысления деятельностной активности вступающих в театральное взаимодействие субъектов. Здесь осознанно или неосознанно происходит характерное для мирового театроведения 1990‑х годов обращение к опыту осмысления категории театральности, который на заре XX века был накоплен в работах русского режиссера и теоретика Н. Н. Евреинова.

Выявлению специфики thea в культуре и театре посвящает свое исследование Андреас Котте. С другой стороны, в русле собственно театроведческих подходов проявляются тенденции к осмыслению театра в контексте иных взаимодействующих с ним компонентов культуры. Проблемы взаимосвязи художественных моделей, выдвигаемых театром, с явлениями культуры, содержащими или предполагающими использование различных театральных элементов, увлеченно занимаются представители лейпцигской театральной концепции. Такой подход еще ранее заявил себя в работах такого крупного ученого как Иоахим Фибах. Рудольф Мюнц, декларируя постулаты рассмотрения истории театра в культурологическом контексте изучения элементов театральности, предлагает, по сути, генерализировать историю театра в данном ключе. Своеобразие подхода Хельмара Шрамма заключается в том, что он рассматривает театр в контексте человеческого мировоззрения, открывая именно в мыслительной сфере основы той или иной формы театральности. Метафизика театра здесь поверяется динамикой культурно-философской трансформации взглядов на мир. Проблема взаимосвязи различных сфер культуры и субкультур с явлениями театрального искусства становится актуальной в рамках чисто театроведческого анализа, поскольку современный театр все настойчивее стремится привлекать и использовать самые различные сферы деятельностной активности человека. В этом смысле весьма показательна работа Габриэле Брандштеттер, посвященная взаимопересечению пляжной и танцевальной культур в авангардном танцтеатре.

{12} То, что в явлениях современного театра все более явственно обнаруживаются не только авторские интенции, но и своеобразная, что называется, сверхсюжетная игра, обусловленная и детерминированная сверхличностными мотивациями, настойчиво подвигало театроведение к осмыслению явлений сценического искусства в контексте общей антропологии, разного рода деятельностных, ролевых и социокультурных теорий. Ренате Мерманн, анализируя театроведческие подходы к рассмотрению актерского творчества в разные исторические эпохи, приходит к выводу о том, что именно творчество артиста моделирует и наиболее ярко представляет превалирующую социокультурную доминанту времени. А потому социокультурный подход в данном случае является предпочтительным.

С другой стороны, культурологические тенденции рассмотрения театра позволяли нащупать принципы историко-культурных генерализаций в истории театра. Именно в этом видится ценность работ Кристофера Балма, который в процессе конструирования новой истории театра находит опору именно в культурной антропологии. Вставшая на повестку дня задача фундаментального переписывания истории национальных театров и создания «истории мирового театра» заставляет Ханса Петера Байердёрфера задуматься в своей работе о поисках теоретических и культурологических оснований для ее решения.

Немецкие ученые отнюдь не утверждают того, что знают все ответы на поставленные вопросы. Наоборот, поисковый, полемический характер этих теоретических работ направлен на трудноразрешимые проблемы и не предполагает апологии уже открытых истин. Особый смысл публикации статей немецких театроведов на русском языке заключается в том, что они активизируют интеркультурный методологический диалог по насущным проблемам современного искусствознания.

В заключение необходимо указать еще на одну существенную проблему, с которой редакторы и составители столкнулись при подготовке настоящего сборника. Она кроется в терминологических вопросах. Ведь не секрет, что зачастую одни и те же термины и понятия в наших школах несут совершенно различные смыслы. Ощутимы различия и в манере научного изложения, в способе аргументации. Если российское театроведение в силу своей специфики не теряло органической связи с художественной критикой, сохранив по преимуществу ее черты, то работы немецких театроведов, связанные с университетской традицией, представляют собой в большей степени тексты сугубо научные. Здесь весьма активно используется весь арсенал понятийного аппарата смежных гуманитарных наук, зачастую непривычных для восприятия в российском театроведческом контексте. Переводчики и редакторы данного сборника не стремились транспонировать немецкие тексты в русло российской литературной и театроведческой традиции, придавая работам авторов не свойственный им характер. Цель заключалась в том, чтобы постараться передать специфику научной логики исследователей и точность смысловых оборотов. В этом виделся залог взаимного понимания, стремления лучше понять ход мысли наших коллег, природу их метода.

Хочется выразить сердечную благодарность нашим немецким коллегам из Свободного университета Берлина, оказавшим всемерное содействие в осуществлении совместной научной программы, а также Фонду «Фольксваген», который субсидировал этот необычайно важный и перспективный проект.

*Александр Чепуров профессор,*

*декан Театроведческого факультета*

*Санкт-Петербургской государственной*

*академии театрального искусства*

# **{****13}** Театроведение как наука о спектакле[[2]](#footnote-3)

Еще с тех пор, как в XVIII веке стали доминировать тенденции к «олитературниванию» сцены, у образованных людей в Германии постепенно, несмотря на достаточно сильное противодействие, сложилось представление о театре не только как о нравственном институте, но и как о «текстуальном» искусстве. Даже в конце XIX века художественный характер театра признавался почти исключительно лишь благодаря его тесной связи с произведениями художественной литературы, с текстами драм.

Однако уже в 1798 году Гете в своем диалоге «Об истине и вероятности произведений искусства» высказал мысль о том, что именно спектаклю должен быть присвоен статус искусства; Рихард Вагнер подхватил эту мысль и развил ее в написанном им в 1849 году труде «Произведение искусства будущего». Тем не менее, для преобладающего большинства образованных современников в XIX веке спектакль в статусе искусства утверждался лишь благодаря своему литературному тексту. Так в 1918 году театральный критик Альфред Клаар (Alfred Klaar), в полемике с зарождающимся театроведением, писал: «Сцена только тогда может в полной мере подтвердить свое значение, когда поэтическое произведение привнесет в нее содержание»[[3]](#endnote-2).

Согласно этому мнению, театр рассматривался как предмет литературоведения. Вместе с тем основатель Берлинского театроведения, специализировавшийся на Средневековье и ранней Новой истории, германист Макс Германн (1865 – 1942), сосредоточил свое внимание именно на спектакле. Он выступал за создание новой отрасли искусствознания — за театроведение как самостоятельную науку, и аргументировал это тем, что театр как специфическое искусство конституируется не произведением литературы, а спектаклем: «Самое важное в театральном искусстве — это спектакль»[[4]](#endnote-3). Германцу недостаточно было просто сместить доминанту с литературного текста на спектакль; напротив, он выдвигал тезис об их принципиальном различии, которое, в конечном счете, исключает их взаимосвязь. «Театр и драма, — писал Германн, — по моему убеждению, […] изначально являются противоположностями, слишком существенными для того, чтобы их симптомы не проявлялись постоянно; драма — это словесно-художественное творение индивида, театр — это достижение публики и тех, кто ей служит»[[5]](#endnote-4). Так как ни одна из существующих искусствоведческих дисциплин не относила спектакль исключительно к предмету своего исследования, а объектом анализа становились лишь литературные тексты и материальные памятники культуры, то, следовательно, необходимо было создать новую {14} дисциплину, обращенную к специфически театральному произведению. Таким образом, театроведение было основано в Германии как наука о спектакле.

В то время как размышления Германна были нацелены на изучение театра как определенной формы в системе искусств, литературовед из Мюнхена Артур Кучер (Arthur Kutscher) (1878 – 1960) проявил интерес к народным представлениям, бытовавшим в Южной Германии и других регионах Европы и обращенным к показу «страстей Господних». В свою очередь, Карл Ниссен (Carl Niessen) (1890 – 1969) из Кельнского университета обратил внимание на такие виды культурно значимых постановок (kultureller Auffuerungen), как праздники, процессии, церемонии, игры, танцы, а также похороны и другие ритуалы в системе различных культур. Ниссен понимал театроведение как дисциплину, которая должна изучать не только театральные спектакли, но и все жанры и виды постановок, существующие в разные времена в контексте различных моделей культуры. Таким образом, он требовал значительно расширить область исследования недавно созданной дисциплины до тех пределов, в которых она сегодня представлена в так называемых Performance Studies. Кучер и Ниссен ссылались в своем определении предмета на подражание *(mimus)*, которое они понимали как антропологическую данность, как врожденное влечение человека к физическому воплощению психических и ментальных состояний. В то время, как они остановились на этом, не развивая понятие подражание *(mimus)* теоретически, Германн в различных трудах 1910 – 1930 годов пытался дать теоретическое определение понятия «спектакль», которое может считаться ключевым для новой дисциплины, прежде всего, с точки зрения особых коммуникативных условий медиальности (1), специфической материальности (2) и эстетических свойств (3) спектакля.

(1) Интересно, что отношения между исполнителями и зрителями для Германна стали исходным пунктом и главным звеном его размышлений:

«Основной смысл театра […] заключается в том, что театр являлся социальной игрой, — игрой Всех для Всех. Игрой, в которой все являются участниками, — участниками и зрителями. […] Публика является участником игры. Публика является со-творцом театрального искусства. Участниками оказываются все пришедшие на театральный праздник, поэтому основной социальный характер театра не утрачивается. В театре всегда присутствует социальное сообщество»[[6]](#endnote-5).

Именно это физическое (телесное) со-присутствие актеров и зрителей делает возможным спектакль, конституирует его. Для того чтобы спектакль состоялся, актеры и зрители должны собраться на определенное время в определенном месте и что-то совместно делать. Осмысляя спектакль как «игру Всех для Всех», Германн выдвигает принципиально новое определение отношений, возникающих между актерами и зрителями. Зрители, по его мнению, не являются просто восприимчивыми или же отстраненными наблюдателями действий, производимых актерами на сцене, а, выступая в роли своеобразных интеллектуальных дешифровальщиков посланий, придают этим действиям определенное значение на основании своих наблюдений, в свою очередь формулируемых действиями актеров. Речь здесь идет не о соотношении «субъект — объект», при котором зрители делают актеров объектами своего наблюдения, и не о том, что актеры как субъекты вступают в конфронтацию со зрителями как с объектами, не откликающимися на их обращения. Напротив, физическое со-присутствие и тех и других подразумевает возникновение отношений между со-субъектами. Зрители понимаются здесь как участники игры, своим физическим присутствием, {15} своим восприятием, своей реакцией формирующие и осуществляющие спектакль. Спектакль в этом случае возникает как результат взаимодействия между актерами и зрителями. Правила, по которым он осуществляется, следует понимать как правила игры, которые могут согласовываться, а также выполняться или нарушаться всеми участниками — актерами и зрителями, т. е. спектакль происходит *между* актерами и зрителями, он осуществляется ими совместно.

(2) Осознав то, что спектакль *осуществляется* в отношениях между актерами и зрителями, т. е. не подлежит ни фиксации, ни консервации, а является мимолетным и преходящим, Германн в определении своего понимания спектакля не учитывал ни литературных текстов, ни таких артефактов, как декорации. Да, он выступал против попытки понимания декораций как произведений искусства, как это имело место в натуралистическом и экспрессионистском оформлении сцены. Он признавал определенное художественное значение такого подхода к функции декораций, однако, расценивал это направление в их использовании как «принципиальную ошибку»[[7]](#endnote-6). Все это, по его мнению, для понятия «спектакль» было несущественно. Напротив, как считает ученый, особая, мимолетная материальность спектакля возникает посредством перемещающихся в пространстве тел актеров. Согласно Германну, «решающим фактором театральною успеха является именно актерское мастерство, которое и создает самое настоящее, подлинное художественное произведение, собственно и порождающее театр»[[8]](#endnote-7).

Таким образом, можно предположить, что тело актера в контексте сценического пространства он понимает не столько в качестве носителя определенных значений (согласно господствующему еще с XVIII века мнению), а рассматривает тело и пространство в их специфической материальности. Именно эти два материальных компонента (а не только созданные ими и на их основе фиктивные фигуры и фиктивные пространства) и конституируют спектакль в первую очередь.

По всей вероятности, Германн проявлял интерес не столько к семиотическому, сколько к обозначающему (Signifikant) телу, и, прежде всего, к так называемому «действительному телу» актера как феномена, к проблеме физического присутствия в этом мире (In-der-Welt-Sein). Критики того времени, а также большинство современных критиков, исходят из предположения, что актер в спектакле своим телом должен выражать некое значение, заданное в тексте, и, таким образом, сообщать его зрителю, т. е. исходят из главенствующей роли текста по отношению к спектаклю. Германн, размышляя о понятии «спектакль», выводит за скобки вопрос о репрезентации, т. е. вопрос о фиктивной действительности, представляемой на сцене, и о возможных значениях, придаваемых внешнему проявлению актера и его действиям. Подобный подход, по всей вероятности, был связан с тем, что это были именно те вопросы и проблемы, которые современной театральной критикой и литературоведением признавались единственно важными, а потому семиотическое измерение спектакля могло считаться само собой разумеющимся. С другой стороны, многое свидетельствует о том, что Германн понимал репрезентацию (Repraesentation) и перформативность (Performativitaet) как исключающие друг друга противоположности. Концепция спектакля, которую он разработал, скорее всего, подвигает нас к именно такому толкованию. Если Германн признает физическое со-присутствие актеров и зрителей, в отношениях между которыми и протекает спектакль, а также физические действия, выполняемые обеими группами, как определяющий существенный фактор системы, то такой динамичный и, в конечном счете, непредсказуемый (ни с точки зрения {16} своего развития, ни с точки зрения своего результата) процесс по сути дела исключает саму по себе репрезентацию и передачу заданных значений. Значения, возникающие в этом процессе, могут, в первую очередь, порождаться самим этим процессом. Однако Германн не сделал или лишь косвенно сделал подобные выводы. Поэтому размышления о специфической семиотичности спектакля, о его особом способе смыслообразования для его определения понятия «спектакль» определяющими являться не могут.

(3) Понимая спектакль не как артефакт, а как «праздник» или «игру», как динамичный процесс, протекающий между актерами и зрителями, обладающий своей специфической «мимолетной» материальностью, Германн практически делает невозможным применительно к спектаклю использование термина «произведение». Это оказывается для него справедливым даже в том случае, если он говорит об актерском труде как о «подлинном», «настоящем произведении искусства», которое «рождает театр», придает театру значение самостоятельного вида искусства. Согласно преобладающему во времена Германна мнению, к искусству понятие «произведение» относилось непременно. Однако с современной точки зрения, основанной на определении спектакля, данном именно Германном, понятие «произведение» применительно к театральному искусству исключается. Эстетические свойства спектакля, возводящие его в статус искусства, возникают не на основе создаваемого в результате произведения, а на основании происходящего события. В спектакле, как истолковывает его Германн, возникает уникальное, неповторимое, в большинстве случаев лишь условно подвергаемое воздействию и контролю стечение обстоятельств, из которого что-то происходит, и это «что-то» может произойти лишь однократно. В данном случае неизбежно возникает ситуация, при которой группа актеров сталкивается с некоторым количеством зрителей, находящихся в различном настроении, обладающих различными желаниями, представлениями, знаниями и т. п., но собравшихся в определенное время и в определенном месте. При этом Германна, в первую очередь, интересуют действия и динамичные процессы, в которые вовлечены обе стороны, акт сотворчества, который и порождает спектакль, возникающий в результате их взаимодействия.

«Творческую» активность, которую проявляет зритель, Германн видит «в тайном со-переживании (Nacherleben), в подспудном подражании актерским проявлениям, не столько в зрительном восприятии (Gesichtssinn), а, скорее, в телесном ощущении, в каком-то внутреннем подспудном стремлении выполнять такие же движения, воспроизводить такое же звучание голоса»[[9]](#endnote-8).

Тем самым подчеркивается, что для эстетического опыта в спектакле необходимо «наиболее важное, с точки зрения театра, восприятие действительных тел и действительного пространства»[[10]](#endnote-9). Активность зрителя в данном случае понимается не только как работа фантазии или сила воображения (как может показаться при беглом прочтении), а как физический процесс. Этот процесс запускается исключительно в результате реального участия в спектакле, то есть за счет восприятия, которое осуществляется не только посредством зрения и слуха, но и с помощью так называемого «телесного чувства», восприятия всем телом, особым синестетическим образом. Спектакль осуществляется посредством действующих в пространстве тел. Перемещающиеся актеры и зрители ощущают объем и особую атмосферу пространства, в котором они вместе находятся. При этом зрители реагируют на физическое присутствие актеров, посылающих определенные физиологические, аффективные, энергетические и моторные импульсы.

{17} Однако зрители при этом реагируют не только на физические действия актеров, но и на поведение других зрителей. Макс Германн указывает на то, что «в публике всегда находятся элементы, которые не в полной мере способны к внутреннему со-переживанию (Nacherleben) актерскому труду и которые за счет всеобщего, в иных случаях необычайно благоприятного, однако, в данном случае неблагоприятного душевного заражения всей публики (Gesamtpublikums) снижают также и эффект воздействия элементов, способных осуществлять со-переживание (Nacherleben)»[[11]](#endnote-10). Метафора «заражение» еще раз подчеркивает, что эстетические свойства спектакля относятся не к некоему «произведению», а вытекает из того, что происходит между участниками взаимодействия. При этом впечатление от того, что *происходит*, оказывается важнее того, *что* происходит, и, во всяком случае, гораздо важнее тех значений, которые могут быть приданы происходящему. Сам *факт* происходящего и *содержание* происходящего воздействуют на всех участников спектакля, независимо от того, каким способом и в какой мере это выражено. В ходе спектакля высвобождаются активные силы, осуществляются действия и происходит обмен энергиями. Насколько Германн, в ходе описания самого феномена спектакля используя такие выражения, как «внутреннее сопереживание» («innerliches Nacherleben»), «сопереживание» («Miterleben»), «душевное заражение» («seelische Ansteckung»), имел в виду трансформацию (Transformation), происходящую со зрителем, на основании его высказываний невозможно ни подтвердить ни исключить.

Макс Германн, разрабатывал свое понимание спектакля не только на основе чисто теоретических размышлений или на примерах, взятых из истории театра. Напротив, он испытывал также влияние современной ему сцены. Германн часто посещал театр и постоянно с энтузиазмом отзывался о постановках Макса Рейнхардта. Поэтому можно предположить, что его собственный, связанный с театром опыт в существенной мере способствовал определению разработанного им понятия «спектакль». Тем удивительнее кажется то, что Германн не применял этого понятия к театральным спектаклям своего времени, а стремился актуализировать его в работах, посвященных истории театра. Выдвинутое исследователем понятие в разработанном виде означает, что спектакли в силу своей мимолетности после своего окончания оказываются утраченными навсегда, а эстетические их свойства воплощаются только в процессе развертывания спектакля здесь и сейчас. Вероятно, вследствие той ситуации, которая сложилась в начале XX века в немецких гуманитарных науках, воспринимаемых преимущественно как историко-герменевтические дисциплины, Макс Германн сначала обратился к реконструкции спектаклей прошлого, чтобы затем попытаться их проанализировать. Однако вскоре он пришел к выводу, что такая попытка реконструкции противоречит его собственному пониманию спектакля, и в конце двадцатых годов отказался от нее. Тем не менее, имя Макса Германна в истории театроведения в большей мере связывается с подобными попытками реконструкции, чем с его устремленным в будущее, открывающим новые перспективные пути в науке пониманием спектакля, которое, на самом деле, до сих пор не утратило своей актуальности. Таким образом, многие возникшие в девяностые годы театроведческие труды, на фоне вспыхнувших дискуссий о перформативности, можно было бы без труда и продуктивно связать именно с германновским пониманием спектакля.

Непосредственные последователи Германна не продолжили его работу. Уже в 1933 году национал-социалисты своим законом о чиновниках исключили еврея Макса Германна из Берлинского университета, а в 1942 году {18} он вместе со своей женой был депортирован в Терезин (Theresienstadt), где вскоре умер. Преемником Германна стал его бывший ассистент Ханс Кнудсен (Hans Knudsen), убежденный национал-социалист. В 30‑е годы в национал-социалистической Германии прекратились всякие серьезные теоретические дискуссии о театроведении. По окончании Второй мировой войны потребовалось более четверти столетия, чтобы оправиться от удара, нанесенного научной дисциплине еще на стадии ее возникновения. Лишь в семидесятые годы в Германии возобновилась теоретическая дискуссия о дисциплине, которая привела к ее новому пониманию.

Становление театроведения как самостоятельной университетской дисциплины произошло в контексте, который можно определить как перформативный поворот в культуре. В конце XIX века культура в образованных слоях населения Германии, а также в других европейских странах понималась как «текст», т. е. как взаимосвязь знаков, которым можно придать определенное значение. В соответствии с этим современная европейская культура была представлена текстами и памятниками, которые составляли гуманитарных наук предпочтительные, и в некотором смысле и единственные, предметы и объекты изучения. Современная европейская культура в этом смысле понималась как «текст»-культура («Text»-Kultur).

Наряду с таким представлением о текстуальной культуре, относящейся по преимуществу к культуре элиты, существовало представление и о совершенно иной, как мы бы сказали сегодня, перформативной культуре. Она содержала уже все признаки и характеристики, которые *не* определяют современную европейскую культуру, и помогала определить их от противного *(ex negativo)*. Она относилась к так называемым примитивным культурам европейского Средневековья, внеевропейским «экзотическим» культурам или же к собственно народной культуре, — короче говоря, к культурам, находящим формы самовоплощения не в текстах и материальных памятниках, а в различного рода спектаклях, праздниках, ритуалах, церемониях, играх, соревнованиях, исторических повествованиях и т. п.

Эта дихотомия между современной, элитарной текстуальной культурой и «примитивной» перформативной культурой в конце XIX – начале XX века значительно утратило свою убедительность. Внутри элитарной культуры сформировались направления и движения, позволившие само понятие «культура» переосмыслить по-новому. В этом контексте особое значение получили движения, которые основополагающее значение в системе культуры стали придавать собственно человеческому телу. К ним относились, например, юношеское туристическое движение (Wandervogelbewegung), движение физкультурников (Koerperkulturbewegung), а также так называемое движение жизненной реформы (Lebensreformbewegung). Важным вкладом в этом отношении было также движение за театральную реформу (Theaterreformbewegung), которое поставило во главу угла процесс «со-общения» актеров и зрителей, а также сконцентрировало внимание собственно на телесной природе действующего актера. Преобразование иерархии текста и спектакля, которое произвел Макс Германн, чтобы основать театроведение как самостоятельную университетскую дисциплину, относится к явлениям этого же ряда. Эти процессы находятся в прямой связи с упомянутым перформативным поворотом, который можно обнаружить как в немецкой, так и в целом в европейской культуре рубежа XIX – XX веков. Этот поворот послужил своеобразным мостом, который позволил преодолеть пропасть, существовавшую доселе между элитарной текстуальной и «примитивной» перформативной культурами.

После Второй Мировой войны связанные с этим перформативный поворотом процессы в культуре Германии были частично приостановлены. {19} Перформативность, казалось, была слишком глубоко заражена массовыми постановками национал-социалистов, их разнообразными действами — от маршей на траурных митингах до партийных съездов. Как реакция на все эти явления идея «текстуальной» культуры временно вновь получила статус ведущей концепции. В начале шестидесятых годов сначала косвенно, а в конце шестидесятых уже явно, произошел новый скачок к перформативности. Именно с этих пор в искусствах постановочный характер начинает все больше преобладать над системой артефактов. В изобразительном искусстве эти тенденции нашли свое выражение в *action painting, body art, land art*, в световых скульптурах, видео- и звуковых инсталляциях, в художественных акциях и перформансах. В этих случаях художник или сам выступал перед публикой как исполнитель, или зрителю предлагалось перемещаться вокруг экспонатов и взаимодействовать с ними, в то время как другие выступали в роли наблюдателей. Театр также начал демонстративно подчеркивать и выставлять напоказ свой постановочный характер (как его описывал Макс Германн), экспериментировать с различными аспектами театральности и обыгрывать их. В этом смысле это был театр, который вновь стал навязывать науке вопрос о том, что же именно следует понимать под спектаклем.

Правда, подобные «скачки перформативности» можно наблюдать не только в искусстве. Бросается в глаза то, что возникающие на рубеже столетий или «возрождаемые» такие виды культурно значимых постановок (cultural performances), как праздник, игра, спортивное соревнование, церемония, ритуал, вновь приобретают важное значение в постиндустриальных обществах. Спортивные соревнования и ритуалы — это постановки, которым придается исключительная организационная и социальная функция, позволяющая сохранить общность людей. Существует предположение, что притягательная сила этих форм культуры заключается именно в том, что они, с одной стороны, открывают отдельным участвующим в них индивидам пространство для самопрезентации (Selbstdarstellung), а, с другой стороны, пробуждают в нашей культуре основополагающие процессы становления общества. Считается, что социальный инстинкт в значительной мере инициируется с помощью игр, спортивных соревнований и т. п.

Все эти сдвиги, скачки перформативности, которые с семидесятых годов стали характерным явлением нашей культуры, поставили перед театроведением новые задачи. Необходимо было разработать новое понимание спектакля, которое возможно было бы использовать как в искусствоведении, так и в общественных науках. Искомое понятие было призвано способствовать познанию явлений культуры как с точки зрения искусства перформанса и театральных постановок, так и с точки зрения изучения собственно праздников и спортивных соревнований. Поскольку театроведение понималось теперь как наука о спектакле, оно и взяло на себя решение этой задачи.

В процессе решения этой задачи театроведение в Германии разработало различные теоретические и методологические основы как с точки зрения искусствоведческих, так и с точки зрения культурологических перспектив. Наиболее важные, как нам представляется, положения изложены в представленной вниманию русских читателей книге. Думается, что их следует кратко прокомментировать.

Первым после Макса Германна важный вклад в дальнейшее развитие театроведения как науки об искусстве внес Дитрих Штайнбек (Dietrich Steinbeck) в своей диссертации на звание профессора, которая называлась «Введение в теорию и систематику театроведения» (Берлин, 1970). Он {20} подчеркнул, что в качестве «подлинного предмета» театроведения следует понимать «индивидуальный, невоспроизводимый “спектакль” […]» или, как он говорил, «театральный вечер»[[12]](#endnote-11). Штайнбек делает принципиальное различие между спектаклями современного театра, в которых исследователь может принимать фактическое участие, и спектаклями прошлого: «С театральными произведениями, отстоящими от нас в истории, можно обращаться не с эстетической, а лишь с теоретической точки зрения»[[13]](#endnote-12) На этом основании он делает принципиальное различие между задачами систематического и исторического театроведения.

Задача систематического театроведения состоит в том, чтобы выявить структуру и композицию, построение «театрального произведения» («Theaterkuenstwerk»). Штайнбек, как и Германн, понимает спектакль как «форму события» («Ereignisform») или «форму воздействия» («Wirkungsfom»); спектакль становится доступным лишь через непосредственный просмотр, чувственное восприятие, поэтому Штайнбек в своей модели такого анализа обратился к феноменологии, и в частности, к исследованию Романа Ингардена «Литературное произведение» (Roman Ingarden «Das literarische Kunstwerk»). При этом Штайнбека интересовал не анализ конкретных спектаклей, а выявление определенных структур, которые, по его мнению, создают «театральное произведение». Он не просто учитывал триаду — отправитель, «произведение» и получатель, — но в большей степени их специфическое взаимодействие. Его феноменологический метод не позволял ему выпускать из поля зрения специфическую перформативность спектакля, т. е. его постановочный характер (даже если такие важные и основополагающие понятия, как событие и воздействие, были сформулированы им не совсем точно). Модель Штайнбека, несмотря на некоторые недостатки с сегодняшней точки зрения, можно расценивать как первую теоретически прочную основу, на которой можно было строить последующие подходы к анализу спектакля.

В известной мере к модели систематического театроведения Штайнбека примыкает и труд Арно Пауля «Театроведение как теория театрального действия» (Arno Paul «Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln»), опубликованный в 1971 году в «Кельнском журнале социологии и социальной психологии». Однако вместо феноменологического подхода Пауль использует категории, разработанные в рамках социологии, чтобы таким образом совместить искусствоведческий аспект театроведения с социологическим. В этом труде рассматривается вопрос о созидающем, конституирующем театр факторе, чтобы «исходя из него, сосредоточить свое внимание на центральном объекте науки о театре»[[14]](#endnote-13). В период так называемого распада «больших повествований» («grands récits»), с одной стороны, необходимо было еще раз дать принципиальное определение предмета исследования, а с другой стороны, необходимо было еще раз утвердить сам статус большого повествования («grand récit»). Обращаясь к Чикагской школе или к теории Жоржа Герберта Мида (George Herbert Mead) о символическом взаимодействии, Пауль определил в качестве этого основополагающего фактора особую форму символического взаимодействия и дал ей соответствующее определение: «театр существует только тогда, и только тогда это театр, когда в символической интеракции поведение играющего роль получает ответ в поведении, поддерживающем роль и основанном на совместной договоренности сторон о некоем условном “как будто”»[[15]](#endnote-14). Сегодня это определение — прежде всего, в свете дискуссий о театральности (см. ниже) — кажется в некотором роде проблематичным. Однако с исторических позиций наиболее важным в нем является то, что «систематическое {21} наблюдение театральных процессов» было поставлено здесь во главу угла и уже поэтому должно было занять «первое место в методике исследования»[[16]](#endnote-15).

Даже если Пауль впрямую и не ссылался на Германна, он невольно привязывал свое определение театра как особой формы символического взаимодействия к германновскому определению спектакля как «социальной игры», из которой должна была быть выведена соответствующая перспектива исследования в рамках новой дисциплины. Пауль определил такую перспективу: она должна была заключаться в «систематическом наблюдении театральных процессов». После того как Штайнбек в своем феноменологическом исследовании заложил теоретический фундамент будущего анализа спектакля, Пауль сделал следующий шаг: исследование должно было касаться конкретных театральных процессов, т. е. спектаклей, происходящих здесь и сейчас. Театроведение должно было обратиться к спектаклю, который можно было воспринимать и познавать в настоящем времени. Из систематического театроведения закономерно должно было возникнуть театроведение аналитическое. Такое требование в то время считалось почти революционным. Оно вызвало в немецкоязычных странах оживленные споры и дискуссии, которые имели далеко идущие последствия для дальнейшего развития театроведения.

Задача, касающаяся конкретного анализа спектакля, которую сам Пауль не решил, наметила перспективы театроведения как искусствознания. Во всех других областях науки об искусстве основу дисциплины составлял именно анализ произведения. Спектакль же, как событие упорно не поддавался методам анализа, разработанным учеными в смежных искусствоведческих дисциплинах. Являясь мимолетным и невоспроизводимым, он, по-видимому, не подлежал какому бы то ни было субъективному анализу. И эта проблема в конце семидесятых — начале восьмидесятых годов стала рассматриваться в связи с развитием театральной семиотики[[17]](#endnote-16). Как и во многих науках, при возникновении сначала кажущейся неразрешимой проблемы, в первую очередь, в театроведении было произведено так называемое «сокращение комплексности». Вместо того, чтобы анализировать те процессы, которые происходят между актерами и зрителями и инициируются в результате их взаимодействия, анализ был направлен исключительно на то, что происходит на сцене, т. е. на инициализацию материальности, производимой режиссером, театральным художником, композитором, а также актерами. С этой точки зрения театроведческий анализ должен был осуществляться как анализ собственно постановки. Второй этап «сокращения комплексности» состоял в том, чтобы игнорируя специфическую перформативность спектакля, ограничиться «текстуальностью» спектакля. Рассматривать спектакль как «текст» в соответствии с терминологией семиотики означает рассматривать его как структурированную взаимосвязь знаков, значения которым придаются посредством внутренних и внешних перекодировок. Цель такого семиотического анализа была по своей сути герменевтической: ведь речь шла о том, чтобы понять постановку[[18]](#endnote-17).

Применение этой семиотической методики в значительной степени облегчалось за счет достижений видеотехники, хотя такие основные элементы и свойства спектакля, как, например, атмосфера или энергии, циркулирующие в театральном пространстве между актерами и зрителями, в технической записи невоплотимы. Фиксированный угол зрения видеокамер ни в коей степени несопоставим со свободно блуждающим в пространстве взглядом зрителя. Тем не менее, видеотехнику можно использовать, чтобы фиксировать определенные, подлежащие анализу движения и действия. {22} Спектакль остается мимолетным, однако отдельные его элементы, можно рассматривать повторно. Любая техническая запись спектакля обеспечивает возможность проверки его анализа. Такие методики анализа спектаклей были с успехом апробированы, и в последующие годы получили дальнейшее развитие.

Нельзя не заметить и тот факт, что многие театральные постановки и перформансы с семидесятых годов привлекали к себе внимание не столько своей текстуальностью, сколько специфической перформативностью, которую они демонстративно выставляли напоказ. Зачастую лежащее в их основе постоянное моторное повторение пластических или звуковых образов без видимой опоры на драматическое действие или же на психологию персонажа способствовало тому, что вопрос о смысле отдельных элементов или же постановки в целом все больше утрачивал свою актуальность. Такие постановки были подчас или совершенно непонятными или даже не претендовали на понятность. В этой ситуации Ханс-Тиес Леманн (Hans-Thies Lehmann) и констатировал наличие и «желательность искусства непонимания» (1994). Специфическое присутствие (Praesenz) актера как объекта, приковывающего к себе внимание зрителя, атмосфера, окружающая зрителя, в которую тот погружается, звуки или запахи, проникающие в его тело и которым он не может противостоять, — все эти элементы театрального спектакля «понять» невозможно. Они оказывают физическое воздействие на того, кто их воспринимает (видит, слышит, обоняет или осязает). В спектаклях постдраматического театра на первый план выдвигается не столько семиотические свойства составляющих их элементов, сколько чувственное и физическое их воздействие[[19]](#endnote-18). Здесь реализуется такая модель спектакля, которая приближается к понятию, разработанному Максом Германном. Постдраматические модели не исключают постановки вопроса о возможности возникающих значений, однако, в конечном счете, обнаруживают его несущественность. Ведь речь идет преимущественно о физическом опыте, о переживании воспринимаемого, и в первую очередь о том, что же именно происходит между актерами и зрителями. Чисто семиотический анализ в данном случае неприменим, т. к. эти спектакли должны быть не понимаемыми, а познаваемыми.

Таким образом, объектом интереса становится именно перформативность спектакля, его событийный характер. Однако едва ли можно говорить об анализе перформативного явления, т. к. при восприятии «перформативного» речь может идти о едином опыте, который рассматривается исключительно в своей целостности и не может быть разложен на мельчайшие компоненты. Такой единый опыт был исследован, прежде всего, феноменологией и, в частности, Морисом Мерло-Понти (Maurice Merleau-Ponty). Анализировать спектакль с точки зрения «перформативного» значит по сути использовать феноменологический метод. При этом подходе анализируется не знаковая функция показанного / исполненного, а само его существование как феномена. Таким образом, в центре внимания оказывается сам способ постижения и восприятия представляемого, а также характер его воздействия на зрителя. В то время как семиотический анализ постановки с восьмидесятых годов постоянно совершенствовался и одновременно упрощался, феноменологический анализ спектаклей все еще находится в своей начальной стадии и соответственно нуждается в дальнейшей разработке.

Предпосылку этому дает осмысление «перформативности» и «события» как основополагающих свойств спектакля. Размышления в этой области являются частью создания новой эстетики — «эстетики перформативного». Здесь речь идет о смене таких парадигм традиционной эстетики, как {23} «производство», «действие» и «восприятие». Старые эстетические модели, как известно, были основаны на незыблемости такого понятия, как «произведение», которое, с одной стороны, предполагает наличие артефакта, а с другой стороны, разделение процессов художественного производства и восприятия. Однако в спектакле, понимаемом как событие, само «произведенное» и восприятие этого «произведенного» сливаются воедино. В театре артефакт существует не как результат художественного производства, а одновременно создается и исчерпывается в этом процессе. Именно на этом своеобразии спектаклей и основана «эстетика перформативного»[[20]](#endnote-19). Открытие Германном перформативных свойств спектакля дает импульс к дальнейшему развитию театроведческой методологии с точки зрения перформативности и событийности. Здесь открывается очевидная перспектива создания основ для феноменологического анализа спектакля.

В работах по анализу спектаклей, помещенных в этой книге (в статьях Ульрике Хасс, Хайо Курценбергера, Кристель Вайлер и Фридеманна Кройдера), семиотический и феноменологический подходы зачастую соединяются, дополняя друг друга, что позволяет, активизируя метод, учитывать своеобразие спектаклей как явлений искусства. Оба вышеупомянутых метода — семиотический и феноменологический, — закономерно подводят нас ко второй части книги, где поставлены и решаются проблемы связи театра с историей.

Театроведение как *культурология* в Германии в значительной мере формировалось и развивалось в ходе дискуссий о театральности. Данное направление последовательно разрабатывалось Эрвингом Гоффманом (Erving Goffman). Это был своеобразный ответ на использование понятия «театр» в социологии. Широко применяя театральные категории, Гоффман сосредоточил свое внимание на «постановочном характере» общественных процессов и культуры в целом. При этом возник вопрос, каким образом можно было сделать театральные категории плодотворными для культурологических исследований, может ли театр служить моделью в культурологии. В разрешении этого вопроса важную роль сыграло уточнение и переосмысление самого понятия театральности. Поиски соответствующего определения или, по крайней мере, соответствующей редакции этого понятия и стали предметом научных споров.

Иоахим Фибах (Joachim Fiebach) открыл дискуссию в своем труде «“Уличная сцена” Брехта» (1978). В отличие от Элизабет Берне (Elizabeth Burns), которая в своей новаторской работе «Театральность. Изучение условности в театре и социальной жизни» («A Study of Convention in the Theatre and in Social Life», Лондон 1972) определила театральность как «*способ восприятия*», Фибах подчеркивал, что определение театральности, в котором учитывается *восприятие*, однако исключается *поведение* и *выражение*, является слишком неполным. Ссылаясь на размышления Брехта о театре в повседневной жизни, которые были сделаны в связи с идеей «уличной сцены», Фибах выдвинул на первый план *поведение* и *выражение* как факторы, определяющие театральность. Учитывая историческую обусловленность понятия «театр», исследователь приходил к выводу о том, что театральность должна быть описана и проанализирована с точки зрения определенной эпохи в рамках данной культуры, т. к. нельзя назвать ни одного вида *поведения* или *выражения*, которые могли бы считаться театральными *сами по себе (per se)*. В своей книге «Мертвые как власть живых» («Die Toten als die Macht der Lebenden», 1986) Фибах пытался описать и проанализировать театральность различных эпох в различных африканских культурах. Ученый понимал театральность как определенный вид коммуникации, {24} где в целях показа роли и самопрезентации человеческое тело становилось преимущественным коммуникативным средством. Таким образом, Фибах определял театральность как специфически, исторически и культурно обусловленный вид использования человеческого тела в коммуникативных процессах. В этом случае написание истории театра как истории использования человеческого тела в коммуникационных целях внутри собственно театра и за его пределами по сути сближается с написанием истории культуры.

Для Рудольфа Мюнца театральность также представляет собой основу для разного рода историй театра. Учитывая то, что модель театра всегда обусловлена историческими и культурными аспектами, исследователь не приемлет такого подхода, когда театральность определяется с точки зрения содержания. В отличие от Элизабет Берне Мюнц настаивает на том, что «претендующее на историчность рассмотрение феномена *thea* с присущей ему остентационной *(ostentazione)* функцией является необходимым», т. к. без этого «понятие театральности является бессмысленным и излишним»[[21]](#endnote-20). В отличие от Фибаха Мюнц понимает театральность не как поведение, а как *отношение*. Он определяет театральность как «исторически изменчивое, динамическое соотношение театра» и определенных видов поведения «в лежащей за пределами искусства области: самопрезентация в повседневной жизни (поведение, одежда, макияж и т. д.), социальная ролевая игра, поведение на мероприятиях (церемониях, парадах, собраниях и т. д.), элементы повседневного развлечения»[[22]](#endnote-21). Мюнц понимает театральность как «конструирующий общество фактор», который проходит в истории «красной нитью». Соответственно исследователь обращает внимание на сдвиги и переходы, которые превращают «повседневный театр» в собственно театр (как искусство). По преимуществу предметом исследования для Мюнца становится структура театральности в эпоху Средневековья. Его интересуют, например, отношения между бродячими комедиантами и клиром, между орденом нищенствующих и орденом нищих. Он обращается также и к исследованию структуры театральности в эпоху Возрождения, концентрирует свое внимание на соотношении театра и социальных утопий, на процессе исчезновении античного театра на виллах Возрождения или в сакральном пространстве Восточной церкви. Концепция театральности, предложенная Мюнцем, открывает, таким образом, широкие перспективы для междисциплинарных культурно-исторических исследований, где в центре внимания оказываются переходы, стыки или разломы между собственно театром и «театром», понимаемым как вид специфического поведения в жизни.

Хельмар Шрамм (Helmar Schramm) разработал свою концепцию театральности в контексте историко-понятийных исследований. Для освоения историко-понятийного материала о «театре» он исходит из открытия трех «археологических полей поиска». Шрамм устанавливает различие между: а) театром как *метафорической моделью*, б) как *риторическим средством*, в) как *искусством*[[23]](#endnote-22). Он подчеркивает, что эти поля поиска применяются к материалу в соответствии с ходом истории не просто линейно; они часто пересекаются между собой и накладываются одно на другое. Такое заключение мотивировано особыми требованиями или специфическим способом функционирования соответствующего дискурса, предметом которого является «театр». На основе обобщения обширных материалов Шрамм делает вывод о том, что «форма исторического развития “театральности”» […] может быть «освоена лишь косвенно», «в то время как само понятие “театр” рассматривается как элемент культурологического осмысления»[[24]](#endnote-23). {25} Для того чтобы определить, какой вид научных, экономических и др. процессов или событий может быть определен как театральный, какое значение придается аргументам, мотивирующим наличие элементов театральности в той или иной культурной системе, ученый обращается к изучению философских, научных, политических, экономических, юридических и др. трудов. Таким образом, определение театральности как междисциплинарного культурологического элемента дискурса открывает новую перспективу исследования. В своей книге «Карнавал мышления. Театральность в зеркале философских текстов XVI и XVII веков» («Karneval des Denkens. Theatralitaet im Spiegel philosophischer Texten des XVI und XVII Jahrhunderts») (Берлин, 1996) Шрамм уточняет определение театральности. При этом он исходит из соображения, что театр функционирует как модель амбивалентной совместной игры восприятия, движения и языка. В соответствии с этим, он определяет театральность как предмет, который специфическим образом объединяет три решающих фактора культурной энергии — аистезис (Aisthesis), кинезис (Kinesis), семиозис (Semiosis).

Другой путь избрала театральная семиотика, которая исходит не из узкого понимания театра, а однозначно причисляет себя к семиотике культуры. В своей «Семиотике театра» (1983) я определила театр с точки зрения особых отношений, которые существуют, с одной стороны, между знаками и знаковыми процессами в различных культурных системах, а с другой стороны, между собственно театральными знаками и знаковыми процессами. При этом я исхожу из тезиса о том, что в театре, в известном смысле, происходит своеобразное «удвоение» культуры, в которой, в свою очередь, действует театр. Ведь театр может использовать практически все знаки, существующие в других культурных системах, применяя их как знаки знаков.

Из этого вытекают два важных вывода: 1) Так как театр производит свои знаки, используя гетерогенные материалы, которые вполне могут быть идентичны материалам, находящим применение в различных культурных системах, человек, а также объекты его окружающие могут функционировать в своей специфической материальности как театральные знаки; 2) В то время как в каждой культуре человек и окружающие его объекты всегда функционируют в определенных коммуникативных и ситуативных контекстах, которые лишь в редких случаях допускают замену человека любым другим человеком или даже любым другим объектом, а также замену объекта любым другим объектом или даже человеком, подобная мобильность представляет собой преобладающую характерную черту (если тело человека и окружающие его объекты используются в качестве театральных знаков).

В театре человеческое тело вполне может быть заменено другим телом или объектом, так же, как и любой материальный объект может быть заменен любым другим объектом или же телом человека. Следовательно, театральность может быть определена как специфический способ использования знаков, который определяет знаки как знаки знаков. Там, где в поведении, в возникающей ситуации или в процессе коммуникации семиотическая функция служит знаком знака и воспринимается как преобладающая, поведение, ситуация или сам процесс коммуникации могут рассматриваться как театральные.

Своей книгой «*Театральность в Средневековье. Хальберштадтская Адамова игра*» («Theatralitaet im Mittelalter. Das Halberstaedter Adamsspiel», Тюбинген / Базель 1994 г.) Андреас Котте внес значительный вклад в создание истории театра в соответствии с предложенной Мюнцем парадигмой. Вместе с тем, в своей работе «Театральность: понятие в поисках собственного {26} предмета» («Theatralitaet: Ein Begriff sucht seinen Gegenstand», 1998) он подвергает критическому анализу предпринятые ранее попытки определения самого понятия «театральность» и обращает внимание на недостатки, которые должны быть, по его мнению, устранены в будущих исследованиях.

В этом смысле статья Габриэле Брандштеттер «Танцевальный авангард и культура курортов. Пересечения сфер досуга и сценического движения» (1995), также помещенная в сборнике, представляет собой почти образцовую работу по истории театра, в которой инновационно и продуктивно используется категория театральности.

Результатом интенсивной театроведческой дискуссии о театральности, стало создание междисциплинарной сети в университетах Германии. Фундаментальная программа «Театральность: театр как культурологическая модель» получила в 1996 – 2002 годах существенную финансовую поддержку со стороны исследовательского сообщества Германии. В программу более чем пятнадцати университетов Германии было включено множество дисциплин: философия, психология, историческая антропология, теология, религиоведение, этнология, этнография, социология, политология, публицистика, наука о коммуникациях и средствах массовой информации, литературоведение, театроведение, музыковедение, архитектура, археология, египтология, византинистика, синология. Применение понятия «театральность» в различных областях искусствознания за рамками собственно театроведения оказалось по сути инновационным и чрезвычайно плодотворным. Оно сконцентрировало внимания культурологии на «постановочном» характере культуры. Разработанные театроведением семиотические и феноменологические походы к анализу спектаклей в этом контексте нашли свое продуктивное применение и к анализу других видов постановок, выходящих за рамки театра, к изучению праздников, ритуалов, спортивных соревнований, игр, политических мероприятий и др. Это открывало новые возможности и перспективы, как для театроведения, так и для других областей культурологии. Безусловно, со всей определенностью можно констатировать, что дискуссии о театральности в немецкой культурологии несли в себе большой инновационный потенциал.

Однако наряду в тем, что в театроведении немецкоязычных стран исследование проблем театральности в контексте поисков новых путей написания истории театра играло важную роль, в науке апробировались и другие подходы, ориентированные в значительной степени на культурологию. Так, Кристофер Балм (Christopher Balme) создал труд «Культурная антропология и написание истории театра: методы и перспективы» («Kulturanthropologie und Theatergeschichtsschreibung: Methoden und Perspektiven», 1994), в котором, фокусируя свое внимание на соотношении театра и ритуала, исследователь убеждает нас в плодотворности культурно-антропологических подходов при написании истории театра. В своей книге Балм затрагивает тот круг вопросов, который оказывается перспективным в рамках упомянутой выше фундаментальной научно-исследовательской программы «Театральность» и призывает к взаимодействию ученых-театроведов с этнологами. В своей следующей книге «Театр в постколониальный период» («Theater im postkolonialen Zeitalter», 1995) Балм намечает в этом направлении новые перспективные цели. В ближайшее время в рамках развития этой тенденции междисциплинарных взаимодействий мы ожидаем появление и других важных трудов.

Заслуга Ренате Мерманн (Renate Möhrmann) состоит в том, что она ввела в немецкое театроведение и апробировала в своих исследованиях принципы феминистского подхода. В изданном ею сборнике «Актрисы. {27} К истории культуры женского сценического искусства» («Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst») (Франкфурт-на-Майне 1989) она объединила статьи, в которых рассматриваются различные аспекты исторического изучения деятельности женщин-актрис в контексте европейской культуры с момента их первого появления на сцене в XVI веке. В статье «И превозносят их, и ругают. Актеры в зеркале театральной науки» («Bewundert viel und viel gescholten. Schauspieler im Spiegel der Theaterwissenschaft»), в предисловии к изданному ею тому «Театроведение сегодня. Введение» («Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung») (Берлин, 1990) она рассматривает искусство актеров и, прежде всего, актрис с XVII века до настоящего времени в контексте различных современных дискурсов.

В завершение представленного вашему вниманию сборника мы помещаем статью Ханса Петера Байердёрфера (Hans Peter Bayerdörfer) «Проблемы написания истории театра» («Probleme der Theatergeschichtsschreibung», 1990), где поднимаются важнейшие проблемы, возникающие с связи с разработкой новой историографии театра. Главным в этой связи является вопрос: какое понимание театра поставлено здесь во главу угла? В этой связи встают и другие вопросы: какая историческая концепция может стать базовой в данном случае, каким образом можно заполнить понятийное пространство, возникающее между историей идей и социальной историей; каким образом можно избежать губительной альтернативы между историей мысли, которая оставляет в стороне общество, и социальной историей, которая не учитывает структуру мышления? Быть может, обращение к исследованию истории ментальности поможет преодолеть это противоречие? Эти и подобные им вопросы поднимаются и обсуждаются в работе Байердёрфера. Анализируя ряд современных концепций, возникших в общей исторической науке, исследователь предпринимает попытку на их основе проложить перспективные пути написания новой истории театра.

Сборник «Театроведение Германии: система координат» представляет собой обзор разнообразных теоретико-методологических подходов, разработанных в немецкоязычном театроведении за последние тридцать лет. Несмотря на все разнообразие представленных здесь работ, просматриваются три основных парадигмы, которые на данном этапе развития науки осуществляют функцию ведущих методологических концепций. Среди них: 1) ведущиеся с семидесятых годов до настоящего времени дискуссии о проблеме театральности; 2) возникшая в восьмидесятые и в первой половине девяностых годов семиотическая парадигма, которая имела своей целью «придать дисциплине характер науки» и привела к появлению существенно новых взглядов на театральное искусство и, наконец, 3) интенсивно развивающаяся с середины девяностых годов концепция перформативности, давшая импульс к созданию соответствующей «эстетики перформативного». Развитие данного метода позволяет обратиться непосредственно к изучению и описанию своеобразия исследуемых спектаклей, которое далеко не полностью способно быть раскрыто с помощью только семиотических методик. Анализ с точки зрения перформативности позволяет обраться к сущностным, конституирующим собственно спектакль свойствам, далеким или вовсе противоположным такой категории, как «текст». Тем самым теория перформативности и концепция перформативного открывают совершенно новые перспективы не только в театроведении, но и в других областях науки о культуре.

Подводя итог всему вышесказанному, следует еще раз подчеркнуть, что становление и развитие немецкого театроведения убеждает нас в том, что {28} первоначально заявленные ее основоположниками идеи и принципы создания особой научной дисциплины, обращенной к изучению спектакля как такового, к созданию науки о спектакле, находят свое продолжение и реализацию в поисках современных ученых.

### Примечания

*Эрика Фишер-Лихте профессор*

*Института театроведения  
Свободного университета г. Берлина*

# **{****29}** Введение У истоков науки о театре

## **{****31}** Макс Германн Театральное пространство-событие[[25]](#footnote-4) Выступление на IV конгрессе по эстетике и искусствоведению (Берлин, 1930 год)

*Макс Германн, доктор философии, родился в 1865 г., умер в концентрационном лагере в г. Терезин в 1942 г. Изучал немецкую филологию и историю во Фрайбурге, Геттингене и Берлине. Основатель немецкого театроведения. Начиная как германист, активно способствовал становлению театроведения как самостоятельной университетской дисциплины. Совместно с Юлиусом Петерсеном (Julius Petersen) являлся директором основанного в 1923 г. Института театроведения Университета г. Берлина.*

*Автор книг и статей: Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1914; Ueber die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. In: Theatermssenschaft im deutschsprachigen Raum. Hrsg. v. Helmar Klier. Darmstadt 1981; Die Entstehung der berufsmaessigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit. Berlin 1962.*

Если в дальнейшем мы обратимся к разговору о театральном пространстве, то в первую очередь будем иметь в виду действительно реальное пространство. Слово «пространство» будет употребляться в данном случае вовсе не в его метафорическом значении, которое обычно используется в искусствоведении. Сегодня же, напротив, мы не станем говорить об этом реальном пространстве театра, о пространстве, предназначенном для зрителей или о сценическом пространстве в его меняющихся формах и соотношениях. {32} Хотя, быть может, именно разговор о реальном пространстве может представлять интерес. При сравнительном рассмотрении такого реального пространства можно попытаться обобщить его многочисленные формы, которые возникали в течение тысячелетий. Такой анализ позволил бы, с одной стороны, выявить некое сходство между этими формами, проявляющими подобное как последовательность общих необходимостей, а, с другой стороны, — обнаруживающими отличное как результат духовных особенностей той или иной эпохи и соответствующего ей уровня техники[[26]](#endnote-24). Однако здесь необходимо отказаться от такого сопоставительного рассмотрения: там, где речь пойдет о реальном театральном пространстве, мы будем говорить по преимуществу о нашей современной сцене-коробке и будем иметь в виду обычный современный зрительный зал. Рассмотрение же этого *современного* театрального пространства — не самоцель наших исследований. Когда в Новейшей истории наука о театре отделилось от литературоведения, на первый план выдвинулось следующее положение: «Сценическое искусство — это искусство пространства». А это значит, что продукт этого искусства развертывается и реализуется в реальном пространстве. Сценическое искусство — это пространственное искусство. Но это не следует понимать так, будто изображение пространства (die Darstellung des Raumes) могло бы стать самоцелью в театре. Сцена как место действия, без людей, никогда не становится самоценным объектом восприятия, если речь не идет о какой-либо заминке или паузе в действии, о непродолжительном освобождении сцены для каких-то экстраординарных целей. Аплодисменты раздаются по поводу удавшейся декорации, когда поднимается занавес, но, как правило, до того, как начинается собственно спектакль. Таким образом, в театральном искусстве речь идет не об изображении пространства, а о показе (Vorfuehrung) движения людей в театральном пространстве. Это действенное пространство никогда или почти никогда не бывает идентично реальному пространству сцены, так же, как реальное *время* спектакля лишь изредка совпадает со временем, пережитым в театральном произведении. Стоит обратить внимание на работу Фердинанда Юнгханса (Ferdinand Junghans), в которой обсуждаются эти и другие проблемы времени в драматическом театре. Пространство, подразумеваемое в театре, — это художественное пространство, которое создается через более или менее сильное внутреннее преображение (Verwandlung) действительного пространства, это событие (Erlebnis), в котором пространство сцены трансформируется в пространство иного рода. И об этом театральном пространстве-*событии* (das theatralische Raumerlebnis) мы и предполагаем поговорить.

Итак, речь пойдет о театральном пространстве-*событии* или, вернее, о театральных пространствах-событиях. То, что до сих пор не удавалось ни одно унифицированное рассмотрение театральных явлений, объясняется сложностью, которая, в противоположность всем другим искусствам, лежит в основе театрального искусства. Во всех других видах искусства всегда существует один конкретный творец художественного произведения. В театральных явлениях, в создании их отдельных элементов участвуют, как правило, три или четыре созидательных фактора: драматург, артист и публика (т. к. она, хотя это и невозможно зачастую представить детально, не только воспринимает, но и в значительной мере содействует результату, ибо без ее участия едва ли пробудилось бы к жизни самое главное, во имя чего существует театр). И, наконец, по крайней мере, в новейшее {33} время, в созидании театрального явления участвуют режиссер и его помощники. Все четыре перечисленные фактора формируют некое вымышленное пространство искусства. Пространства-события, относящиеся к каждому из этих участников творческого процесса, важны для формообразования спектакля как целого.

Пространство-событие (Raumerlebnis) *драматического писателя* непосредственно уже не обнаруживает себя в ходе спектакля, но оно существует в значительной степени подспудно, в некоем застывшем состоянии и оживляется другими факторами, которые зачастую чужды писателю и осознанно-неосознанно более или менее свободно обращаются с его произведением и с образующими его элементами. Мы можем особо не останавливаться на разговоре о пространстве-событии (Raumerlebnis) писателя, так как мы говорим не о драматическом, а именно о театральном пространстве-событии (das theatralische Raumerlebnis). Драматическое пространство-событие (das dramatische Raumerlebnis) — это, прежде всего, часть общего поэтического пространства-события (das dichterische Raumerlebnis). Но проблема этого общего поэтического пространства-события (das dichterische Raumerlebnis) представляется доныне совершенно не исследованной и ставит трудные вопросы, которые весьма далеки от тех, которые мы обсуждаем сегодня. При рассмотрении общего поэтического пространства-события речь должна идти о своеобразном распознавании пространства, сокрытого в творческом *слове* (schoepferische Wort) — как это происходит, например, в лирическом стихотворении или в эпическом произведении. То, что в данном случае мы называем пространством, очень легко переходит из действительного физического пространства в другое метафорическое пространство, которое в соответствии с нашей установкой остается за пределами нашего сегодняшнего рассмотрения. Потому мы и не будем специально говорить о поэтическом пространстве-событии (Raumerlebnis). Между тем, следует особо подчеркнуть, что именно в области *драматической* поэзии — в силу ее специфики — представляется исключительная возможность пережить реальность пространства и представить ее в поэтическом слове. Драма обычно разыгрывается в человеческом мире и потому она концентрирует внимание на противопоставлении человека человеку, а вовсе не на противопоставлении человека природе, о царстве которой прямо или косвенно всегда заходит речь при изображении пространства. Тем не менее, всегда будут появляться случаи исключительные, когда реальное пространство будет вторгаться в сферу драматически-поэтического как нечто само по себе существующее и суть определяющее.

В качестве необходимого фактора при окончательной разработке драматургом драматического произведения необходимо выявить еще одно авторское пространство-событие. Это связано с процессом переноса авторского творения, являющегося произведением искусства слова, в пространство сцены, в котором данное поэтическое произведение должно стать спектаклем. При этом возникает некая двойственность. С одной стороны, имеется в виду четко ограниченный автором выбор мест действия, на которых персонажи могут встретиться, чтобы соответствовать требованиям сюжета, с другой стороны, подразумевается, что автору необходимо принимать во внимание устройство сцены, которое во времена Эсхила, Шекспира и Шиллера было различным и иным, чем сейчас. В дальнейшем речь пойдет о том, что поэт проявляет особую заботу о пространстве, в котором артисты пластикой тела очерчивают границы и создают некие *свои* собственные события (*ihre* Erlebnisse). Это *второе* пространство-событие писателя — уже не является собственно поэтическим пространством-событием в узком {34} смысле, а представляет собой специфическое театральное пространство-событие (theatralische Raumerlebnis), по сути родственное режиссерскому пространству-событию, о котором мы еще будем говорить в дальнейшем. Но иногда может возникнуть поистине чудесное соединение драмы, режиссуры и актерского искусства по отношению к поэтическому пространству-событию драматурга, которое обусловлено уникальным совпадением поэтического и сценического пространства. Так происходит, например, в случае с произведениями Шекспира, где, ко всему прочему, отношение *поэта* к пространству порой приобретает специфически драматический характер. Но и у других драматургов, в особенности у Георга Бюхнера, явственно просматривается такая же связь. Само собой разумеется, драматург, даже если он сам того и не осознает, внутренне недоволен любым ограничением своего поэтического пространства-события навязанными ему театральными обстоятельствами, необходимостью использовать для своего произведения единственно возможное ограниченное пространство. Этим объясняется устойчивое стремление многих драматургов к тому, чтобы в качестве третьего пространства-события приобщить к действию *пространство, окружающее сцену (Umraum)* (обращениями со сцены в зал и наоборот) или посредством слова, задействуя собственно эпической элемент в так называемом «скрытом действии» в определенном смысле приблизить некое внесценическое *далекое пространство (Fernraum)*. Такие попытки преодолеть ограниченность реального пространства театральных подмостков, выражают в большинстве случаев интенсивное стремление поэта к возвращению в ирреальное пространство художественного слова.

*Важнейшим* театральным пространством-событием является *актерское* пространство-событие. Оно возникает и протекает в трехмерном измерении. При всем нашем восхищении крупными явлениями современной режиссуры, снова и снова здесь следует подчеркнуть, что решающим фактором театрального успеха является именно актерское мастерство, которое и создает самое настоящее, подлинное художественное произведение, собственно и порождающее театр. Здесь творческое начало (Schoepferische) может воплощаться и развиваться в едином материале и почти совершенно свободно, без всякого ограничения, если мы не будем учитывать какую-либо заданность в исполнении произведения драматической поэзии. Это свойство актерского искусства относится, безусловно, и к пространству. Определенная связь исполнителя с пространством осуществляется здесь непосредственно через сцену, на которой он стоит, но помимо этого актер призван создать такие пространства, которые соответствуют внутренним потребностям его роли. Здесь следует подчеркнуть нечто общее (что поначалу звучит тривиально, но для наших целей имеет особое значение), относящееся не только к актерскому воплощению персонажа, но и к реальной взаимосвязи каждого человека с пространством как таковым. Внешний облик (Habitus) каждого человека в значительной мере зависит от того, в каком пространстве он существует и действует в данный момент. Наша походка, наши жесты, наша речь на лоне природы совсем иные, чем в замкнутом пространстве, и обусловлены они главным образом свойствами, характеризующими это пространство. Так же и в актерском искусстве, в пластике, в характере речи представляемых актерами персонажей косвенно всегда уже содержится особое пространство, в котором должен находиться в соответствующий момент воплощаемый артистом герой. Однако исследовать эти пространственные {35} элементы актерской игры пока достаточно сложно, потому что, как ни странно, еще нет исследований об общем влиянии пространства на человеческий Habitus[[27]](#endnote-25). Конечно, это справедливо, если не принимать во внимание наблюдений психиатров за психозом заключенных, который, в силу своего экстремального проявления, едва ли найдет аналог в актерском искусстве, а также игнорировать обстоятельные исследования Хельпаха (Hellpach) о влиянии природы на человека. Именно эти отношения человека со свободной природой меньше всего учитываются при рассмотрении интересующей нас проблемы, ибо реальный ландшафт является неблагоприятным для актерской трансформации в целом и для трансформации пространства, в частности (именно вследствие этого мы вообще исключаем из нашего рассмотрения пространство-событие, возникающее в театре под открытым небом). Перенос актерской игры с закрытой сцены в свободный ландшафт удается всегда с большим трудом, чем перенос в какое-либо внутреннее пространство. Доказательством подобных (или других) утверждений о специфике актерского искусства могут служить наши собственные театральные впечатления. Обычно труднее всего удается достигнуть иллюзии, когда сцена разыгрывается перед нами действительно под открытым небом. Сложность здесь главным образом заключается в том, что у самого актера не возникает иллюзии представляемого пространства, а следовательно, он не способен передать ее нам. Конечно, мы могли бы в данном случае сослаться на высказывания выдающихся актеров, которые для большей убедительности следовало бы представить в здесь в большем объеме. Но это, к сожалению, нелегко сделать, так как большинство деятелей искусства не могут или не хотят высказываться по таким интимным вопросам.

Подводя предварительные итоги, мы можем свести наши наблюдения к следующему. Большой актер сам создает себе пространство или, точнее, создает его по-своему, преобразовывая сценическое пространство в действительно несуществующее, ирреальное пространство, которое вместе с тем обусловливает весь его Habitus в том понимании, о котором мы упоминали выше. Такое преображение в особенно благоприятные моменты может привести к истинному (реальному) и полному переживанию этого пространства в душе актера.

Теперь необходимо выявить факторы, обусловливающие этот созидательный процесс, а также обнаружить те препятствия, которые ему противодействуют. Обе обозначенные нами тенденции воплощают две крайности в манере актерской игры, с одной стороны, представляя актера-натуралиста (Naturalist), который устойчиво детерминирован выбором своего физического (телесного) воплощения и ориентирован на внешнее наблюдение, с другой стороны, демонстрируя нам сугубо выразительного актера (Ausdrucksschauspieler), который во всем руководствуется внутренней правдой. Натуралист в своей игре находит опору в устройстве сцены, которое более всего напоминает требуемое пространство; сугубо выразительный актер — более всего в характере сценического образа, который ничего не противопоставляет его фантазии. И здесь остро встает естественный вопрос об *общей* психической предрасположенности актера соответствующего типа. Речь идет о том, в какой степени актер способен визуально испытывать влияние пространственных факторов, видимых глазом, а аудитивно склонен воспринимать пространственные элементы, выявляемые с помощью слуха. В этом случае такие факторы, как высота, глубина, ширина и узость {36} реального пространства будут существенно определять ощущение пространства, и, прежде всего, художественного.

*Слово* истинного поэта, содержащее в себе образ пространства (raumhaltige *Wort*) будет всегда бесконечно суггестивным. Внутреннее переживание истинного актера вряд ли устоит перед пространственным волшебством поэтического описания лунной ночи: «Как сладко спит луна на холме». Магия слов при известных обстоятельствах становится столь сильной, что порой даже позволяет отождествлять пространство действительности с пространством искусства, и при особого рода обстоятельствах неблагоприятное воздействие пространства природного ландшафта меняется в самую лучшую сторону. Так, Вернер Краус, который, впрочем, обычно подчеркивал неблагоприятное влияние реального ландшафта, рассказывал, что однажды в финальной сцене «Ифигении» он, в роли Тоаса, стоя на сцене открытого театра, устроенного в Фихтельгебирге, произнеся слова прощания и взглянув на удаляющиеся в вечернем свете фигуры греческих героев, оставшись, наконец, совсем один на сценической площадке, где не было занавеса, который мог бы заслонить его от глаз зрителей и скрыть его страдание, внезапно ощутил со стороны уходящего в бесконечность пространства какой-то непреодолимый импульс и с чувством безграничного одиночества начал карабкаться на скалы.

Нередко сценической игре благоприятствуют определенного рода факторы, которые с особой силой способствуют не только *общей* актерской трансформации, но также ведут и к преобразованию пространства, хотя поначалу кажется, что с этими факторами связаны исключительно неблагоприятные условия. Прежде всего, сама сцена лучше, чем какое-либо другое пространство, пригодна для создания пространственно уникального произведения (raumliche Sonderschoepfung). Так, например, если действие происходит в тронном зале, то совершенно очевидно, что собственно сцена оказывается более удобной, чем мог бы быть в данном случае настоящий тронный зал со всеми особенностями его реального пространства.

Сцена обладает особенными свойствами, зачастую противоположными свойствам реального пространства. Характерными для нее являются пыль, своеобразный запах, не соответствующий никакой реальности свет рампы. (Кстати, проблема «свет и пространство-событие», несмотря на ее большое значение, ввиду ее сложности здесь обсуждаться не будет). Твердый дощатый пол сцены легче способен создать иллюзию настоящей лужайки, чем мягкая почва реальной местности. В театре созданию иллюзии благоприятствует также и знание о направлениях выходов и уходов действующих лиц, об ограничениях пространства, требуемых для преобразования сцены по ходу действия. Это знание оказывается даже просто необходимым, причем границы этих ограничений достаточно обозначить маркировкой. Пространство, *окружающее* сцену *(Umraum)*, также может стать для актера «живым», но, в отличие от пространства-события, созданного поэтом, это происходит только в такие моменты, когда актер сам завязывает отношения с окружающим миром. Однако такое *удаленное* пространство *(Femraum)* обычно не играет никакой роли: не часто можно встретить актера, уже пережившего влияние того пространства, которое он еще должен преодолеть прежде, чем выйти на сцену.

Для существования пространства-события, созданного актером, как и для всего его творчества, необходима публика. Вместе с тем, можно было {37} бы допустить, что отсутствие четвертой стены внутреннего помещения и наличие вместо нее множества людей должно оказывать отрицательное воздействие на создаваемую пространственную иллюзию. Актер едва *видит* этих людей (зрителей), он только *чувствует* их, и это чувство сообщает ему, как и всему его творчеству, решающую силу в процессе творческой трансформации пространства. И, наконец, пространству-событию, создаваемому актером, в высшей степени содействуют его партнеры по сцене, которые находятся в этом же пространстве, при том, что сами они также создают свои собственные пространства-события (если же это не так, то от них, наоборот, будут исходить импульсы, сдерживающее творческо-преобразовательный процесс).

Партнером актера по сцене в широком смысле слова является и публика, о пространстве-событии которой следует также поговорить. Та созидательная, со-творческая деятельность публики в процессе актерской игре состоит в тайном со-переживании (Nacherleben), в подспудном подражании актерским проявлениям, не столько в зрительном восприятии (Gesichtssinn), а, скорее, в телесном ощущении, в каком-то внутреннем подспудном стремлении выполнять такие же движения, воспроизводить такое же звучание голоса. Хотя это осознается меньшинством зрителей, можно добиться гораздо большей эффективности этого процесса. В движениях актера, в звуке его голоса проявляется, как мы уже видели, его ощущение пространства, создаваемого его творческой энергией пространства-события. Пространство-событие, создаваемое актером, может быть воспринято публикой тем скорее и ярче, чем очевиднее в данной ситуации проявится тот факт, что публика и актер находится в едином реальном, лишь по-разному трактуемом, пространстве (хотя театральная ситуация предполагает устойчивое разделение и особое разграничение пространства сцены и зрительного зала).

Когда эта общность единого замкнутого пространства отсутствует, непосредственное зрительское пространство-событие как бы отходит на задний план, как это происходит в театре под открытым небом, где само по себе пространство-событие, созданное актером (spielerische Raumerlebnis) имеет тенденцию к убыванию.

В этой связи нужно отметить, что фильм, и звуковой фильм, в особенности, принципиально отличается от театральных явлений по части воспроизведения развивающихся событий (Erlebnisse). Воспроизведение событий в фильме игнорирует наиболее важное, с точки зрения театра, восприятие действительных тел и действительного пространства. В кино в процессе восприятии участвуют *только* глаз и ухо. Со-переживание (Nacherleben) актерского пространства публикой представляет собой *ее* самое существенное пространство-событие, которое является вполне самодостаточным. Если бы это было не так, то наша современная условная сцена (Stilbuehne), лишенная декораций, была бы совершенно недейственной, а на шекспировской сцене было бы невозможно вызвать сильнейшие театральные впечатления. Впрочем, сродство между пространством-событием, создаваемым актером и пространством-событием, создаваемым публикой, проявляется еще и в другом. Точно так же, как пространство-событие, созданное актером, лучше всего реализуется на сцене, несмотря на ее столь разительно отличающиеся от действительности пространственные соотношения, так же точно и пространство-событие, создаваемое публикой, легче всего рождается в обычном зрительном зале, хотя оно, вместе с тем, и не {38} обнаруживает ни малейшего сходства с характерными свойствами особого пространства, требуемого каждый раз на сцене.

Тем не менее, такое искусственное преобразование сценического пространства, опосредованное актером для публики, происходит не всегда легко. В публике всегда находятся элементы, которые не в полной мере способны к внутреннему со-переживанию (Nacherleben) актерскому труду и которые за счет всеобщего, в иных случаях необычайно благоприятного, однако, в данном случае неблагоприятного душевного заражения всей публики (Gesamtpublikums) снижают также и эффект воздействия элементов, способных осуществлять со-переживание (Nacherleben). Таким образом, становится ясным, что для создания образа необходима дополнительная сильная помощь. Необходимым оказывается, чтобы пространство, востребуемое драмой, было проявлено не только посредством актерского искусства, воздействующим преимущественно на чувства, но еще и наглядно показано с помощью дополнительных средств, подтверждающих чувства самым существенным — зрением. Относительно редко в наших театрах пытаются совершить действительно полное превращение пространства сцены в переживаемое пространство, когда в оформлении становится пластичным *все*, когда все соотношения размеров совпадают с действительностью.

Такой абсолютный натурализм не только не выходит (как всякий натурализм) полностью за рамки искусства, но и является трудно осуществимым чисто технически (представьте себе *совершенно маленькое* пространство). Когда же речь идет об изображении на сцене улиц или природных ландшафтов натуралистическое воспроизведение реального пространства на сцене становится полностью невозможным. Тогда можно помочь делу либо путем перехода от живописного к пластическому, что раньше часто демонстрировалось за рамками театра в так называемых панорамах, которые в своем ужасном искусстве шли наперекор художественным достижениям актерской пластики. В качестве помощника актеру можно в иных случаях привлечь художника. Нельзя не признать, что среди работ современных театральных художников есть произведения высокого художественного уровня, однако их использование, будь то натуралистическая или экспрессионистическая живопись, само по себе представляет принципиальную ошибку. Здесь проявляется полностью чуждое театру стремление создать *живописное* пространство-событие. По сути ведь речь идет о том, что пространству, вообще не существующему в действительности, оказывается позволено осуществиться во внутреннем представлении. Но даже в случае самого искусного, с точки зрения сценической эстетики, хорошо продуманного использования красок и световых эффектов, вследствие которого мы охотно примем нечто двухмерное за трехмерное, мы никак не сможем не учитывать того факта, что здесь было востребовано пространство-событие, полностью отличное от собственно театрального. Этот чуждый театру художественный элемент никак не способен соединиться с единым для зрителей событием, в котором происходит со-переживание (Nacherleben) пространства-события, сотворенного актерами.

Трудности, которые здесь возникают, не могут быть полностью и окончательно разрешены. К этому добавляются и другие проблемы, которые мы лишь только отметим. Например, столь существенное чувство общности пространства (Raumgemeinschaft), в котором существуют актеры и зрители, почти полностью утрачивается в местах слишком удаленных от сцены. {39} Следовательно, различие между событием, возникающим у зрителя на галерее, и событием, рождающимся у зрителя в кинотеатре, оказывается не таким уж большим.

С другой стороны, существует еще и проблема слишком сильного *приближения* зрителей к актерам. Но как бы ни была интересна эта проблема, она здесь рассматриваться не будет. Еще одна, последняя трудность, на которую необходимо обратить внимание, состоит в том, что эмоциональное единство событий, порождаемых зрителями, и событиями, сотворенными актерами, может возникнуть по существу только в партере, где мы находимся приблизительно на том же уровне, что и актеры и потому видим пространство примерно так же, как и они. Даже с самого лучшего места в ярусе фигура исполнителя видна целиком, включая его ноги, лишь сверху, что приводит к специфическому визуальному искажению. Тот, кто воспринимает сцену сверху, тем самым изрядно противостоит обычному чувственному восприятию пространства, подобно тому, как с самолета мы, наверное, видим мир в пространственном отношении ненормально, почти не объемно.

Для примирения и согласования различий, которые возникают между пространствами-событиями, существование которых обусловлено триадой определяющих факторов (писателя, актера и публики), в театре неизбежно появляется некий четвертый фактор — *режиссер* с его сценическими помощниками, об одном из которых, художнике-декораторе, мы уже говорили при рассмотрении роли публики.

В стремлении стереть противоречия между означенными пространствами, и объединить их в одно пространство-переживание (Raumerleben) у режиссера реально появляются только две крайние возможности. С одной стороны, наилучшим решением проблемы в этой связи может стать игра в условных декорациях (Stilbuehne), которая, несмотря на их скупость, оказывает мощное воздействие, когда на сцене находятся великие артисты. С другой стороны, возможным выходом в данном случае может служить пышно обставленная сцена, которая множественностью использованных средств, заполняющих пространство, усыпляет наше внимание. Не удивительно, что такой выдающийся режиссер как Макс Рейнхардт, использовал оба метода. Конечно, самым трудным является поиск решения, когда речь заходит о драме, требующей множества различных мест действия, в которой писатель снова и снова стремится создавать все *новые* пространства-события. В этом случае становится очевидным глубочайший *смысл* старого требования единства места: если пространство остается неизменным на протяжении всего спектакля, режиссер независимо от прогресса техники избегает постоянной, зачастую невыполнимой перемены пространств-*событий*.

В целом же можно сказать, что сегодня, как и всегда, режиссер концентрирует внимание на создании пространства-события *публики* (Raumerlebnis des *Publikums*). При этом характерно, что на репетициях режиссер обычно находит себе место в зрительном зале и, оставаясь в избранной им пространственной позиции, по преимуществу с пространствами актеров не пересекается. Великий режиссер должен поистине обладать даром, даже сидя внизу, духовно все время быть наверху. Но такое мастерство предполагает наличие у режиссера *актерского* таланта, достаточно сильного для того, чтобы создавать настоящие актерские пространства-события. Если театральное пространство-событие, являясь творческим (Schoepferische) по своей сути, остается преимущественно пространством-событием *актера*, то режиссер по большей части заботится о формировании пространства-события {40} публики. В свою очередь, режиссер отнюдь не противодействует, а всеми возможными, рассчитанными на публику, средствами сценического оформления всемерно помогает и формированию пространства-события, творимого актерами.

В соответствии со своей триединой функцией, режиссеру необходимо оживить еще одно пространство-событие. Режиссер должен иметь силу передать слово драматического писателя. Режиссер гораздо в большей степени, чем сам создатель драмы, чувствует и с особым вниманием относится к современным сценическим условиям, которые так часто менялись со времен возникновения драмы или просто не так очевидны современному писателю, как режиссеру, который на подмостках чувствует себя как дома и живет одними переживаниями с артистами.

Об *этом* театральном пространстве-событии, сотворенном режиссером, несмотря на большое значение проблемы, говорить здесь не представляется возможным. Следует сказать только одно: пространству-событию, сотворенному режиссером, которое в пространственном отношении способствует проявлению пространства-события, созданного писателем, пойдет на пользу то обстоятельство, что оно будет иметь опору в актерском пространстве-событии.

В театрально-поэтическом пра-создании драматурга мы прежде всего находим намеки на предполагаемый характер актерского исполнения, а в этих намеках в свою очередь уже содержатся элементы пространства-события, сотворяемого актером. Эти намеки, как мы уже видели, имманентно принадлежат сущности актерского искусства. Они усиливаются, переводятся на язык сцены, осознаются и дорабатываются режиссером в созданном им собственном пространстве-событии.

Можно сделать вывод, что пространство событие, сотворенное актером, обычно присутствует в той или иной степени во всех театральных пространствах-событиях. Оно обнаруживается не только в переживании самого актера, но и в переживании драматического писателя, публики и режиссера. Истинно крупный режиссер реализует не только *свое*, сугубо личное, только ему одному подвластное пространство-событие, а путем акцентирования актерского элемента, стремится сделать его вполне всеобщим, реальным пространством-событием всего спектакля.

В итоге же, мы приходим к осознанию того, что в театре существует не одно *театральное пространство-событие*, а сразу несколько *театральных пространств-событий*, что связано с многосторонностью сценического искусства. Только гений в редчайших шедеврах обладает способностью неведомой силой своей энергии свести все это многообразие к своего рода единству.

### Примечания

# **{****41}** Часть первая Театроведение как искусствоведение

**Теоретические подходы**

Арно Пауль

Эрика Фишер-Лихте

Ханс-Тиес Лееманн

Эрика Фишер-Лихте

**Анализ спектакля**

Хайо Курценбергер

Ульрике Хасс

Кристель Вайлер

Фридеманн Кройдер

## **{****43}** Арно Пауль Театроведение как теория театрального действия[[28]](#footnote-5)

*Арно Пауль, доктор философии, родился в 1939 г. Изучал театроведение, новое немецкое литературоведение, публицистику, философию и социологию в Гамбурге, Мюнхене и Берлине. С 1971 г. — профессор Института театроведения Свободною университета г. Берлина. Область научных интересов — история европейского театра, детский театр и Свободные объединения ФРГ.*

*Автор работ: Zwischen Utopie und Realismus. Der eigentuemliche Avantgarde-Status des Grips-Theaters. In: Berliner Theater im 20. Jahrhundert. Hg. v. E. Fischer-Lichte u. a. Berlin 1998. S. 199 – 217; Vom Krebsgang des Stadttheaters. In: Forum Modernes Theater. Heft 2/2000. Tuebingen 2000. S. 99 – 112.*

*Под редакцией Арно Пауля вышел сборник Politisches Volkstheater der Gegenwart. Argument Studienheft 45. Berlin 1981. (совместно с D. Herms).*

Рене Кениг (Rene Koenig) в различной связи указывает на то, что в любой из наук преобладание обсуждения теоретических ее оснований следует понимать не как свидетельство силы, а скорее как признак слабости данной науки. И это верно, ибо возникает подозрение, что подобное преувеличение программного характера концептуальной стороны отвлекает внимание от того факта, что научные исследования не принесли существенных результатов[[29]](#endnote-26). Сходную мысль высказал и Петер Демец (Peter Demetz), предостерегая от превращения науки в «состязания марафонцев, которые, задыхаясь, уверяют друг друга, что каждый из них обошел всех остальных». «По-моему, — продолжает Демец, — важнее быть не впереди этих бегунов, а оставаться вблизи произведения искусства, потому что в {44} искусствоведении не может существовать в рефлексии ничего, что не прошло бы прежде через пресловутые чувства»[[30]](#endnote-27).

Вопрос, с которого следует начать, это вопрос о том, насколько необходимо и практически важно для театроведения как одной из дисциплин науки об искусстве, которая имеет дело — в силу своей природы и сути — в основном с феноменами преходящими, разрабатывать теоретическую базу, пытаться установить известную систему, классификацию и границы собственного предмета с его условиями, формами проявления, путями развития и воздействия. Ответ на этот вопрос невозможно дать, если не обратиться к положению теории и практики театроведения в прошлом и к его сегодняшней ситуации. Было бы излишним пытаться достичь ясности в этом вопросе, так сказать, заранее, независимо от модели, которая служит предметом обсуждения в данной статье. Напротив, этот вопрос следует считать критической инстанцией для каждой фазы нашего рассмотрения, ибо это позволит избежать отдаления от самого предмета и от возможностей его практического применения. Поэтому, прежде чем подробно обсуждать концепцию театрального действия, необходимо дать более или менее беглый исторический очерк теории эмпирического театроведения. Лишь на таком фоне современные проблемы театроведения выступают отчетливо.

Как академическая дисциплина театроведение ведет свою историю, с одной стороны, от литературоведения, то есть историко-филологического изучения драматургии, а, с другой стороны, от истории общей и региональной культуры. Почти за полвека своего весьма обособленного существования в немецких университетах театроведению не удалось полностью отделиться от этих дисциплин, в которых театр изучается лишь как периферийное явление и, соответственно, исследуется ограниченно с точки зрения материала и методов исследования. Так, до сего дня не завершен спор о том, является ли первичной задачей театроведения разработка «истории театральной игры» (Макс Германн) с четкой целью «оживить достижение прошлого, подлинно целостное представление со всеми его частями»[[31]](#endnote-28), или театроведение, прежде всего, должно заниматься своего рода вторичным изучением драматургии, причем уделять внимание и театральной событийности, но при этом понимать драматургию как «элемент, дающий смысл и дух, как душу инсценировки»[[32]](#endnote-29). Познавательный интерес традиционной истории театра исходит из предпосылки, подвергающейся логической и исторической фальсификации, а именно, что преходящее театральное событие может, по меньшей мере, в виде фрагментов передаваться в традиции и, следовательно, применяя методы исторической науки и археологии в принципе возможно соединение дошедших до нас фрагментов в единое целое, которое адекватно первоначальной форме. То, что обнаруживается в истории, однако не является инвариантом театральной объективации, пусть даже дисперсным и неполным, сравнимым, скажем, с черепками вазы или отрывками стихотворения; это, скорее, какая-то часть инструментария, с помощью которого осуществлялось некоторое театральное действие, речь может идти при этом о костюмах, декорациях, текстах и т. д. или о более или менее явственных отзвуках какой-то первоначальной постановки, рассказов и воспоминаний о ней, звуко- и видеозаписей. Можно сделать некоторые выводы о той или иной исторической ситуации, но при этом очевидна претензия, свойственная истории театра, а именно «познанное претворять в живой театр»[[33]](#endnote-30), и эта претензия оказывается элементом мифического мышления, не соответствующего ни логике истории, ни нуждам {45} театра. Не говоря уже о неразрешенной до сего времени проблеме общего характера — постижении произведений искусства и свойственных им форм исторического существования как объективно традиционных и возможных в рамках традиции, театру априори не достает объективации, историческое развитие которой определено ее материальной экзистенцией. Театр существует исторически только как понятие (можно сказать, как проект или как представление) и как чувство (иначе говоря, как опыт или как переживание). Понятие и опыт поддаются когнитивному анализу и в известной мере — материализации. Но никогда это не происходит таким образом, чтобы они обеспечивали театральную объективацию как единство сущности и явления. Интенция преимущественно филологического театроведения также исходит из ошибочных предпосылок. Полагают, что театроведение дает практические возможности заниматься герменевтикой (в литературоведческом ее понимании), используя некие иные средства, и ошибочно считают, что форма театра априори содержится в форме драмы. Согласно этому распространенному взгляду, театр следует считать присущей самому произведению попыткой перенести чувственно ограниченное переживание произведения литературы в плоскость театральной эмоциональности. При этом задачей театроведения считают изучение различных примеров такого перенесения с точки зрения соответствия литературным образцам и, соответственно, обратное — исследование литературных произведений относительно их театральности. Данный метод можно было бы считать правомочным, поскольку в практике театра на Западе он действительно применяется на протяжении столетий в том, что касается выбора, инсценировки и рецензирования пьес и спектаклей. Но можно и возразить, приведя в качестве аргумента то, что наука, независимо от того, какой познавательный интерес ею движет, не может именоваться наукой, если она исчерпывается простым подтверждением существующего положения дел. Наука должна постоянно исследовать еще и причины, условия, связи предмета. Театр, как и любая другая социальная реальность, является не принципом онтологии, обладающим свойством естественного роста, а, прежде всего, продуктом истории, который формируют и изменяют те или иные приоритеты, интересы людей, отражающиеся в обычаях и нравах, институтах и идеологиях. С исторической ситуацией связано представление о том, что первоочередная задача театра — влить жизнь в литературную драматургическую форму. Но достаточно обратиться к истории, не говоря уже о других возможных способах проверки, чтобы понять — в театральном действе участвуют силы, которые далеко превосходят то, что заложено в стремлении к драматическому воплощению. Эти силы мы рассмотрим в дальнейшем. Пока же ограничимся предварительным замечанием, что два ведущих направления в театроведении — реконструкция истории театра и драматургия — ни вместе, ни в отдельности не способны создать теорию театра, которая выходила бы за пределы спекулятивного рассмотрения, описания и актуальных здесь и сейчас формулировок. Односторонность и отсутствие самопроверки при этом не только препятствуют развитию самостоятельной науки о театре, что, впрочем, не должно быть центральной научной проблемой, но, и это гораздо серьезнее, почти ничего не приобретает ни практическое, ни теоретическое познание предмета. Характерно, что последний из указанных недостатков — далее мы рассмотрим его подробно — гораздо меньше беспокоит театроведов, чем то, собственно говоря, не имеющее серьезного {46} значения обстоятельство, что театроведение не признается самостоятельной научной дисциплиной.

Одной из характерных черт всякой молодой науки является то, что она с особой пристальностью изучает самое себя. Причины этого очевидны и не требуют объяснения. Однако театроведение никогда не занималось всерьез подобным самоосмыслением. Если поколение основателей еще делало шаги в этом направлении, то уже скоро театроведы стали ограничиваться более или менее эмоциональными призывами к самостоятельности, затем же чистая декларация была объявлена фактом, который достаточно часто и внятно утверждался[[34]](#endnote-31). Бесконфликтный переход к злободневности позволяет предположить, что потребность в самоопределении относительно материала и методов никогда не была внутренне мотивированной, но оставалась лишь мерой защиты против исходящих извне требований легитимности, такое положение сохранялось до тех пор, пока дисциплина не утвердилась в качестве академической[[35]](#endnote-32). Еще один симптом отхода театроведения от задач самоопределения — это полемическое восприятие им смежных дисциплин и гипертрофированность притязаний на собственный высокий уровень, притязание несбыточное и открывающее пути самообману и дилетантству при обращении к исследованиям в разнообразнейших вспомогательных областях знания. Результатом этого неблагоприятного процесса были, во-первых, полная изолированность театроведения в сфере гуманитарных наук и культурологии и, во-вторых, более или менее робкое продвижение его по пути беспроблемной рутины, со временем высвободившей силы, для которых самым важным было окружить свой предмет охранительным нимбом святости. Они щедро подпитывались схожестью с понятиями, принятыми у буржуазной образовательной элиты — «университет» и «театр», и неимоверно возросли, превратившись в культ так называемых театральных профессоров. Подобные иррациональные и ненадежные в функциональном отношении обоснования предмета несостоятельны. Театроведение, еще в пятидесятые годы обладавшее колоссальной притягательностью, сегодня почти всеми отвергается. Является ли негативное отношение к данному предмету столь же несправедливым, как существовавшее в течение нескольких десятилетий убеждение в его привлекательности, пока не ясно. Во всяком случае, глубокое недоверие, имеющее место в наши дни, вероятно, станет поводом для принципиального осмысления театроведением своей формы и своего содержания. На основе такого осмысления можно будет решить, заслуживает ли театроведение звания научной дисциплины, полезной как в теоретическом плане, так и в практическом.

Ортодоксальное науковедение оценивает оправданность существования той или иной научной дисциплины по наличию двух признаков: самостоятельная наука должна иметь свой собственный предмет и свой собственный метод. Театроведение издавна пыталось выработать и то и другое. Но, как мы уже упомянули, дело ограничивалось в основном лишь требованиями определить место театроведения. Если же предпринимались дальнейшие шаги, то возникали тавтологии и пустые формулы. Например, ученик Германна Х. А. Френцель дает попросту ни о чем не говорящее определение, заявив, что методика театроведения — это «специфический метод, обладающий рангом, который соответствует университетскому уровню»[[36]](#endnote-33). Не вносит ясности и А. Кучер, провозглашая методом театроведения все, «что относится к науке как таковой и к чему применимы научные средства»[[37]](#endnote-34). {47} Если привнести содержание в подобную нелепую методологию, то это приведет к произвольному нагромождению всевозможных факторов, для исследования которых потребовалось бы привлечь весь космический объем научного знания. И действительно, многие сегодня полагают, что специфический метод театроведения состоит в простом приумножении исследовательских институтов с их методическим арсеналом. Так, Киндерманн пишет: «Фольклористика и этнология, история религии и мифология, история музыки и танца, мысли и культуры, политика и пресса, цензура и социология, психология и эстетика, история техники, экономики и права имеют столько же областей, сходных с театроведением, сколько и с литературоведением и искусствоведением, археологией и классической филологией»[[38]](#endnote-35). Оставляя в стороне путаницу в перечислении упоминаемых Киндерманном исследовательских областей, которые, кстати, можно было бы объединить в несколько более обширных категорий, заметим только, что не только театр, но и все прочие социокультурные феномены имеют философский, филологический, экономический, технический, юридический и т. д. аспекты. Во всяком случае, признание того, что театроведение имеет общий метод с другими культурологическими дисциплинами, снимает с повестки дня поиски театроведением собственного метода в области специфического театроведческого исследования. При этом можно прагматически сослаться на то, что существует достаточное количество признанных наук, не располагающих собственным методом. Методологическая отсталость театроведения проявляется еще и в том, что им почти никогда не принимается к сведению современная практика междисциплинарных научных исследований. И дело тут не в методологической независимости, а в том, что методы, необходимые для адекватного решения вопросов, на деле находят и применяют вполне разумно.

Не следует ли заключить, исходя из методологического плюрализма театроведения, который, однако, нельзя смешивать с беспорядочной эклектикой, что предмет театроведения лишен специфических черт? Безусловно, театр — культурная объективация особого рода. Тем не менее, можно обнаружить, причем без труда, многие специфические манифестации, которые не изучаются какой-то особой наукой. Классификацию наук в принципе нельзя считать строго логической, она связана с более или менее случайными и даже сиюминутными историческими ситуациями или обстоятельствами личного характера. И все же в качестве важнейшей тенденции здесь можно выявить известное стремление к системе. Так, предметы в целом обобщенно подразделяются в соответствии с вещественным, формальным, прагматическим или историческим критериями, на этом основании их относят к дисциплинам более или менее сложного состава, или же их отдельные аспекты в соответствии с разделением труда представлены в различных науках, которые и изучаются. Если в основу исследования театра положить все перечисленные Киндерманном области знания и проблемы, то театроведение в значительной мере, если не полностью, будет растащено по другим, более старым и более развитым наукам. Но, не говоря уже о проблематичности и эклектизме подхода Киндерманна, перенесение театроведческих областей изучения в другие, отдельные и нескоординированные дисциплины бессмысленно, так как неизбежно нарушает единство предмета. Расчленение театроведения неплодотворно, если, конечно, мы не ставим своей целью вообще изъять его предмет из сферы научного знания. Не {48} следует умалчивать о том, что некоторые сомнения на этот счет уже высказываются. Будем иметь это в виду. Но для нас важен, прежде всего, вопрос о том, на каких объективных основаниях существует театроведение и как оно может быть интегрировано в существующую сегодня систему научного знания. Исходя из материального и методологического плюрализма, можно в целом указать на три возможности. Либо театроведение расширяется и становится более обширной междисциплинарной областью академического исследования, либо мы относим его к группе дисциплин, которые изучают форму и содержание важнейших сторон театра, либо театроведение сосредоточивает свой интерес на сущностном ядре, изучение которого не входит в задачи ни одной другой дисциплины, и тем самым, в соответствии с характером конкретных проблем, определяются пути междисциплинарного взаимодействия театроведения с другими дисциплинами. Первая возможность все чаще реализуется в современном научном мире. При этом уже не ставится вопрос о специфике метода или о собственном предмете. Исследователи прагматически исходят из того факта, что изучаемый предмет имеет право на существование в науке в силу своей общественной значимости. Именно таким был путь возникновения некоторых современных наук — политологии, американистики, публицистики и, в последнее время, так называемых исследований мирного сосуществования (Friedensfirschung). Как бы театроведы и деятели театра ни приветствовали появление междисциплинарных академических институтов, занимающихся проблемами театра, в обозримом будущем рассчитывать на это не приходится. Ведь мощности вузов недостаточны, современная социальная роль театра также явно не соответствует подобной задаче. Вторая возможность — слияние театроведения с другими дисциплинами — устраивает и ученых и чиновников, но, судя по опыту прежних лет, малопродуктивна. Как уже упоминалось, существующие издавна тесные связи театроведения с литературоведением и исторической наукой не дали специфических и полезных результатов. Напротив, из-за односторонней и даже ошибочной постановки проблем театроведение оказалось в кризисной ситуации, в которой пребывает и поныне. В последнее время много говорят о новом союзе, который театроведение должно заключить с социологией массовой коммуникации, в результате появится новая наука — наука о средствах массовой информации. Дискуссия о ней пока что не принесла практически применимых результатов и даже не обещает ничего подобного. Поскольку она входит и в модель визуализированного театрального действия, мы вернемся к ней далее. Пока же, забегая вперед, отметим, что полное отнесение театроведения к концепции науки о средствах массовой информации, которую еще предстоит по-настоящему разработать, несмотря на все возможные преимущества временного характера, мы не считаем решением, имеющим долговременную перспективу. Тем самым качественной основой в настоящее время остается лишь третья возможность, а именно выявление конститутивной черты, которую можно использовать в качестве предмета науки о театре.

Хотя и этот вопрос снова и снова затрагивают и даже считают решенным, результаты обсуждения мы вынуждены оценить как недостаточно отчетливые или не затрагивающие существа дела. Макс Германн остановился на предварительной стадии вопроса и объявил, что специфическим предметом театроведения является только «история театральной игры». Однако вскоре {49} было высказано мнение, которое разделили все — отправной точкой исследования должен стать «театральный вечер, апеллирующий к нескольким органам чувств»[[39]](#endnote-36), «постановка как комплексное художественное произведение»[[40]](#endnote-37). При этом не уделялось внимания факторам, которые вызывают к жизни, формируют этот центральный предмет и обеспечивают его воздействие. Первым счел неудовлетворительным положение о комплексном театральном единстве постановки А. Кучер. В поисках его предпосылок А. Кучер выявил свойство мима, то есть предрасположенность к экспрессивности, которая не только позволяет человеку выразить свое собственное состояние, свой динамизм, но и путем подражания представить чувствам зрителей другие организмы и объекты, процессы и состояния. А. Кучер не дает однозначной дефиниции мима, по этой причине многие критиковали неточность его терминологии[[41]](#endnote-38). Однако важнейший недостаток данного определения заключается в том, что мим — это категория не специфически театральная, но общеантропологическая, принимающая характер категории театральной лишь при определенных условиях. Тем не менее, из неудачной концепции А. Кучера можно было бы в принципе сделать вывод о том, что театральный вечер — это не начало театрального действия, а его результат. Данная категория не сводима к себе самой, а является всеобъемлющим понятием, охватывающим группу фактов, которые называют театральными. То, что не удалось вскрыть и преодолеть это кардинальное заблуждение, убедительно доказывает донаучный характер театроведения. Со временем, правда, возросла неудовлетворенность из-за того, что вновь и вновь предлагались круговые дефиниции: «Театр… это сообразное чувственное оформление завершенного общего переживания, которое отличается явным своеобразием в своей сущности и воздействии» (Robert Petsch In: Hochschulbeilage des Hamburger Fremdenblatts v. 26.10.1930)[[42]](#endnote-39). Но, кроме того, пытались сделать из нужды добродетель, вместо того чтобы определить, наконец, важнейшие понятия. В статье «Театроведение и литературоведение» (Euphorion 90. Bd., 1966) Д. Дидерихсен в последний раз, насколько нам известно, делает попытку определить место театроведения, ее квинтэссенция — призыв к смирению: «Нужно принять то, что физиономия театра определяется то актером, то по преимуществу драматургом и художником, и всегда в согласии с публикой»[[43]](#endnote-40).

Обобщая, можно сказать, что конститутивная черта театра и, следовательно, специфический критерий его научного изучения до сих пор не установлены. Поэтому исследователи в основном довольствуются расплывчатым представлением о мимическом «древнем инстинкте», не задаваясь вопросом об эмпирически выявляемых мотивациях театрального действия. Поэтому, вместо того чтобы оперировать законами и методами теории коммуникации, процесс интерактивной театральной объективации интерпретируют, прибегая к некой мистической нематериальной «искре», которая якобы «вспыхивает» и «пробегает» от актеров к зрителям. Поэтому, восторгаясь вездесущностью театральных процессов, в качестве неопровержимого аргумента приводят строки поэтов: «totus mundus agit histrionem» или «all the world’s a stage», не помышляя о том, чтобы дать вместо этих затертых образов строгий анализ антропологического понятия роли.

Театроведам не удалось, предприняв эти попытки теоретической ориентации, разорвать заколдованный круг пустых формул, и причина этого — фатальная идеология, в которой искусство априори отделено от логоса. {50} Это заблуждение усугублялось тем, что и научное постижение искусства всецело иррационально. Поэтому театроведение упорно отказывается сделать первые шаги, которые позволили бы теоретически охватить предмет и, согласно Канту, обеспечить «уверенную поступь науки»[[44]](#endnote-41). Эти шаги состоят в выявлении пунктов, которые можно объединить в понятийную систему, а она и составит общее и особенное театральности. Такая понятийная система не является безусловно априорной, то есть опровергаемой или подтверждаемой опытным путем, но ее в духе Канта можно назвать трансцендентальной, то есть в ней опыт «хотя и предшествует, но не предназначен для чего-то большего, чем простое обеспечение опытного познания»[[45]](#endnote-42). Это означает, что прежде всего должна быть создана категориальная рамка, в которой те или иные феномены можно идентифицировать как театральные. Однако не следует ожидать, что категории с самого начала будут даны в системе или что ими сразу будут охвачены все эмпирически данные предметы, интересующие театроведов. Тем не менее, необходимо посредством размышления, дедукции и эмпирического экспериментирования целенаправленно идти по пути скорейшего установления понятий, которые должны быть поставлены на такой уровень, чтобы научная практика не была вынуждена постоянно выводить категории заново. Для достижения этой цели нужно, в первую очередь, ограничить понятие театральности, чтобы оно означало *только те* явления, которые не входят в уже существующие и имеющие именования категории. Тем самым понятие театральности, хотя и не будет содержать специфическое знание, но уже даст аналитическое описание того, что *необходимо* познать. При этом будет дан и единый принцип, по которому явления можно классифицировать и обобщать в теоретических конструкциях. Безусловно, это означает, что познанные явления не находятся на одном уровне с самими понятиями. Факты не производны от понятий, а извлекаются лишь из опыта. Понятие же в известной мере сгущает познанное до нового агрегатного состояния, которое опять-таки существует в различной концентрации. На нижнем уровне находится так называемый фактический материал. При этом речь идет уже не о явлении как таковом, а об эмпирически проверяемом сообщении о явлении. Это сообщение опять же не просто передает эмпирический факт, но представляет собой первую ступень абстракции, благодаря которой осуществляются лишь те высказывания, которые имеют значение для трансцендентальной системы категорий. Все современные научные теории построены на понятийно-аналитическом фундаменте категориальной системы, на осмыслении подпадающих под понятийную схему и в ней определяемых фактов и на отношениях между этими фактами[[46]](#endnote-43).

Театроведение не породило теорий, выстроенных подобным образом, потому что не смогло осуществить универсальный переворот, впервые произведенный Кантом, — возвращение от эмпирической данности к субъекту, чье сознание извлекает из предметов их закономерности и лишь благодаря этому делает их составными частями своего сознания. Театроведение не осознало познавательно важного различия между фактами как сообщениями о вещах и самими вещами как конкретными сущностями. Возникло и глубоко укоренилось нежелание применять к театральным художественным произведениям логически последовательную понятийную систему, ибо науку ошибочно считали отражением реальной действительности и потому справедливо опасались, что термины не в состоянии {51} адекватно описать конкретные феномены. Но не буквальное отражение действительности, а лишь переход к абстракции обеспечивает когнитивную и критическую ценность науки, ее способность прогрессивно воздействовать на действительность и изменять ее.

В начале данной статьи мы указали на опасность сверхпроизводства теоретизирования в какой-либо дисциплине, однако для театроведения может представлять угрозу и противоположная крайность, а именно — отсутствие теории, причем ее усиливает существенная недостаточность эмпирического материала. С одной стороны, сбор данных происходил без предварительной гипотезы и без последующей абстракции, так что сами по себе данные не имели никакого научного смысла. С другой стороны, разрабатывались программы, которые также привели к абсурду, ибо факты и понятия в них нагромождались произвольно, не подвергались системному обобщению и не проверялись эмпирическим путем. Лишь потому и случилось так, что историческое эмпирическое исследование потонуло в материале, а теория, если о ней вообще может идти речь, не имеет ни эмпирического содержания, ни осмысленной проблематики и потому остается пустым словопрением. Эта неприемлемая ситуация не улучшилась и в последнее время (т. е. считая с 1971 г. — *прим. ред*.), когда критика, отсутствующая в течение смены двух поколений и направленная против теоретических концепций основоположников, успела наверстать упущенное[[47]](#endnote-44). Мало того, что критика эта была поверхностной и превратилась в бездумное воспроизведение ритуалов, проходившее на всех методологических семинарах, — никому не пришло в голову, что от критического обсуждения нужно перейти к собственным теоретическим рассуждениям; в итоге критики снискали только справедливые упреки в недостаточной ангажированности и безрезультатности.

Общий итог нашего исторического экскурса оказался негативным. Области знания, которая могла бы именоваться наукой о театре, не существует. Но этот сокрушительный вывод смягчен тем обстоятельством, что заключает в себе и причины, приведшие к такому положению. Непременно необходимо новое начало, и оно возможно. При этом печальные уроки, преподнесенные историей предмета, полезны, так как они раз навсегда запрещают гоняться за призраком автономного театроведения или следовать по пути диффузной эклектики. Напротив, нужно целенаправленно и систематически искать конституирующее начало, чтобы, исходя из него, направить свое внимание на центральный объект науки о театре. Лишь выявив его, можно будет, используя сравнительный, диалектический, эмпирический, аналитический и историко-герменевтический методы, проникать все глубже, раскрывать все более обширные связи и в конечном счете научно структурировать в целом феномен театра в его историко-социологической неоднородности и универсальности и тем самым сделать его доступным и эффективным для практики художественного творчества. Вклад, который представляется возможным в рамках данной статьи внести в построение системной науки о театре, состоит, подчеркнем, лишь в проекте модели, он не является ни теорией, ни результатом исследовательской работы. Эта модель скорее соответствует мыслительному эксперименту, необходимому, чтобы направить исследование по пути систематизации знаний и осознания проблематики. Модели — это вспомогательные средства, служащие для постановки осмысленных гипотез, которые должны затем проверяться на эмпирическом {52} материале. То, что останется от модели после экспериментирования с фактами, и можно объявить теорией. Но путь к теории долог и пока что нам недоступен.

Мы исходим из распространенного среди теоретиков театра представления, что центральным предметом театроведения следует считать так называемую постановку. Она не конституирует театр — она есть единственно возможная и конечная объективация театра. Что касается структурных признаков театра, то несложно убедиться — почти все переменные величины театрального выражения в функциональном плане взамозаменяемы или взаимоустраняемы: сценическая площадка, декорации, костюмы, свет, шумовое сопровождение, музыка, речь, жест, мимика, текст, сценарий, режиссура, репетиции. Далее, живых актеров можно заменить «действующими» объектами, а вторая редуцированная категория, публика, может временно выполнять возлагаемые на нее дополнительные функции. Наконец, актеры и публика могут даже поменяться своими ролями. Отсюда следует, что конструктивным моментом театральности является лишь определенное отношение, существующее в условиях определенной ситуации: взаимообусловленность актеров и зрителей, не зависящая от их взаимозаменяемости, специфицированная определенным символическим ролевым поведением в социально и культурно определенном поле интеракции. Иначе говоря, только если налицо непосредственная двусторонняя связь между актерами и публикой, связь, основанная на демонстративном творчестве и восприятии как‑бы‑действий в области, определенной условностью и имеющей некую значимость, театр конституируется как специфическая символическая интеракция. Тем самым в центр теоретического обсуждения помещается не только взаимно обусловленное ролевое поведение актеров и аудитории, то есть основная структура театральной ситуации, а вообще речь идет о разработке учения о зрительском поведении и игре, чтобы определить и исследовать ситуацию «как бы», ее условия, явления, процессы развития и воздействия. Эта ситуация не ограничивается пространственно-временными рамками театрального мероприятия, но возникает всюду, где существует взаимоотношение между инсценирующими и теми, кто воспринимает инсценировку.

Далее мы попытаемся сформировать модель театральной интеракции, взяв за основу центральную структуру — взаимозависимость зрительского видения и игры. При этом в центре нашего внимания будет находится понятие «символической интеракции», которое тесно связано с понятиями «интеракции» и «коммуникации», но им не тождественно. Под интеракцией понимается совокупность общественных связей; коммуникация означает процесс общения, вернее, обмен сообщениями между лицами или группами лиц. Петер М. Блау определил, что «коммуникация» представляет собой тот аспект интеракции, в котором выявляется смысл, отвечающий ее интенции[[48]](#endnote-45). Понятие символической интеракции выражает синтез этих содержательных структур, при котором объединяются уровень действия и уровень семантики. Таким образом, под «символической интеракцией» понимается инструментальное поведение, благодаря которому индивиды или группы индивидов могут сообщать друг другу о своих поступках и побуждениях, о своих потребностях, желаниях, намерениях, мнениях, знаниях и т. д., а также намеренно или ненамеренно воздействовать на чувства, мысли и действия друг друга. В отличие от прочих социальных действий символическая {53} интеракция характеризуется экспрессивностью. Это свидетельствует о ее свойстве служить передаче сообщений. Кроме того, она обладает не менее ярко выраженным аспектом отношения и активности, то есть ее участники действуют и находятся во взаимных отношениях. Однако символическая интеракция не сводится к бихевиористской схеме раздражитель — реакция. Реагируя на определенные раздражители в окружающей среде, человек в то же время имеет отношение с собой и к себе, — по определению Х. П. Драйцеля, он «инсценирует» свое поведение[[49]](#endnote-46). Данное отношение к себе уже можно назвать театральным в социальном поведении, оно предполагает самоидентичность (Ich-Identitaet) личности, которая развивается благодаря тому, что человек включает в имеющийся у него образ самого себя отношение к себе других людей. Г. Х. Мид (G. H. Mead) называет этот процесс «taking the role of the generalized other»[[50]](#endnote-47). Поскольку мы можем взять на себя роль другого человека, то в известной степени можем его глазами посмотреть на себя, то есть сделать себя своим объектом. Таким образом интерактивный субъект может предвосхитить реакцию, которую его поведение должно вызывать у других людей. И здесь круг замыкается: участники символической интеракции в то же время являются как действующими, так и подвергающимися чьим-то действиям. Они видят процесс интеракции не только в своей собственной перспективе, но и в перспективе других людей. Но если символическая интеракция предполагает сочетание самоопределения ее участников с определением их со стороны других людей, а тем самым и нахождение ими общей позиции, то нужно выяснить, каков пусковой механизм этого процесса.

Далее необходимо обратить внимание на символический характер интеракции. Обычно в акте социальной коммуникации участвует три типа носителей информации — сигналы, знаки (Anzeichen) и символы (Карл Бюлер). «Сигналами» обозначают координаты врожденных реакций на раздражители. Они быстрее всего вызывают непосредственное поведение; по этой причине, опираясь на исследования в области поведения животных, иногда в связи с ними, пишут о «прирожденных пусковых механизмах» или о «ключевых раздражителях». Под «знаками» («Anzeichen») понимаются данные чувств, выражение которых находится в казуальном отношении к сообщаемому. Они до известной степени управляют поведением. На основе их непосредственной образности знаки называют также «иконами» («Ikon»). Наконец, к символам относятся те проявления, содержание которых не производно от чувственно воспринимаемых свойств и не может быть, понято на их основе. Символы служат для выражения того, с чем они не имеют причинной связи, их значимость ограничена во времени и пространстве, она порождена системой норм той или иной социальной системы отношений. В силу своего замещающего, обозначающего характера символы обеспечивают, прежде всего, семантические взаимосвязи ориентирования человека в мире[[51]](#endnote-48). Но их функция не исчерпывается лишь сообщением смыслов. Человек в своем поведении подчиняется не только данным органов чувств, он ориентируется и на символы, которые благодаря социальным институтам имеют авторитет. В силу культурной традиции символы настолько глубоко освоены человеком, что вызывают квазиинстинктивные, «спонтанные» поведенческие реакции[[52]](#endnote-49). Хотя принципиально символы культуры детерминированы наследственностью, с точки зрения генетики они не представляют собой наследуемых координации. Они развиваются благодаря процессам {54} вовлечения человека в культуру и сохраняются, изменяются и усваиваются им посредством коммуникации.

Концепция «символической интеракции», разработанная Мидом и Чикагской школой, исходит из того, что социальные действия производит не наделенный разумом и идентичностью индивид, а, напротив, только социальный процесс коммуникации превращает биологическое существо в человека, наделенного духом и личностными качествами[[53]](#endnote-50). В первой фазе коммуникации участники обмениваются жестами и позами, ориентируют свое поведение в зависимости от реакций других участников. Здесь действует схема «раздражитель — реакция», такая же, как, например, в случае поединка боксеров или фехтовальщиков. Уже на этом этапе «сигналы» могут стать «знаками» («Anzeichen»), то есть приобрести «смысл», так как они предвосхищают более поздние стадии в развитии интеракции или указывают на включаемые в интеракцию объекты. Скажем, сжатый кулак — это «предвестник» удара, который кто-то намерен нанести, а вытянутая рука может «иметь в виду» предмет, на который указывает[[54]](#endnote-51). В данном типе коммуникации еще не происходит сознательное общение личностей. Оно начинается, когда значение жеста раскрывается не только в реакции других людей, а когда человек сам у себя вызывает реакцию, которую намерен вызвать у других. Этот процесс назван у Мида «taking the role of the generalized other». Типичные для этого процесса аудиовизуальные жесты именуются, согласно Миду, «сигнификантными символами», так как они имеют одинаковую «сигнификантность» как для производящего их индивида, так и для воспринимающего. Сигнификантный символ, предполагая принятие роли другого и, соответственно, дистанцированность своего «Я», не только продуцирует идентичность человеческой личности, но и создает то, что мы называем «театром». «Театр» состоит не только в определенным образом организованной сети взаимоотношений по типу «раздражитель-реакция», но, прежде всего, основан на взаимном ожидании определенного поведения. Поэтому встреча актеров и зрителей, какой бы не была ее количественная сторона, в первую очередь является не физическим, а символическим фактом, проистекающим из того, что определенное число людей располагает своей собственной системой сигнификантных символов.

До сих пор речь шла о символической интеракции (Ueberlagerung) только в плане социальных отношений, но это не исключает того, что материальные предметы также обладают, помимо объектных свойств, символическими свойствами. Так, питание это не только средство утоления голода, оно «означает» также бедность или богатство, бережливость или расточительность, нехватку или избыток, высокое или низкое общественное положение, дружелюбие или враждебность, праздный досуг или тяжкие труды и т. д. Поэтому было бы ошибкой разграничивать мир фактов и мир символов, полагая, что они существуют или могут существовать независимо друг от друга. Человек *не может* реагировать на себя и свое окружение иначе, чем при посредстве символов (Sinnbilder), которые усвоены его телом и психикой[[55]](#endnote-52). С этой точки зрения все наше существование имеет черты вымысла, и это следует принять во внимание при дальнейшем обсуждении театрального действия, которое представляет собой особую форму символической интеракции.

Как можно было заметить, в процессе общения между людьми участвуют знаки различного вида. Едва ли какая-то из знаковых систем здесь присутствует {55} в чистом виде, но в определенных коммуникативных ситуациях преобладают и определенные типы носителей информации. Так, в драке или во время спортивных состязаний преобладают сигналы и знаки, в художественных формах коммуникации, а равным образом и во всех видах массовой коммуникации, доминирующая роль принадлежит символам. Что касается отношений людей в быту, то они в основном определяются смешением прирожденных знаков (например, выразительных жестов) и приобретенных символов (например, языка). Согласно данной, — разумеется, грубой — схеме, театр, хотя он и входит в сферу художественной коммуникации, нельзя назвать даже первичной символической интеракцией, так как театр в высокой степени формируется прирожденными выразительными движениями. Чем вызвано это противоречие?

К выразительным движениям относятся, в первую очередь, различные обусловленные деятельностью центральной или вегетативной нервной системы движения, позы, настроения. Эти непроизвольные процессы сопровождают процессы психические, то есть выражают состояние мотивации и сообщают о нем окружающим. Экспрессивное поведение не исчерпывается внешней функцией сообщения — оно может совершаться, не выходя за пределы внутреннего гомеостаза организма, но как носитель информации оно обладает существенным социальным значением, так как качество, которое приписывается экспрессивному феномену, всегда основано на эмоциональном впечатлении, которое он вызывает у других людей. Выразительные движения — это средство, благодаря которому человек может воздействовать на поведение окружающих, поскольку внутреннее побуждение его движений переносится на готовность адресатов выразительного действия определенным образом ориентироваться и вести себя. При этом не имеет значения, что именно воспринимают окружающие — удовольствие, страдание, ненависть, симпатию, радость или недовольство, страх или надежду и т. д. Выразительные движения, связанные в основном с вегетативной нервной системой, не поддаются волевому воздействию, однако в ходе своего исторического развития человек научился, хотя это у каждого индивида проявляется в разной степени, сознательно вызывать или подавлять в себе такие движения. Несмотря на различное происхождение импульсивных и демонстративных выразительных движений, их внешние проявления почти не отличаются друг от друга, поскольку в целом это свойства, которые приписываются экспрессивному субъекту эмоционально оценивающим объектом.

Искусствам также в высокой степени свойственна экспрессивность. Однако выразительное поведение художника (артиста) априори является актом демонстрации переживания, происходящим намеренно или спонтанно. Разумеется, художник в своей деятельности зависим не только от психофизических импульсов, его экспрессивное поведение может иметь импульсы и в фантазии, но, кроме того, он использует те или иные художественные средства, то есть формирующие инстанции, в которых эстетически преломляется качество выражения. Выражаемое с помощью художественной объективации эмоциональное состояние, таким образом, всегда нуждается в форме — посреднике и в своем выражении оно всегда является лишь символом прирожденного знака.

В большинстве искусств — в живописи, в музыке, поэзии — из-за специфичности их создания, распространения и восприятия символическая {56} экспрессивность выступает более или менее явственно и осознается без длительного обращения к этим видам искусств. Воздействие театра, как и всех аудиовизуальных средств, столь сильно, причем сильно на обоих полюсах коммуникации, что только особое театральное сознание делает то, что выражено, символическим изображением, признает его таковым и воспринимает как таковое. Театр, как ни одна другая форма в искусстве, требует «обучения» в том, что касается его организации. И это вопрос не столько технический, сколько, в первую очередь, антропологический. Актер — это изображающий субъект и изображенный объект. Поэтому актер пребывает в непрерывном напряженном отношении между своей самоидентичностью вне роли и своим «Я» в роли. Пока сохраняется это напряжение, он театральный актер в подлинном смысле слова. Если напряжение исчезает, игра доходит до крайности — либо до чистой имитации, либо до экстатического самообнажения. То и другое, хотя и связано с театральностью, в творческом смысле не может быть определено этим понятием. Частое появление этих крайностей не только у непрофессионалов подтверждает сущностную трудность процесса исполнения роли. Подобным образом и зритель предан во власть амбивалентности ориентиров, ведь он должен достичь равновесия между интеллектуальным и чувственным переживанием в плоскости театральной фантазии и эмпирически передающей эту фантазию реальности. Здесь также нередки диспропорции: либо зритель воспринимает символическое действие всецело как «театр», что равнозначно лжи или притворству, либо он увлекается фантазией и ставит ее на один уровень с реальностью. Роль актера и роль зрителя требуют от своих исполнителей взаимодействия, высокого развития свойств личности и не менее развитой способности к интернализации. Это взаимодействие редко встречается в готовом виде, для него требуются обучение и тренировка.

Характеристика театра как символической интеракции подчеркивает и первенство онтогенеза в этом процессе. Хотя его первенство очевидно для всех искусств, отграничение театра от преимущественно филогенетических систем коммуникации представляется тем более важным, что феномен театральности слишком часто объясняют как продукт некоего неясного «древнего инстинкта». Конечно, в основе сценической игры всех времен и культур лежали известные прирожденные выразительные движения, что свидетельствует об инстинктивности этих социальных действий. Однако псевдоинстинктивные формы поведения приобретают театральную форму и эффективность, лишь оторвавшись от «природного» контекста. Это означает, что театр не имеет специфического существования в качестве не-опосредствованной объективации некой наследственной склонности, он существует только как приобретенная межкультурная и внутрикультурная «символическая система».

Сознавая, что удастся осветить далеко не все аспекты понятия символической интеракции в ее отношении к театральности, мы должны ограничиться рассмотрением уже затронутого выше последнего важного критерия — взаимности, учитывая одновременно структуру той или иной интерактивной ситуации. Спектакль характеризуется межличностной двухсторонней ситуацией, то есть ситуацией «face to face», которая присуща и другим «зрелищным» процессам, например, спортивным соревнованиям, торжественным шествиям, публичным торгам, политическим митингам. Перечень этих, лишь косвенным образом родственных театру, феноменов {57} коммуникации показывает, что наряду с ситуацией «face to face» в поле интеракции происходит поляризация — в нем появляются области, которые можно назвать «фантазийной» и «реально-эмпирической». Они необходимы для обеспечения своеобразной обратной связи, которая создает общность актеров и публики. Театральная интеракция происходит не просто в силу кумуляции физически взаимосвязанных индивидов, она вырастает из полярно противопоставленных друг другу областей действия и их ожидаемых реляционных ролей. Язык, мимика, жесты и музыка, как знаки, которые подает актер в определенном пространственно-временном контексте, то есть в имманентных его роли действиях, эмоциях, идеях и намерениях, которые он сообщает посредством демонстрации, расшифровываются зрителем, согласно их степени мотивированности и в соответствии с тем или иным социокультурно детерминированным театральным кодом, после чего зритель дает на них свой ответ, который состоит в его отношении. Отношение может быть позитивным или негативным, нейтральным, может отражать несогласие. Оно может быть решительным или индифферентным, осознанным или неосознанным. Это символическое реактивное поведение, в свою очередь, содержит информацию для актера, служит ему ориентиром при исполнении роли — усиливает или ослабляет, подтверждает или вносит коррективы в игру, облегчает ее или затрудняет. Но всегда именно публика дает жизнь театральному действию, обеспечивает его завершенность и его временное и вневременное воздействие.

Помимо непосредственного двустороннего контакта полярных областей действия необходима общая тема или повод, которые становятся объектом целенаправленной интеракции, а также горизонт дополнительных событий или ожиданий, причем более широкий, чем интерактивная ситуация, включающий ее в себя и тем самым в более широкие социокультурные и исторический контексты[[56]](#endnote-53). Только благодаря расширению горизонта театр становится достаточно «прозрачным» в своем динамичном социокультурном развитии и в своей политико-экономической зависимости. Однако в нашей модели эти аспекты остаются лишь маргинальными и не могут здесь рассматриваться подробно. Можно отметить только то, что в силу объективных условий и данностей театральной ситуации отдельное отношение участника интеракции не является ни произвольным проектированием, ни реакцией рефлекторного типа, оно всегда определяется диалектикой субъективной интерпретации театральной ситуации и объективно заданных, канонизированных поведенческих реакций. Возникающее при этом относительное единство роли позволяет считать театральное действие детерминирующей переменной величиной театрального процесса. На ее основе можно выстроить понятийную схему, которая в научно-теоретическом плане структурирует постановку как театральную объективацию.

Таким образом задаются рамки, в которые может быть помещена модель театрального действия. Обобщим: человек никогда не бывает полностью тем, что он «есть» (Х. Плесснер). Поэтому на других людей мы всегда реагируем при посредстве «как» — антропологического аспекта роли, который нередко ошибочно называют ее театральным аспектом. Это ошибочное представление лежит и в основе метафоры «мирового театра», theatrum mindi. Театральный аспект роли следует однако понимать в более узком смысле, согласно которому необходимо свести понятие «как» до понятия «как будто». Но его следует отличать от чистой иллюзии, ибо оно основано {58} на особого рода общественном договоре, который мы определили как театральную ситуацию. Исполнитель роли в театре нуждается в партнере, чьей задачей является понимание и одобрение пре-творения («Ver-Stellung») как такового. Дополнительный характер ролевого отношения взаимен: обязанность одной стороны — это право другой и наоборот[[57]](#endnote-54). Таким образом, мы пришли к выводу, что в качестве центральной театральной структуры выступает мотив взаимозависимости зрительского видения и игры: театр есть только тогда, и только тогда есть театр, когда в символической интеракции поведение играющего роль получает ответ в поведении, поддерживающем роль и основанном на совместной договоренности сторон о «как будто». При этом возникает не статическая ситуация, а напротив, динамичное состояние, подверженное различным рискам в силу своей искусственности, необязательности, обусловленности договором. В известном смысле театр — лишь шанс символической интеракции, а осуществить ее удается далеко не всегда.

Все прочие искусства, живопись, музыка, поэзия, также могут пониматься как символическая интеракция. Причем музыканты, живописцы и поэты применяя свои особенные средства, используют определенные символические действия, вызывающие у реципиентов соответствующие символические реакции, которые, в свою очередь, оказывают обратное воздействие на художественное творчество. Однако только для театра справедливо утверждение, что его объективация зависит от непосредственного двустороннего отношения «раздражитель-реакция». Отсюда проистекают обоснованные и необходимые попытки исследовать театр с позиций психологии поведения и выстроить систему знаний о театре, которая позволит сделать теоретические обобщения, поддающиеся логической дедукции и причинно-следственному анализу, а также сделать выводы, имеющие практическое значение. Важно, однако, учитывать, что «сущность» театра с этой системой, какой бы вид ей ни придавали, никак не связана. Нет театральной интеракции «в себе», не зависимой от познающего субъекта, существующей как онтологический принцип. Скорее мы имеем дело со многими различными формами интеракции, которые составляют феномен театра только в их совокупности.

Данное положение не является доводом в пользу ценностного безразличия или ценностного платонизма. Не имея возможности остановиться далее на эпистемологической проблематике вопроса о ценностных суждениях, отметим только, что модель театральной интеракции подразумевает критический релятивизм оценок, который стремится к обязательности в содержательном и формальном планах, оставаясь все же открытым для познания и решения новых проблем. Данная модель основывается на том, что значимость оценок определяется не только фактической реальностью социально-исторических условий, но равным образом и возможностями, которые создаются определенным социально-историческим положением. Прекрасное, которое существует в вещах как совершенная, не подлежащая изменениям, вечная идея, происходит не от абсолютизма и не от произвольного спонтанного чувства. «О вкусах не спорят» — так можно и должно говорить, причем вкус в искусстве понимается как нечто обусловленное культурой и ставшее историческим явлением, и в таком виде ко вкусу применимы масштабы возможного в культуре, то есть возможного с учетом {59} исторически данного и сопоставимого во взаимодействии культур формирования бытия и сознания[[58]](#endnote-55).

Чтобы дать достаточное обоснование формальной и содержательной сторонам модели театральной интеракции, необходимо затронуть еще два вопроса. Один касается понятийной конкретизации театрального выражения и сообщения, другой — отношения театроведения к исследованиям в области общей теории коммуникации и в частной сфере, массовой коммуникации.

Мы говорим об уникальности и своеобразии человеческого индивида, точно так же индивидуальное исполнение в театре и индивидуальное его восприятие — это уникальные процессы; иначе говоря, процесс театральной коммуникации отличается тем, что вне рамок своего особого бытия он не воспроизводим ни в одном из своих аспектов — создания, распространения и рецепции. Но делать отсюда вывод, что театральное выражение в его эмпирическом существовании недоступно научному анализу, было бы опрометчиво. Театр и в чувственном и в интеллектуальном плане всецело является воспринимаемой реальностью. Наука о театре, как все науки, основанные на нашем познавательном опыте, ставит задачу — оценить эту реальность, причем таким образом, чтобы достичь соответствия между мнением и его предметом, между суждением и содержанием. Чем сложнее и мимолетнее реальность, тем настоятельнее необходимость выявить сущность и структуру содержательной стороны. Это предполагает, что структура понимается как нечто принадлежащее реальности, а не как нечто, реальность трансцендентирующее, иными словами, то, что можно постичь интуитивно лишь как «открывающаяся зримость сокрытого логоса», по выражению М. Хайдеггера. Для определения структуры требуется введение понятий, научно-логическая и эпистемологическая проблематика которых обсуждалась выше. Важно, однако, отметить, что аспект переходности также принципиально доступен понятийной фиксации и что он, как было указано в начале нашей статьи, имеет историческое существование только в виде понятия. В том же смысле, что и театральная интеракция, хотя и не всегда в той же мере, являются уникальными и неповторимыми все социальные действия. Тем не менее, отдельный уникальный предмет подводится под некое родовое понятие, которое опять же не является чем-то, что привнесено человеческим разумом, но проистекает из эмпирии и в известной степени ее завершает. Поэтому театроведение должно не медля заняться изучением своего предмета в плане его внутренних закономерностей и структур, пусть даже опыт и методы театроведения до сих пор не позволили сделать выводы, значимые на межсубъектном уровне. В критических науках всегда возможен пересмотр и расширение полученных выводов, а предметы таких наук следует считать открытыми системами. Соответственно и процесс театральной интеракции, который фиксируется в содержательном плане и воспроизводится технически лишь ограниченно, можно назвать открытой системой и подвергнуть научному анализу с этой точки зрения. Для этого необходимы методологические подходы, основанные как на методах герменевтики, так и на анализе. Для герменевтики характерно прослеживание исторических фактов и понятийных категорий, это вполне явственно выступает в прежней практике исследований театра, то есть историзме и литературно-драматической эксегезе. Для аналитического метода нужна структурная рамка, которая может охватить театральность в ее полном {60} смысле, во всех ее воспринимаемых формах и эквивалентности. Тем самым на первое место в технике исследования выходит систематическое наблюдение театральных процессов. Такой подход не ведет к бихевиоризму, при котором вне поля зрения исследователя остаются причины и намерения театрального действия, — напротив, смысловые связи подвергаются изучению, ибо в динамической и критической модели театральной интеракции понимание и объяснение не взаимоисключающие альтернативы, а дополняющие друг друга уровни познания. Понимание невозможно без объяснения, объяснение же не обходится без понимания. Понимание как эвристический и иллюстративный метод вступает во взаимоотношения с контекстом открытия и истолкования, объяснение — с контекстом констатации и обоснования[[59]](#endnote-56).

Что касается соотношения театроведения и общих исследований в области коммуникации, то мы уже указали на то, что различные формальные и содержательные аспекты символической интеракции выходят за рамки категорий и проблем сугубо коммуникативных процессов. Однако по существу наиболее разумно с точки зрения научной систематизации было бы интегрировать театроведение и все прочие искусствоведческие дисциплины, включая литературоведение, в область общей теории коммуникации — если бы такая область существовала. В существующей ныне систематике исследований средствам коммуникации отведено место вспомогательной дисциплины, то есть она развивается в самых разных отраслях знания, в которых имеет совершенно различные средства, цели, задачи и представления. Скорей всего, так называемые исследования средств коммуникации, которые до сих пор проводились в журналистике и социологии массовой коммуникации, можно считать применимыми и к проблемам театроведения, поскольку театр также является средством коммуникации. Но так как эти исследования занимаются исключительно средствами массовой коммуникации, к которым театр типологически не может быть причислен, то подобный союз вряд ли окажется целесообразным. Расплывчатость понятий массы и массовости при этом не является препятствием. Камень преткновения здесь — структура коммуникации в театре, которую следует четко отличать от средств массовой коммуникации. Ее элементы мы назвали, анализируя модель театральной интеракции; сопоставим их теперь с элементами массовой коммуникации. Театр обращается непосредственно к публике, презентной во времени и пространстве, средства массовой коммуникации связаны с рассеянной во времени и пространстве публикой через средства технического распространения. В отличие от двустороннего процесса театральной коммуникации, средства массовой коммуникации часто производят лишь односторонние потоки информации, поэтому было бы корректнее оперировать терминами эмиссия и трансмиссия. Кроме того, обратная связь в театре («feed back») принципиально отличается от обратной связи массовой коммуникации, поскольку в театре она допускает перемену ролей адресата и адресанта сообщения не только формально и пост фактум, но и обеспечивает обмен ролями содержательно, функционально и непосредственно. Наконец, самое главное — театральное сообщение принципиально осуществляется и оформляется только в условиях взаимного процесса межличностной коммуникации, тогда как сообщения в средствах массовой коммуникации реализуются и структурируются виртуально и независимо от публики[[60]](#endnote-57).

{61} Проблема места театроведения как учения о театральном действии в классификации наук остается открытой. Значит ли это, что театроведение брошено на произвол судьбы? Ответ однозначен — нет. Ведь в открытости какой-либо науки заключена возможность ее самоопределения по отношению к предмету и динамичного познавательного развития. То, что сегодня столь много и вполне справедливо говорят о кризисе театроведения, объясняется в частности тем, что раньше театроведением слишком много внимания уделялось захвату позиций для себя и только для себя. Эти позиции театроведение не смогло удержать, потому что они находились вне принадлежащей ему области. Вместо того, чтобы покинуть их, театроведение старалось на них укрепиться и, в конце концов, оказалось отрезанным от внешнего мира. Модель театральной интеракции, очевидно, позволит театроведению найти для себя новое место, тем более что эта модель, по нашему убеждению, поможет приблизиться к сути того, что представляет собой театр.

### Примечания

## **{****63}** Эрика Фишер-Лихте Знаковый язык театра[[61]](#footnote-6) К проблеме генерирования смысла в театре

*Эрика Фишер-Лихте, доктор философии, родилась в 1943 г. Изучала театроведение, славистику, германистику, психологию, философию и педагогику в Берлине и Гамбурге. С 1996 г. — профессор Института театроведения Свободного университета Берлина. 1995 – 1999 — президент Международной федерации исследователей театра (FIRT/IFTR). Автор многочисленных публикаций по истории театра, а также по проблемам теории и эстетики театра.*

*Автор книг: Semiotik des Theaters. 3 Bde. Tuebingen 1983. (4. Aufl. 1999). Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen, Bd. 2. Vom «kuenstlichen» zum «natuerlichen» Zeichen. Theater des Barock und der Aufklaerung, Bd. 3. Die Auffuehrung als Text. Книга вышла также на английском (США, университет Индианы, 1992), вьетнамском (1997) и испанском (Мадрид 1999) языках; Geschichte des Dramas. Epochen der Identitaet auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. 2 Bde. Tuebingen 1990 (2. Aufl. 1999). Книга переведена на венгерский (2001) и английский (Лондон, 2002) языки; Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tuebingen 1993 (2. Aufl. 1999); Die Entdeckung des Zuschauers. Tuebingen 1997; The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective. Iowa 1997; Das eigene und das fremde Theater. Tuebingen 1999; Theater im Prozess der Zivilisation. Zur Geschichte von Koerper-Inszenierungen. Tuebingen 2000; Aesihetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tuebingen 2001; Aesthetik des Performativen. Frankfurt a. Main 2004.*

### ***{******64}*** 1. Что такое театральная семиотика?

### 1.1. Наука о театре и семиотика

В то время как наука о театре утвердилась в качестве самостоятельной университетской дисциплины только в XX веке[[62]](#endnote-58), театральная семиотика имела давнюю историю. Ее истоки как теоретической дисциплины относятся к XVIII столетию, когда Дидро, Лессинг и другие выдающиеся умы эпохи открыли театр как предпочтительный предмет семиотической рефлексии. Дидро в «Письмах о глухих и немых» («Lettre sur les sourds et muets», 1751), в «Размышлении по поводу брошюры под заголовком Garrick или об английских комедиантах» («Observation sur une brochure intitulee Garrick ou les acteurs anglais», 1770), в «Парадоксе об актере» («Paradoxe sur le comedien», 1769 – 1778) и Лессинг в оставшейся во фрагментах работе «Актер. Труд, в котором развиваются основы физического красноречия», а также в «Лаокооне» (1766) и в «Гамбургской драматургии» (1767 – 1769) интересовались, прежде всего, проблемой, как соотносятся в театре речевые и жестикуляционные знаки. Они пытались определить, каким типом знаков какой тип предметов может быть лучше и уместнее всего выражен и, в конце концов, единогласно пришли к выводу о том, что жесты наиболее пригодны для выражения душевных состояний, чувств и страстей. Лихтенберг в работе «О физиогномике, вопреки физиономистам: для содействия человеческой любви и человеческому знанию» (1778), в «Письмах из Англии» (1775) и в «Предложении к Orbis pictus для немецких драматургов, романистов, и актеров» (1780) разработал программу развития «всей семиотики аффектов, или знания естественных знаков движений души». Представлять свою суть должен «тот непроизвольный язык жестов, которым говорят во всем мире о страстях во всем их многообразии. Человек в совершенстве учится его понимать с двадцати пяти лет. Природа учит человека говорить на этом языке». Исходя из вышесказанного, Лихтенберг классифицировал знаки мимики и жестов в качестве театральных знаков следующим образом: 1) Знаки, которые служат для выражения ощущений и страстей и относятся к человеку как родовые свойства; 2) Знаки, которые указывают на общественный уровень личности и на ее положение в этом обществе, 3) Знаки, отображающие специфический характер личности и определяющие человека как индивидуальность. Иоганн Якоб Энгель (Johann Jakob Engel) в работе «Мысли по поводу мимики» («Ideen zu einer Mimik», 1785/1786) сформулировал закон аналогии между духовными и телесными процессами и разработал полную типологию жестов, которыми можно представить все возможные и уместные на сцене состояния человеческой души.

Философам и теоретикам прошлого театр представлялся местом, где наилучшим образом можно исследовать, как же появляется и передается значение, смысл. Сегодняшняя театральная семиотика, для которой все перечисленные предшественники представляют чисто исторический интерес[[63]](#endnote-59), совпадает с самим определением дисциплины: она познает и исследует театр как систему, порождающую значение.

{65} Тем самым она, в определенном смысле, идет наперекор самоопределениям, которые давала театральная наука в течение этого века[[64]](#endnote-60).

Наука о театре считала себя, прежде всего, наукой исторической. Она исследовала историю театральных жанров, драму, постановку, актерское искусство (и его теорию), костюм, театральное здание, декорации, освещение и сценическую технику, публику, театральную критику, театральную цензуру, исследовала биографии отдельных актеров, режиссеров, театральных художников. В этой области театроведение к семидесятым годам XX в. достигло наибольших результатов и накопило огромный материал. Однако большинство этих исследований справедливо упрекают в позитивизме, в том, что в большинстве случаев интерес этот руководствовался не познанием, а скорее лишь предоставлением и распространением собранных материалов. Тем не менее, за последние пятнадцать лет в нашем распоряжении появились новые подходы для дальнейших изысканий. Так, например, появились исследования, использующие социально-исторический подход к отдельным эпохам и театральным жанрам; предпринимаются попытки систематически заниматься историей спектакля в рамках рецептивно-эстетического метода и тому подобное. Подходы, разработанные в других исторических дисциплинах, например, история менталитета, как его разрабатывала Группа Анналов (Annales-Gruppe), или концепция цивилизационного подхода к истории Норберта Элиаса, поддерживаются и плодотворно используются в театрально-исторических исследованиях[[65]](#endnote-61).

С другой стороны, наука о театре с самого начала подразумевалась как искусствоведение, задача которого состояла в анализе и интерпретации произведения искусства, а в нашем случае — спектакля. В качестве искусствоведения науке о театре приходится бороться с большими трудностями, так как, в отличие от других наук об искусстве, она не может свободно располагать своим предметом, а именно спектаклем, ибо он реально существует только в момент своего осуществления[[66]](#endnote-62). Для анализа спектакля приходится сталкиваться с совсем иными проблемами, по сравнению с анализом произведения поэтического жанра, картины или фильма: артефакт здесь не может находиться в чьем-либо распоряжении. Так как эти проблемы долгое время считались почти неразрешимыми, наука о театре, не оставляя своих притязаний на роль искусствоведения, уступила это поле прекраснодушного обсуждения постановок критике. Так же мало удалось ей разработать и эстетическую теорию театра или убедительно отграничить театр от других искусств (например, от драмы как литературы).

В семидесятые годы взяло верх положение о том, что научные исследования в театроведении могут быть осмысленно и успешно предприняты лишь посредством междисциплинарных исследований[[67]](#endnote-63). Наука о театре проявилась как наука о коммуникациях — прежде всего, в столкновении с масс-медиа, кино и телевидением. Она начала изучать театральный процесс как коммуникационный процесс, начиная с его общественных и медийных проявлений, вплоть до реакции публики. Первые успехи здесь могло продемонстрировать эмпирическое исследование восприятия.

Хотя наука о театре восходит к истории культуры, культурологические дефиниции предмета относятся преимущественно к более позднему времени. Только когда наука о театре, с одной стороны, заново открыла связь между театром и повседневностью (или другими культурными системами), а с {66} другой стороны, начала интересоваться театром внеевропейских культур, которые до нашего времени считались предметом этнологии, она вполне смогла ощутить свои корни в истории культуры. Импульсом к этому не в последнюю очередь послужило развитие самого театрального искусства, от культуры перформанса 60‑х годов до различного рода интерпретаций «ритуального» театра (Ежи Гротовский, Ричард Шехнер, Эудженио Барба). Культурологически ориентированное сравнительное исследование театра находится, тем не менее, еще в развитии. Вопрос, которым занимается театральная семиотика: каким образом и при каких предпосылках в театре рождается смысл — обсуждается в рамках как исторической, так и коммуникационной науки, как искусствоведения, так и культурологии. Однако театральная семиотика не встает в ряд упомянутых наук. Она представляет собой нечто большее, чем просто составная часть имеющихся подходов. И это преимущество остается за ней до тех пор, пока существенным является вопрос о продуцировании смыслов и значений. Семиотическая реконструкция вовсе не предполагает того, что театральная семиотика заменит собой всю театральную науку. Семиотический метод признает те соотношения, которые устанавливаются между, с одной стороны, семиотическим, с другой стороны эстетическим, историческим, коммуникативно- или культурно-научным подходом, что делает семиотику плодотворной для разного рода исследований.

Таким образом, театральная семиотика пользуется для решения своих проблем результатами, разработанными как самим театроведением, так и другими науками и, наоборот, предоставляет в распоряжение последних результаты своих исследований и тем самым способствует решению специфических исторических, эстетических, коммуникационно- или культурно-научных проблем. В этом смысле театральная семиотика позиционирует себя как фундаментальное научное направление в исследовании театра.

### 1.2. Основные понятия семиотики

#### 1.2.1. Театральный знак

Знак, согласно Peirce[[68]](#endnote-64), мы определяем как триаду: носитель знака (S) относится пользователем знака (I) к предмету (O) и тем самым применяется как знак для этого предмета:



S уже не существует сам по себе как знак, а становится знаком в процессе его применения, когда субъект устанавливает между ним (S) и {67} объектом (O) некое соотношение. В соответствии с этим, лежащее в основе данной модели понятие знака, является не понятием объекта, а понятием соотношения.

Morris[[69]](#endnote-65) выводит из этих трех участвующих величин (S; I; O) три двухпозиционные соотношения:

1. Соотношение носителя знака с другими носителями знака как синтаксическая размерность знака.

2. Отношение носителя знака к подразумеваемому им объекту как семантическая размерность.

3. Отношение знака к пользователю знака как прагматическая размерность.

Первое соотношение касается возможности и правил для комбинации знаков. Второе соотношение нацелено на то, что подразумевается под знаком. Третье соотношение выражает зависимость знака от способов его применения.

Такое определение знака дает возможность воспринимать театр как своего рода семиотическое учреждение или как особый привилегированный предмет семиотической рефлексии. Театр возникает тогда, когда персона (A) предпринимает какие-либо действия (X), в то время как другая персона (B) смотрит. Это рудиментарное определение театрального процесса действенно для всех театральных форм: для ритуального театра в племенных культурах и для психологическо-реалистического театра, для высокостилизованных театральных форм азиатских культур и для эпического театра, как для разговорного театра, так и для танц-театра или театра иных музыкальных форм. Данное определение описывает театральный процесс в основном как процесс коммуникационный, а театральное событие как семиозис (знаковый процесс). В этом процессе находят применение различные знаки: лингвистические и паралингвистические, мимические знаки-жесты и проксемические знаки, грим, прическа, костюм, пространственный замысел, декорации, реквизит, освещение, шумы и музыка[[70]](#endnote-66). Эти знаки классифицируются как акустические / визуальные, преходящие / длительные, относящихся к пьесе / относящиеся к пространству:

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| Шумы | Акустические | Преходящие |  | Относящиеся к пространству |
| Музыка |
| Лингвистические знаки |
| Паралингвистические знаки | Относящиеся к пьесе | |
| Мимические знаки | Визуальные |
| Жестикуляционные знаки |
| Проксемические знаки |
| Грим | Длительные |
| Прическа |
| Костюм |
| Пространственное решение | Относящиеся к пространству | |
| Декорации |
| Реквизит |
| Освещение |

{68} Как видно из этого обзора, знаки, которые функционируют как элементы театрального процесса, приходят в театр из различных культурных систем: языка, мимики, жестов, движения, одежды, грима, прически, архитектуры, дизайна, живописи, света, музыки и шумов. Чтобы суметь определить, какое место занимают эти знаки в театральном процессе, необходимо обратиться к их значению и функциям в первичных культурных системах. Семиотика театра должна быть обоснована посредством лингвистической семиотики, семиотики жестов, одежды, музыки и т. д.[[71]](#endnote-67) Театральные знаки в этом отношении определяются без исключения как *знаки знаков*: фраза, которую произносит актер А, обозначает фразу, которую произносит персонаж X; жесты, которыми он пользуется, обозначают жесты X, костюм, который он носит, обозначает костюм, который носит X[[72]](#endnote-68).

Своеобразие театральных знаков состоит в том, что они функционируют как знаки знаков, и это своеобразие они разделяют с другими эстетическими знаками, — такими, как поэтические знаки или знаки, использующиеся в живописи. Они понимаются не исключительно как знаки объектов, но одновременно и как знаки для обозначения этих объектов. Это своеобразие реализуется особым способом, который и отличает театральный знак от других знаков. Театральные знаки с точки зрения их материальности могут быть такими же знаками, как те, которые они обозначают: слово может означать слово, жест — жест, шляпа — шляпу, стул — стул и т. д. Каждый объект, функционирующий в культуре как знак, может функционировать без материальных изменений и как театральный знак для того знака, который он сам представляет. Наоборот, каждый знак культурной системы в театре может быть заменен знаком другой культурной системы: декорация — словами, реквизиты — жестами, жесты — шумами, освещение — реквизитом и т. д. Таким образом, «дождь» может быть обозначен, например, шумами, освещением, костюмом, реквизитом, жестами или словами. Плащ в этом случае может исполнять такие же функции, как шум падающих капель, как руки, защищающие голову, стирающие воображаемые капли с лица, как мерцающий свет, раскрытый зонт или слова: «идет дождь»[[73]](#endnote-69). Итак, театральный знак не только в состоянии функционировать как знак знака, который он сам и представляет, но и, помимо того, как знак знаков, который может принадлежать любой другой знаковой системе: он отличается самой большой *мобильностью*[[74]](#endnote-70).

Мобильность театрального знака обусловливает его *многофункциональность*. Театральный знак, таким образом, может заменить другие театральные знаки, ибо он в состоянии принять на себя различные знаковые функции. Например, стул можно использовать не только в значении стула, но и в значении горы, лестницы, автомобиля, меча, вражеского солдата, спящего ребенка, гневного начальника, нежной возлюбленной, льва, рвущего добычу, и т. д. Стул принимает значения, которые придает ему актерская игра[[75]](#endnote-71). Каждый театральный знак, таким образом, может выполнять множество функций и добиваться самых разных значений.

Так как система театральных знаков состоит из гетерогенных знаков, которые происходят из различных знаковых систем, она не разлагается на гомогенные *мельчайшие значимые единицы*. У истоков театрально-семиотических исследований активно велись дискуссии о существовании мельчайшей смысловой единицы[[76]](#endnote-72). Однако эти дискуссии были прекращены в середине 1970‑х годов как в принципе бесплодные. Мы должны исходить из гетерогенных значимых единиц, разграничение которых {69} происходит на основе семиотики соответствующих культурных систем. До тех пор пока, например, не будет единого мнения о том, каким образом процессы жестикуляции могут быть разложены на мельчайшие единицы и соответственно обозначены, театральные жесты нельзя будет проанализировать. Здесь театральная семиотика основывается на данных различных других семиотик.

*Комбинация* гетерогенных театральных знаков осуществляется по следующим правилам: 1) Каждый знак знаковой системы может комбинироваться с каждым знаком других систем и с другими знаками той же системы. 2) Каждый знак может являться как одновременной, так и последовательной во времени комбинацией знаков. 3) Комбинация знаков, которые принадлежат различным знаковым системам, происходит или равноправно или по иерархической структуризации. В последнем случае в качестве доминант функционируют одна или несколько применяемых знаковых систем[[77]](#endnote-73). Возникновение такого рода доминант определяет специфику отдельных театральных жанров. Так, например, театр танца характеризуется проксемической доминантой, пантомима — доминантой жестов, опера — доминантой музыкальных знаков. С помощью таких доминант возможно охарактеризовать различные исторические формы театральных жанров и отделять их друг от друга. Например, доминанту языковых знаков в Веймарском театре им. Гете — от знаков пространства в условной декорации. Разными режиссерами такие доминанты реализуются по-разному, а смена доминант может происходить даже по ходу спектакля. В исторических исследованиях в каждом случае следует выяснять, имеется ли отклонение использованной в спектакле доминанты от действующих внутри системы предписаний и норм, и в какой мере это отклонение возникает. Образование доминанты является всегда одним из важнейших элементов системы.

#### 1.2.2. Театральный семиозис

Семиозис — это определение процесса применения знаков (продуцирование или восприятие), в результате которого появляется значение. Этот процесс воплощается в трех семиотических измерениях: синтаксическом, семантическом и прагматическом. Значение возникает лишь тогда, когда знак относится пользователем к чему-либо внутри данной взаимосвязи знаков. В дальнейшем значение может изменяться, если знак: а) включается в другую взаимосвязь знаков, б) относится к чему-либо другому или с) применяется другим пользователем знаков. Если одно из измерений меняется, может измениться и значение знака. Этой характеристикой объясняется тот очевидный факт, что различные люди могут вкладывать различное значение в тот или иной знак, будь то слово или рисунок, жест или предмет.

В продуцировании и восприятии театральный семиозис направлен, как правило, в меньшей степени на отдельные, чем на «составные» или комплексные знаки. *Комплексные театральные знаки* образуются через последовательные и / или одновременные комбинации знаков, которые происходят из одной или многих знаковых систем. Только из знаков одной системы, например, образуется комплексный знак такого простого действия, как ходьба, бег и укладывание, если он реализуется как последовательность {70} знаков-жестов. Напротив, из знаков различных систем составляется комплексный знак другого простого действия — «приветствия», если он образуется из мимических, жестикуляционных, проксемических, лингвистических и паралингвистических знаков, скажем, с использованием дополнительного реквизита (шляпа).

Если несколько знаковых систем участвуют в образовании комплексного знака, значение такого комплексного знака образуется не из простого суммирования значений отдельных участвующих знаков, а скорее из того соотношения, в котором они находятся. Так, например, вербальные и невербальные знаки, которые образуют в своей общности действие или высказывание, поддерживают, иллюстрируют друг друга, находятся между собой в определенных отношениях, ставят под сомнение, модифицируют, отрицают или противоречат друг другу. Соотношение между отдельными участвующими знаками должно быть учтено при построении и анализе комплексных знаков в качестве важного смыслообразующего элемента[[78]](#endnote-74).

Кроме того, комплексные знаки должны различаться по степени их сложности. Так, комплексные знаки, связанные с внешними проявлениями персонажа, с его отдельными высказываниями и действиями собираются в единое целое большой сложности как знак, представляющий категорию «персонаж» в его целостности, подобно тому, как отдельные действия и пространства образуют в своей общности комплексный знак «действие». В свою очередь, такие комплексные знаки, как «персонаж» и «действие», формируют театральный знак высочайшей степенью сложности — «спектакль».

#### 1.2.2.1. Персонаж и действие

В процессе создания такого комплексного театрального знака, как «персонаж» (при наличии письменно фиксированного текста), следует учитывать три важных фактора: 1) роль, заложенную в литературном тексте драмы, с различными возможностями ее интерпретации, 2) индивидуальную органику актера с его специфическими возможностями преображения, дающими материал для образования знака и 3) некий актерский стандарт или стереотип, предусмотренный для соответствующей театральной формы. В точке пересечения всех этих факторов и возникает роль-персонаж. Роль, заложенная в литературном тексте драмы, не содержит, как установил Зиммель[[79]](#endnote-75), конкретных указаний или конкретных распоряжений для актеров по поводу ее исполнению. Роль-персонаж возникает здесь лишь в качестве значения, которое придается соответствующим элементам и отдельным структурам литературных текстов. Чем многозначнее драма, тем более разнообразно воспринимается роль-персонаж. В самом начале работы актера в качестве первой условности включается герменевтический процесс, завершающийся лишь к концу работы над ролью. В качестве второй условности вступает в действие «материал» самого актера, который и обусловливает образование такого комплексного знака, как «персонаж». В то время как другие деятели искусств самостоятельно обрабатывают чужой материал: скульптор — камень, поэт — языковые структуры, актер из самого себя создает материал, который находится в его же распоряжении, принадлежит его же собственной индивидуальной органике. Каждый актер обрабатывает, следовательно, материал совсем иного рода, чем в других искусствах. Его тело привносит в процесс формирования образа его собственную натуру и его собственную историю. И, наконец, в качестве третьей немаловажной условности процесс {71} создания образа определяет существующий так называемый актерский стандарт. Этот стандарт устанавливает, какого рода телесные проявления, выражения и действия годятся для создания театрального знака. С другой стороны, этот стандарт ограничивает — в различной степени и с различной точностью — возможные смысловые значения, которые могут быть приданы этим знакам. На основе этих, упомянутых выше, трех условленностей из гетерогенных, отдельных знаков и неких последовательностей знаков, которые являются комплексными знаками, что называется, меньшей комплексности[[80]](#endnote-76), создается такой комплексный знак, как «персонаж».

Структура комплексного знака обнаруживается с помощью ряда оппозиционных пар, которые имеют отношение к тождественности персонажа (национальной, социальной, индивидуальной), к его концепции (персонификации, типу, индивиду, психологической / непсихологической и т. д.), к его взаимодействиям с другими персонажами, а также к др. аспектам[[81]](#endnote-77).

Особо значимым является здесь соотношение между обоими типами комплексных знаков, такими, как «персонаж» и «действие». Если действие — это функция персонажа (персонажей), то оно и участвует в их создании. Если, наоборот, персонаж — функция действия, то он представляет собой элемент такого комплексного знака, как «*действие*». В этом случае, хотя функции действия и персонажа не должны быть идентичны, в каждой заданной ситуации участвующие персонажи и функции действия должны быть, так сказать, «подогнаны» друг к другу. Причем, разумеется, один персонаж может реализовывать одновременно много функций, в то время как одна функция может быть реализована несколькими персонажами. Сурио (Souriau) в своей работе «Les deux cent mille situations dramatiques» (1950) исходит из наличия шести главных функций, которые отнюдь не все должны быть реализованы сразу. Их распределение между отдельными персонажами и группами персонажей может меняться в зависимости от ситуаций и их перемен. Исследователь различает:

1) «Тематический заряд» (force thematique), который стремится к определенному значению для себя или для другого или, напротив, сообщает о возникновении некоего негативного значения.

2) Функцию достигающей значения величины (representant de la valeur).

3) Адресата приема величины (2), достигнутой в (1).

4) Функцию соперника (rival) или противника (opposant), которая конкурирует с «force thematique» или противопоставляется ей.

5) Арбитра (arbitre), который распоряжается распределением требуемых значений.

6) Помощника (complice), который может связаться с каждой Другой функцией действия.

С помощью искусства комбинации (ars combinatoria) из пяти комбинационных правил можно создать 210141 модели различных драматических ситуаций, которые, по Сурио, способны описать любую возможную структуру действия. Существенный недостаток этой модели состоит в том, что она применима только к действиям с конфликтными структурами.

Обращаясь к анализу русской народной сказки, предпринятому Проппом (Propp)[[82]](#endnote-78), Граймас (Greimas)[[83]](#endnote-79) пробует устранить этот недостаток с помощью терминологического и теоретического изменения. Он заменяет понятия «force thematique» и «representant de la valeur» понятиями «субъект» и «объект», «arbitre» и «obtenteur» — «адресант» и «адресат», a «complice» и «rival» — категориями «Adjuvant» (помощник) и «Opponent». Граймас видит преимущество своей модели в том, что она, с одной стороны, исходит {72} из лингвистической основы, а с другой стороны, ставит актанты в оппозиционное соотношение, вместо того чтобы их исключительно навязывать. Несмотря на притязания Граймаса, его модель оказывается достаточно ограниченной, в особенности для описания действия с конфликтной структурой. При анализе театральных действий подобного рода Анн Юберсфельд (Ubersfeld)[[84]](#endnote-80) применяла эту модель с легкими модификациями. Предпочтительной же для анализа действия представляется более открытая модель теории действия, которая была разработана Вон Райтом (Von Wright), Данто (Danto) и Ван Дийком (Van Dijk)[[85]](#endnote-81). Последние исходят из следующих шести конститутивных элементов действия: *агента*, его *влияния* на действие, *действия* или *типа действия*, которое производится, *модальности* действия (способ и средство), *окружающей обстановки* (времени, места, обстоятельств действия), и *цели*. Благодаря открытости этой модели она кажется наиболее подходящей для применения в ходе анализа театрального действия[[86]](#endnote-82).

#### 1.2.2.2. Спектакль

Мы можем определить спектакль как текст, состоящий из театральных знаков, так как он обладает тремя признаками, которые Лотман[[87]](#endnote-83) считает конститутивными для самого понятия «текст»: эксплицитность, ограниченность и структурированность. Все три признака реализуются через особую *селекцию* и *комбинацию* функционирующих как театральные знаки элементов.

«Эксплицитность» осуществляется через селекцию смыслообразующего элемента, который функционирует на трех уровнях: 1) как выбор применяемой знаковой системы (здесь встает вопрос: какие знаковые системы участвуют в этом процессе?); 2) как выбор внутри систем (тут возникает вопрос: будут ли использоваться стилизованные или реалистические жесты, исторические или характерные костюмы, предметные или абстрактные декорации?); 3) как выбор особого конкретного знака (здесь вопросы вполне конкретные: вздыхать или всхлипывать, открыты при этом глаза или закрыты, каково положение тела, рук и т. д. Какой длины одеяние, какого цвета, какого покроя и т. д.?).

«Ограниченность» подразумевает ограничение элементов, которые не содержатся в спектакле (как, например, отказ от освещения, реквизита и т. д.), равно как временные и пространственные ограничения.

Структурированность определяется устойчивыми комбинациями, которые конституируют соединение между собой различных театральных знаков в «текст» спектакля. При этом необходимо иметь в виду как комбинации отдельных театральных знаков, которые образуют комплексные знаки малой комплексности, так и комбинации комплексных знаков различной степени комплексности.

На основе этих особых комбинаций выстраивается (образуется) комплексный знак спектакля как система эквивалентностей и оппозиционностей, которая в своей общности и своеобразии обуславливает специфическую структурированность спектакля и определяют ее. Структурированность спектакля определяется, следовательно, только в том случае, если конституирующие его комбинации могут быть проанализированы. Для анализа необходимо разложить такой комплексный знак, как «спектакль», на единицы с меньшей семантической когерентностью и систематизировать участвующие в этом взаимодействии комплексные знаки различной степени комплексности. Для сегментирования такого рода Граймас[[88]](#endnote-84) предлагает общую модель, которая без труда применяется в анализе спектакля. Исследователь {73} различает четыре усиливающие друг друга уровня семантической когерентности: 1) элементарный уровень, который включает сему в синтез лексемы / семемы; 2) классематический уровень, который устанавливается лексическими единицами в смысловой связи фразы; 3) уровень изотопов, элементы которого представляют возвращающуюся классему; и 4) уровень тотальности всего текста.

В театральном тексте эти уровни различаются следующим образом: 1) элементарный уровень — здесь располагаются все виды отдельных театральных знаков, отдельные жесты, движения, реквизит, отдельные элементы декораций, части костюмов и т. д.; 2) классематический уровень — к нему относятся комплексные знаки меньшей комплексности, такие как простые действия или эпизоды, особый костюм или внешнее проявление персонажа, декорации; 3) уровень изотопов — здесь наличествуют при определенных условиях комплексные знаки действия и персонажа, и, наконец, 4) уровень тотальности спектакля. Посредством взаимных соотношений этих различных областей семантической когерентности конституируются значения элементов и отдельных структур, а также смысл всего театрального текста (спектакля) в целом.

На всех четырех уровнях семантической когерентности, как и в соотношениях, в которые они вступают между собой, значение возникает с помощью обоих основополагающих методов внутренней и внешней перекодировки[[89]](#endnote-85). Элемент спектакля получает тем самым свое значение в результате выстраивания его соотношений с другим элементом спектакля (текст) или со структурами, лежащими вне его текста. *Внутренняя перекодировка* представляет способ продуцирования значения, которое берет начало из специфических соотношений между элементами спектакля на различных уровнях семантической когерентности. На основе особой эквивалентности и оппозиционности, в которые вступает элемент с учетом определенных признаков, он и получает специфическое значение. При этом следует обратить внимание, прежде всего, на тот факт, что элемент текста (спектакля) ясно определяется через другие элементы того же текста. Для такого способа создания смысла, который вследствие возникающих дефиниций находит свое применение и в неэстетических структурах, в театральных текстах создаются особо благоприятные условия.

Каждый театральный текст составляется из гетерогенных знаков. Таким образом, напрашивается мысль о том, чтобы определить элемент одной знаковой системы через один или несколько элементов другой знаковой системы. Такой способ создания смысла в театре столь распространен и привычен, что во многих драматических текстах на него даже ссылаются. Об этом, например, говорит Пигва в пьесе «Сон в летнюю ночь»: «А то можно еще так: кто-нибудь должен войти с кустом и с фонарем и объяснить, что он играет, то есть изображает лунный свет» (III, 1). Язык должен здесь вкладывать определенное значение в неязыковые элементы. Кроме языка Для такого рода внутренних перекодировок годятся обычно и жестикуляционные знаки: они в состоянии представить палку мечом, обрывок бумаги священным флагом страны, а пустое помещение со стулом в центре — тронным залом. Мобильность и многофункциональность театрального знака представляют важную предпосылку для реализации метода внутренней перекодировки.

При *внешней перекодировке* смысл возникает потому, что отдельные элементы текста относятся к внетекстовым структурным цепочкам. При {74} этом следует учитывать, что рядом с каждым элементом спектакля можно расположить, по меньшей мере, один элемент другой структурной цепочки.

Внешняя перекодировка основана на специфическом знании культуры. В этой связи семиозис может сталкиваться с определенными сложностями в процессе восприятии. Так как каждый элемент текста относится к одному или нескольким элементам внетекстовой структурной цепочки, при условии, что реципиенту известна соответствующая структурная цепочка, она по сути своей является частью его знания культуры. Только при условии, что подвергающиеся внешней перекодировке элементы относятся к структурным цепочкам, хорошо известным взрослым носителям соответствующей культуры, способ внешней перекодировки является эффективным. К специальному знанию культуры можно апеллировать только тогда, когда состав публики позволяет предположить, что такое знание имеется у данного контингента зрителей. Если же соотношения между элементами текста и элементами внетекстовой структурной цепочки устанавливаются исключительно на основе особого знания и индивидуального опыта создателя, то способ внешней перекодировки окажется для зрителей невозможным. Для таких элементов текста, которые отсылают нас к сугубо индивидуальным, личным мнениям, ценностям, проблемам и пристрастиям автора, а также опираются на его частную мифологию, значения могут конституироваться только тогда, когда одновременно с этим для зрителя открываются и другие доступные ему внешние перекодировки, или же значение введено и развито посредством внутренних перекодировок[[90]](#endnote-86).

Часто случается, что элемент спектакля может относиться как к различным элементам различных внешних структур, так и к различным внутренним элементам. Отсюда, почти каждый элемент можно описать как точку пересечения различных синтагматических и парадигматических осей. Его значение возникает на основе создающихся взаимоотношений. Для реципиента, как правило, какие-либо внутренние или внешние перекодировки оказываются доступными в контексте определенного способа и вида семиозиса, относящегося к спектаклю.

### 2. Чем занимается театральная семиотика?

До сих пор театральная семиотика посвящала себя, с одной стороны, искусствоведческим вопросам, которые, хотя всегда и объявлялись приоритетными в театральной науке, но *де факто* всегда являлись второстепенными, а с другой стороны, она пыталась внести свой вклад в театроведение как наука о коммуникации. По отношению к проблемам искусствоведческим и историческим, относящимся к театроведению, она странным образом оставалась абстинентной[[91]](#endnote-87). И в классической области исследования, в истории театра, и в такой новой области, как сравнительное театроведение, с точки зрения семиотики было сделано необычайно мало.

Между тем, из комментариев к основным семиотическим понятиям театрального знака и театрального семиозиса становится ясно, что театральную семиотику имеет смысл применять во всех областях театроведения. Как это можно реализовать в конкретным случаях, эскизно будет представлено ниже, на нескольких примерах.

### **{****75}** 2.1. Театроведение как искусствоведение

#### 2.1.1. Анализ спектакля

Для анализа произведения искусства необходимо наличие фиксированного, передаваемого от поколения к поколению артефакта, коим спектакль не является по определению. Материальный артефакт спектакля существует только в процессе его создания и показа (Presentation). В этом отношении для анализа обязательна, по меньшей мере, возможность записи спектакля (Notation). Здесь при определенных условиях в качестве соответствующей документации могут использоваться видеозаписи. Безусловно, они могут представлять собой лишь подспорье для памяти, но никоим образом не могут претендовать на то, чтобы заменить собой текст спектакля.

Анализ спектакля всегда осуществляется как герменевтический процесс, и это означает, что он зависит от определенных исторических, общественных, а также субъективных факторов. Он представляет собой в принципе завершенный процесс. В ходе анализа нельзя применять альтернативу «правильно / неправильно». Здесь более уместными представляются иные оппозиции: «убедительно / неубедительно» и «понятно / непонятно».

Первым шагом в анализе спектакля является обычно выбор сегментированных уровней. Этот выбор в значительной степени зависит от приоритетных интересов и целей познания, а также от типа анализируемого спектакля. Для психологическо-реалистической постановки ибсеновской «Норы» сегментирование уместно производить, так сказать, «по персонажам», «CIVIL warS» Роберта Вилсона (Robert Wilson) легче всего «раскладывается» на визуальные и слуховые знаки. Когда в ходе анализа постановки «Макбета» хотят установить предлагаемую интерпретацию, то обращаются, в первую очередь, к таким частностям, как персонаж, действие или пространство. Если же хотят исследовать эстетические принципы, в соответствии с которыми осуществлена постановка, то более важным оказывается, с одной стороны, исследовать тип применяемого знака (реалистический, символический, стилизованный и т. д.), а, с другой стороны, определить тип их отношений друг к другу (утверждение, комплектация, нейтрализация, противоречие, несвязанность ни с чем).

После того, как уровень сегментирования выбран, можно начать анализ в любой точке спектакля, проводя при этом некие «пояснительные процедуры», указанные в 1.2.2.2. В начале анализа можно, например, обратиться к пространственным знакам. В «Ифигении» Гете, поставленной Хансом Нойенфелсом (Hans Neuenfels) в Драматическом театре Франкфурта (1980), сценическое пространство определяется двумя основными элементами: 1) водой, песчаным островом с двумя деревьями и 2) внутренним пространством, заполненным мебелью времен Гете. С помощью этих двух основных элементов в спектакле возникала оппозиция «природа — культура». Пространство в спектакле, соответственно, функционировало как знак для принципиальной оппозиции, которая разрабатывалась в постановке: «варварство — цивилизация». К этой оппозиции можно отнести в спектакле и другие знаки. В начале спектакля Тоас сидел на стуле и читал книгу. Он носил современный костюм и очки. В начале действия Тоас находился еще в области {76} цивилизации. После того же, как Ифигения отклоняла его предложение, он покидал меблированную часть пространства, шел на остров, снимал куртку, рубашку и галстук: взору предстала татуированная верхняя часть его туловища. Тоас опускался на колени, разгребал руками песок и доставал череп быка. Он ставил его на колонну и молился ему. Возврат в варварство, который требовал от него жертвы, был здесь вполне осмыслен.

Можно, конечно, начинать анализ с внешних образов актеров. В постановке Ариан Мнушкиной (Ariane Mnouchkine) «Золотой век» (Париж, 1975) были использованы два вида внешних характеристик: современная повседневная одежда подчеркивала принадлежность персонажа к определенной социальной среде, маски commedia dell’arte, напротив, указывали на характеристику этого персонажа в соответствии с типами commedia dell’arte. На обоих уровнях — одежда и маска — могло быть выявлено великое множество совпадений и противопоставлений, которые являли взорам зрителей всю противоречивость межчеловеческих отношений как следствие противоречий общественных. Вместе с тем, одежда и маски были отчуждены по отношению друг к другу. Их соотношение стало знаком театрализации и историзации разыгрываемого действия, взятого с точки зрения нашего настоящего.

Столь же продуктивным может быть анализ положения тел актеров в пространстве, а также жестов отдельных исполнителей. Именно с этой точки зрения рассмотрим спектакль Ханса Нойенфелса (Hans Neuenlels) «Эдип» (Драматический театр, Франкфурт, 1978/79). Царь Эдип, вступающий в начале спектакля на сцену, отличался идеально прямой осанкой. Он шествовал с высоко поднятыми над головой руками, которыми в горизонтальном положении держал скипетр. Положение его тела воспринималось как знак его самоощущения. Царь, спасший город от сфинкса и озабоченный его благополучием, казалось, властвовал на сцене. Когда по ходу дальнейшего действия Эдип встречал пастуха, некогда младенцем оставившего его без помощи в горах, исполнитель роли, резко менял характер своих движений, который теперь воспринимался в прямой противоположности той осанке, обратившей на себя внимание во время первого его выхода на сцену. В сцене с пастухом Эдип лежал на полу в позе эмбриона и тер глаза, как уставший или плачущий ребенок. Положение тела в данном случае играло роль знака для выражения духовного состояния Эдипа. После своей самоидентификации герой как будто стремился к тому, чтобы через своеобразный возврат в прошлое, на какой-то миг став младенцем, вновь вернуться в материнское лоно. Подобная интерпретация возникает в спектакле не путем внутренних перекодировок — а через соотношение положения тела героя с его словами или с прежним позициями его же тела. Эта интерпретация нуждается и во внешней перекодировке, как в своеобразной ссылке на культурный опыт западных зрителей.

Таким образом, оказывается, что в подходах к анализу спектакля возможно в принципе исходить из любого его элемента. Задача состоит в том, чтобы реконструировать тот порядок, который лежит в его основе, и уметь его анализировать и интерпретировать[[92]](#endnote-88).

#### **{****77}** 2.1.2. Драма и ее постановка

В западной культуре спектакль, как правило, является постановкой драмы, то есть литературного текста. Здесь кроется определенная проблема, ибо, как в медиальном, так и в семиотическом отношении, между театральным текстом спектакля и литературным текстом драмы, безусловно, имеются фундаментальные различия. Установить соответствующие разграничения между обоими феноменами в театральной науке долгое время удавалось с большим трудом. Семиотический подход и здесь предоставил нам новые специфические возможности для убедительного и понятного разграничения подобного рода.

Книга и печатные знаки, существенные для функционирования литературного текста драмы, индифферентны средствам передачи знаков. Смысл драмы не изменится от того, где она опубликована: в журнале, в полном собрании сочинений или в книжке карманного формата. Тем более он не зависит от выбора шрифта. Сам актер и сценическое пространство, где развертывается действие, представляют собой средства, которые привносят определенное смысловое качество в текст во время процесса передачи. Это особенно показательно для тех актеров, сами свойства и природа которых в каждом элементе структуры понимается как знак или символ, что определил в своей работе Плесснер (Plessner)[[93]](#endnote-89).

Артист при этом выступает здесь не как индифферентное к значению средство, а как субъект процесса, в котором посредством выработки и реализации паралингвистических, мимических, жестикуляционных, проксемических знаков, равно как и таких знаков, как маска, прическа, костюм персонажа, в качестве особого рода комплексного знака создается образ.

Сценическое пространство может функционировать при определенных исторических условиях как индифферентное к значению средство. Если определенный театральный код предписывает как обязательную соответствующую ему специфическую форму сцены — подобно тому, как код публичного и придворного театра в XIX веке непременно подразумевал форму сцены-коробки (Guckkastenbuehne), — то пространство сцены в каждом спектакле функционирует как индифферентное к значению средство для презентации декораций, реквизита и актеров.

В спектаклях современного театра, напротив, постановщики исходят из того, что лежащая в основе спектакля концепция пространства (форма сцены) функционирует, прежде всего, как смыслообразующий элемент.

По отношению к своему семиотическому статусу литературный текст драмы и театральный текст спектакля существенно различны. В то время как литературный текст состоит из языковых знаков и образует комплексные знаки (литературные знаки) посредством комбинации исключительно языковых знаков, театральный текст создается из гетерогенных знаков. Именно поэтому постановка драмы не может быть определена и описана только как ее *передача* посредством сцены. Она одновременно является и реализацией и конкретизацией драмы посредством спектакля. Спектакль является семиотическим процессом, в котором текст, состоящий из языковых знаков, трансформируется в текст, построенный из знаков театральных. Если с целью выявления правил трансформации текста мы начнем анализировать этот процесс, то, в первую очередь, нам надлежит уточнить соотношение между этими двумя видами текстов. Рашевский (Raszewski) определил это {78} соотношение как соотношение между партитурой и ее воплощением, Янсен (Jansen) — как инвариант к вариантам, Пагнини (Pagnini) — как отношение глубинной структуры к поверхностной, Ковзан (Kowzan) — как обозначающее к обозначаемому, Юберсфельд — как два множества различных знаков к пересечению множеств, а позднее — как отношение двух различных «фенотекстов» (драма и спектакль) к кодированному генотексту («genotexte code»)[[94]](#endnote-90).

Эти определения, которые касаются соответственно важного аспекта отношения между литературным и театральным текстом, оставляют без внимания основополагающее соображение. Как пояснил Лотман, каждая семиотическая система в искусстве характеризуется определенными особенностями и ограничениями, которые касаются предмета изображения[[95]](#endnote-91). Эта «обусловленность» делает невозможным разговор о «содержании», которое как таковое передается независимо от применяемых семиотических систем. Следовательно, закодированная письменным образом в драме информация не может просто «декодироваться» и не может «кодироваться» средствами театральной знаковой системы без какого-либо изменения самой «информации». Так как каждая художественная знаковая система обуславливает построение и структуру созданных ее средствами произведений, мы должны исходить из того, что и драма, и спектакль, должны пониматься как произведения исключительно в своем роде (sui generis). Соответственно драма не определяется ни как партитура для спектакля, ни как инвариант для вариантных постановок, ни как глубинная структура, из которой генерируется спектакль как поверхностная структура, ни как «обозначающее» (Signifikant), которому спектакль придается как некое «обозначаемое» (Signifikant).

Как когда-то установил Аристотель в своей «Поэтике», чтение трагедии может произвести такое же воздействие, как и восприятие поставленного спектакля. Драма и ее постановка могут быть связанными друг с другом посредством многочисленных соотношений. Но это отнюдь не значит, что во всем своем своеобразии и особенностях они могут быть адекватно понятыми только на основе этих соотношений. В связи с этим положением вещей и было предложено определить спектакль (постановку драмы) как толкование драмы[[96]](#endnote-92). Это определение подразумевает возможность понимать спектакль одновременно и как самостоятельное произведение, и как трансформацию драмы. Толкователю также свойственна знаковая функция, даже если он и не ссылается на какой-либо другой знак. Он сам уже определен как знак посредством того знака, для которого он и является толкователем.

Эквивалентности между литературным текстом драмы и театральным текстом спектакля, следовательно, быть не может, если под эквивалентностью понимать то же значение и соответственно тот же смысл. Еще меньше в этом контексте может быть правомерным требование верности замыслу автора, так как такой подход оставляет возможность сослаться на литературное произведение как на некий канонический текст, с одним, раз и навсегда установленным смыслом. Напротив, в процессе трансформации следует исходить из различных эстетических объектов[[97]](#endnote-93), для которых, с их стороны, в свою очередь, могут быть получены самые разные толкования Даже когда спектакль претендует на реализацию определенного прочтения инсценируемой драмы, полное равенство смыслов и значений для обоих {79} произведений исключается по вышеназванным причинам — оба позволяют интерпретировать себя лишь на фоне общего смысла.

Хотя драма и инсценировка определяются исключительно как произведения «в своем роде» (sin generis), именно драме принадлежит без сомнения онтологический приоритет. Ее онтологический приоритет, с другой стороны, может быть понят как условие для возникновения определенного рода возможностей. И в первую очередь здесь следует говорить о том, что спектакль зачастую осуществляется вовсе не как толкование драмы. Драма в этом случае используется как материал, из которого создаются совершенно новые театральные знаки.

### 2.2. Театроведение как коммуникационная наука

Как уже говорилось в связи с анализом спектакля, материальный артефакт в театре не обладает фиксированным, автономным, не зависимым от своего автора существованием, как это происходит в случае с картиной, статуей, текстом романа или фильмом. Театральный артефакт существует только в процессе его реализации. Тем самым для театра устанавливаются и определенные коммуникационные условия: осуществление и восприятие театрального спектакля должно всегда быть синхронным. Со спектаклями прошлого мы можем взаимодействовать в принципе только теоретически, но отнюдь не эстетически. Именно в тот момент, когда актер привносит в спектакль свои знаки, которыми он хочет добиться смысла и донести его до зрителя, зритель и способен воспринимать эти знаки, и со своей стороны воплощает их в процессе семиозиса. Отсюда возникает и своеобразие театральной коммуникации: она проявляется прежде всего как эстетическая коммуникация, аналогично с ее частным проявлением, коммуникацией, что называется, «лицом к лицу» (face-to-face-Kommunikation).

Театральная коммуникация может «успешной» только тогда, когда у творца (создателя) и реципиента есть в наличии, по меньшей мере в основных чертах, общий код. В качестве кода определяется в данном случае общность их «знакового репертуара», а также синтаксических, семантических и прагматических правил. Итак, театральный код регулирует: 1) то, какие материальные произведения должны быть признаны как театральные; 2) то, какие из этих знаков могут быть скомбинированы, каким образом и при каких обстоятельствах; 3) то, какие значения придаются этим знакам и 4) то, в каких они существуют взаимосвязях. Такой код особенно важен для успеха театральной коммуникации, так как зритель не может в процессе спектакля обеспечить себя дополнительной информацией, которая могла бы ему облегчить восстановление предлагаемого кода и тем самым понимание процессов, происходящих на сцене, как это происходит, например, в процессе чтения романа или рассматривания картины.

Принципиальные отличия существуют между тремя типами театральных кодов. Различают: 1) специальный театральный код, который заранее установлен для создателя и реципиента; 2) театральный код, который зиждется на кодах первичных культурных систем; 3) театральный код, который построен на различных вторичных культурных системах. Первый тип содержится, как правило, в различных традиционных театральных формах {80} азиатских культур: в индийском театре танца Катакали, в японском театре Но и театре Кабуки, в китайской Пекинской опере. Здесь задан стабильный театральный код, который устанавливает, как образ отдельных знаков и знакового репертуара, так и значение знаков и их комбинаций. Когда актер в Пекинской опере, например, поднимает ногу на тридцать сантиметров, это означает, что персонаж перешагивает порог; если он у другого актера вынимает из рук хлыст, то это означает, что персонаж залезает на лошадь. Таким же образом в Пекинской опере регулируется не только каждый жест и каждое движение лица и тела, но и каждая линия орнамента, нанесенного на лицо исполнителя (образующего своеобразную маску из грима), равно как цвет и покрой костюма. В западной традиции — в классическом балете и итальянской опере, также, по меньшей мере вплоть до пятидесятых годов XX века, существовал сравнительно стабильный театральный код.

Театральный код второго типа используется во всех формах реалистического театра. Здесь происходит отнесение «обозначаемого» (Signifikat) к «обозначающему» (Signifikant) посредством обращения к первичным культурным системам — языку, выражению лица, жестам, движению, макияжу, одежде, дизайну, архитектуре и т. д. Театр здесь работает в основном с одинаковыми знаками, которые находят применение в повседневной жизни и присущи окружающей культуре. Театральная коммуникация в данном случае может успешно состояться, если создатели и реципиенты относятся к первичным системам одной и той же культуры. Тот, кто знает нормы и обычаи жизни различных общественных слоев в окружающей культуре, может с легкостью идентифицировать определенную декорацию, например, как обывательскую кухоньку или великосветский салон. Тот, кто знаком с манерой поведения представителей различных слоев этой культуры в повседневном общении, в состоянии интерпретировать мимику и жесты актеров как выражение печали, смущения, гнева персонажа и т. д. Даже если эти знаки в качестве театральных могут принимать дополнительные значения вследствие специфических внутренних или внешних перекодировок, в спектакле проявляется понимание первичных культурных систем как фундаментальной предпосылки для достижения театральной коммуникации.

В отличие от первых двух типов, третий тип театральной коммуникации никогда не выступает в чистом виде, а всегда в связи, в сочетании с первым или со вторым. Здесь происходит отнесение «обозначаемого» (Signifikat) к «обозначающему» (Signifikant) как следствие обращения к различным вторичным культурным системам, таким, например, как поэзия, живопись, музыка, киноискусство, миф, религия, общественные институты и т. п.

Предпосылкой «успешной» театральной коммуникации должно являться знание тех вторичных систем, их частей и элементов, к которым идет отсылка в спектакле. Театр для массовой публики возможен только в том случае, если он отсылает к таким массово распространенным продуктам соответствующих вторичных систем, как мифы в греческой трагедии, литургическая драма Средневековья или праздник тела Христова в Испании эпохи Барокко в христианской религии и, в особенности, в католической литургии, как революционные мифы и функционирование техники в массовых праздниках театрального Октября. Режиссеры современного западногерманского театра часто обращаются к комиксам, к коротким рекламным сюжетам, к сериалам, к популярным криминальным фильмам и вестернам, {81} к так называемым культовым фильмам именно потому, что все эти явления широко известны. Если, напротив, в каком-либо спектакле ссылаются на элементы или продукты вторичных систем, которые знакомы относительно малым общественным группам и кругам (как это делал, например, Таиров в Московском Камерном театре), то в этом случае театральная коммуникация обеспечивается только членами такой группы.

В то время как для первого типа специфического театрального кода в процессе установления театральной коммуникации значимыми оказываются, прежде всего, синтаксические и семантические размерности, то для других типов кодов на передний план выходит прагматическая размерность. Только в том случае, если зритель может отнести отдельные и комплексные театральные знаки к «подходящему» образцу первичных и вторичных культурных систем, может осуществиться театральная коммуникация.

### 2.3. Историческая и культурологическая постановка вопроса в театроведении

Тогда как традиционная история театра запуталась в эпистемологически неприемлемом и обреченном на провал деле, которое имело своей целью реконструировать спектакли прошлых эпох, исторически направленная театральная семиотика могла бы исследовать принципы и условия, среди которых театр одной культуры функционирует в определенный момент как смыслообразующая система. Следовательно, она должна реконструировать тот код, который был предпослан и лежал в ее основе как историческая норма общности условностей и правил отдельных спектаклей той или иной эпохи[[98]](#endnote-94). На этой базе могут быть проведены сравнительные исследования принципов смысловой продукции, образования знака, образования кодов и, прежде всего, изменения кодов[[99]](#endnote-95), которые, с одной стороны, имеют силу для самого театра, а, с другой стороны, и для первичных и вторичных культурных систем той же эпохи.

Тем самым здесь обозначаются и проблемы культурологические. Последние относятся к соотношениям между культурными системами, а также к образованию их эстетических моделей в театре и с помощью театра. Как соотносится, например, система одежды одной культуры с системой театрального костюма? Каким образом относится театральный жест к повседневному поведению, как и в какой мере театральные условности влияют на переформирование условностей социальных? Так как театр может применить знаки, образованные в первичных системах, в качестве театральных знаков без материального обеспечения, то этот круг проблем оказывается в центре внимания[[100]](#endnote-96).

Родственные проблемы оказываются, с другой стороны, и в относительно молодой области культурологически направленного сравнительного театроведения, которое изучает театр различных культурных регионов — западной, азиатской, африканской и латиноамериканской культур в их сопоставлении. При этом на первом плане стоит проблема, как сравнительно описать и классифицировать различные виды и типы знаковой формы, комбинационные правила, образование кодов и т. д., и как установленные театром принципы могут установить связь с первичными и другими вторичными {82} культурными системами — действующими принципами извлечения смыслообразования.

Такого рода исследования представляют собой сегодня настоящую целину для театральной науки. Они вызваны специфическим развитием современного театра различных культур, например, тенденцией к межкультурным постановкам[[101]](#endnote-97). Так как в области этих исконных проблем речь идет о семиотической постановке вопроса, здесь открывается широкое поле для исследований в области театральной семиотики.

### Примечания

## **{****85}** Ханс-Тиес Лееманн О желательности искусства непонимания[[102]](#footnote-7)

*Ханс-Тиес Лееманн, доктор философии, родился в 1944 г. Изучал германистику и философию в Берлине. С 1988 г. — профессор театроведения в Университете им. Гете г. Франкфурта-на-Майне. В 2002 г. основал мастерскую «Драматургия». Работает как драматург. Область научных предпочтений — теория театра, эстетика и современный театр.*

*Автор книги: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M. 1999.*

*Принимал участие в редактуре сборников: Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Forum Modernes Theater, Bd. 15. Tuebingen 1994 (совместно с E. Fischer-Lichte и W. Greisenegger); Heiner Mueller Handbuch. Stuttgart 2003 (совместно с Р. Primavesi).*

*Досада, в качестве введения*. Импульс обсудить явление непонимания исходит от злосчастных споров о бюджетных средствах, выделяемых на культуру. Постоянные дрязги по этому поводу могли и могут лишь упрочить гнетущее впечатление, которое производит немецкое общество, начиная с 1990 года. «Все совершенно дешево» (Коль), «Все стоит ужасно дорого» (Лафонтен) — эти тезисы представляли самый высокий, соответствующий политической культуре уровень политических дискуссий об объединении. Общество, которое, по всей видимости, не нуждается в политико-культурных установках и немонетарных ценностях, обнаруживает свою торгашескую душонку и в той постыдно малой доли ассигнований, которую оно выделяет на образование и просвещение молодежи. Там, где нет значительного общественно политического содержимого вне денежных ценностей (и связанного с ними такого же бездумного морализирования), там не стоит удивляться тревожным признакам того, что общество само не верит в свое будущее. Не следует удивляться и тому, что эта дискуссия о государственной финансовой поддержке искусства сплошь и рядом ведется с позиции по {86} сути своей бессмысленной, но принимаемой всеми как само собой разумеющуюся, а именно, что общество с помощью государственных денег должно прийти к тому (или не прийти, или не в таком количестве), чтобы многие люди могли стать *потребителями* театра. На самом же деле речь идет о том, что оно должно быть заинтересовано (не финансово и не в смысле индустрии развлечений) в том, чтобы некоторые (немногие) получили бы возможность *делать* некоммерческий театр — или сложные фильмы, или трудную музыку, или картины, которых не покупают. Только когда осознание этого оседает в бездне полного неведения, только тогда можно набрести на гибельную мысль связать финансовую поддержку искусства с так называемой «окупаемостью». Вот тут-то и выплывает интересная подтема о непонятности. Она появляется, как только речь заходит о театральных бюджетах, иногда вполне явно, и уж постоянно в латентном виде.

*Непонимание*. «Право, страшно бы вам стало, если бы весь мир, как вы того требуете, и впрямь однажды стал совсем понятным. И разве сам он — этот бесконечный мир — не образован разумом из непонятности, т. е. из хаоса? — писал Фридрих Шлегель (“О непонятности”). Искусство за последние годы поставило тему непонятности в самом начале повестки дня. Ее (непонятности) репульсивное отношение к этому понятию существенно умаляет значение разумения как момента эстетического переживания. А если к ней относится и “выражение непостижимого уму”, — и не в последнюю очередь в современном театре, — “то традиционная иерархия понимания рушится совсем”. Ее место оккупируют размышления о загадочном характере искусства». Это замечание Адорно в работе «Теория эстетики» следует читать на фоне его тезиса о том, что лишь искусство (и только оно одно) может выразить глубинный непостижимый ужас. Но даже если и не разделять этот радикализм, то остается фактом отказ искусств от разъясняющих понятий. Поэтому слова Сьюзен Зонтаг (Susan Sontag) в работе «Against Interretation», что вместо герменевтики нам нужна «Erotics of Art», следовало бы дополнить лишь на первый взгляд парадоксальным требованием «искусства непонимания» такого образа действий, который был бы, раз уж существует искусство понимания, искусством и осознанной техникой непонимания. Ведь герменевтика с давних пор слывет «искусством», а не только ремеслом, которому можно при желании научиться. Спор вокруг идеи «понимать посредством искусства» (Dilthey) не нов, тем более что институты, занятые истолкованием, имеют вполне понятный интерес к тому, чтобы задвинуть на задний план художественный характер толкования в угоду его ремесленному аспекту. Утверждение понимания как центральной ценности при обращении с искусством является не в последнюю очередь средством самозащиты этих институтов. В любом случае, современное искусство отбивается от такого обтесывания.

*Беглый обзор*. Упрек в непонятности в гораздо меньшей степени относится к тому небольшому числу режиссеров, которые стали для мирового театра символами, режиссеров, международная слава которые, часто после ожесточенного непризнания их произведений вначале, бесспорна (потому что говорить следует именно о них, в отличие от пусть даже и блистательных, но ремесленников режиссерского дела). Это: Джорджио Стрелер (Giorgio Strehler) или увлечение мировой комедией; Ариан Мнушкина (Ariane Mnouchkine) или просто-напросто прекрасный танец актеров; Питер Брук (Peter Brook) или элегантность бедного театра; это и более «трудные» {87} случаи, такие как Роберт Вилсон (Robert Wilson) или театр сновидений; Ежи Гротовский (Jerzy Grotowski) или театр тела; Тадеуш Кантор (Tadeusz Kantor) или мрачный трагикомизм. В немецкоязычном пространстве наряду с грубо-гениальным коллажером Петером Цадеком (Peter Zadek) вспоминаются братья-соперники вчерашней берлинской Шаубюне, (которая и сама уже стала мифом), Петер Штайн (Peter Stein) и Клаус Михаэль Грюбер (Klaus Michael Grueber). Этих двух больших художников разделяет и отличает как раз Gestus[[103]](#footnote-8) понимания. В работах Штайна отчетливо преобладает впечатление, что он как художник неустанно заявляет колоссальную и просветительски-трогательную претензию всерьез постичь безмерные глубины таких произведений, как «Орестея» Эсхила, разгадать загадки Шекспира и проникнуть в лабиринты души Чехова, средствами сценического анализа вытащить на свет понимания их «правду». У Клауса М. Грюбера этой дерзостной самонадеянности и агонии всепонимания противостоит переживание загадки и стремление к недосказанности. Тогда как совершенный в своей технике Штайн, светясь пониманием, с помощью сценических технологий, куда входит и репертуар актеров, и скрытые нюансы освещения, в окаменелой неподвижности приводит в действие какой-то механизм, который в конце оставляет чувство ясности с примесью странного разочарования, то в театре Грюбера инсценированный текст становится под конец еще более загадочным, чем был в начале. Для Грюбера важно не разобрать текст буквально, не понять его значение, а исследовать его резонансное пространство, в котором смысловые сигналы доходят только через преломление, повторение, приумножение, т. е. становясь непонятными. Проясняющее высвечивание здесь, призрачный мир теней и загадок там… «Увеличительное стекло» инсценировки Грюбера улавливает лишь какую-то часть того, что излучает текст, но, фокусируя уловленное, превращает его в огонь. И вовсе не для того, чтобы торжествовал Sacrificium intellectus[[104]](#footnote-9), а чтобы вслед за Фрейдом очертить языковыми средствами пределы невыразимого, суметь, как современная лирика от Малларме (Mallarme) до Понге (Ponge), словами намекнуть на бессловесное.

*НП-эффект*. Понимание стремится замкнуть, завершить. Тем же жестом, которое открывает, открытое одновременно и обрамляется и замыкается, становясь обозримым. Если рассматривать театр как парадигму эстетического опыта (что вполне оправдано как тенденцией к театрализации искусств, так и эстетическими категориями «события», «перфоманса», категориями внезапного и сценического, которым в современной теории придается ключевой характер), то становится очевидным относительность понимания, приоритет опыта над пониманием. Искусство быть зрителем, искусство смотреть («Zuschaukunst» — Brecht), это отнюдь не искусство наилучшего понимания, время зрителя в театральном вечере более емко, чем секвенция актов понимания. Он проживает специфическое уплотнение времени и синэстетического восприятия, а самое главное — наложение эмпирико-биографического и эстетического временных пространств. При этом куда более заметно то, что степень и уровень понимания колеблются, чем то, {88} что этим колебаниям должны соответствовать степень и уровни не-понимания. Назовем это НП-эффектом, эффектом непонимания, коль скоро у нас уже есть «О‑эффект», эффект очуждения[[105]](#footnote-10). Эффект этот вызван уже самим синхронным восприятием разнообразных кодов: театральные знаки и воспроизводят подобие («Icon»), и закодированы традицией (символ), и отсылают к чему-либо (индекс), а параллельно включенные процессы восприятия неизбежно образуют интерференции. Сюда добавляется скорость и неповторимость следования знаков. Нельзя пролистать назад, сделать перерыв, повторить, нужно отдаться стремительному потоку театрального времени. Эта, заложенная в самой структуре театра (как и всех временных искусств), тенденция к «упоению» естественно усиливается, если, как и произошло в этом столетии, история прогрессивного театра становится историей его непонятности. Провокации исторического авангарда на рубеже веков различны в своих намерениях, но всем им присущ отказ от идеи понятности. Отказаться от понимания — это как бы отрицать цивилизацию, объявленную псевдорациональной; непонятность, как высвобождение революционной агрессии в футуризме; презрение к рацио и логике с целью получить доступ к миру фантазий и опыта бессознательного в сюрреализме; и даже «теорию материальной стоимости» эксплицитного просветителя Брехта можно прочесть как теорию искусного, намеренного непонимания. Правда, основное направление в изучении Брехта отбрасывает эту теорию в утиль брехтовских трудов, окончательно определяя ее как не выдерживающий никакой критики радикализм, но у Брехта она означает добычу «слепой» руды, которая для сегодняшнего автора или режиссера именно потому и остается живой, продуктивной и полезной, что ее восприятие почти не ограничено оглядками на ее имманентную (подлежащую пониманию) логику.

*Метод*. В современной театральной работе сценическое воплощение исходит по существу из отказа от понимания, из создания таких сценических процессов, которые ведут к блокированию понимания смысла. Вот несколько примеров. «Пустая семиотика» бельгийца Жана Фабра (Jan Fabre), где происходит беспощадное изгнание духа структурой, геометризация и число выводят понимание из строя и придают тщетность попыткам понять и проникнуть в суть, чтобы добиться совершенно осознанного, часто мучительного, чисто структурального восприятия, в котором сливаются воедино выражение страха и боли. Или «чрезмерность» театральных знаков, которые невозможно синтезировать в акты понимания, т. к. они вынуждают воспринимать выборочно и фрагментарно и, таким образом, непосредственно осознавать то, что понимание целостного процесса лежит за пределами возможного, как это имеет место в балетах Вильяма Форсайта (William Forsyth). Или гиперболизированное присутствие *тела*, когда зрителю навязываются его материальность и сексуальность, его дыхание, пот, боль и напряжение; аффекты притягательности и отторжения властно лезут перед разумением одной только физиологией; на сцене — разобщенность и бессвязность хода событий, не проявляющих между собой никакой взаимосвязи. {89} Их понятийный синтез предоставляется субъективному суждению зрителя и остается виртуальным, как у Боба Вилсона (Bob Wilson). Или снятие *рамок*, разделяющих в традиционном театре фиктивный и реальный театральные миры: представление и репетиция, сценическая фикция и внешний лир сменяют друг друга, как наплывы в кино (например, использованием видео); разговоры с публикой напрямую, например, у Вустер Груп (Wooster Group) делают не вполне понятным, где же актеры исполняют роли, а где они действуют как эмпирические личности; разложением *frame of reference*, с которым связан любой акт понимания, понимание как раз и блокируется. И хотя такие труппы или отдельные деятели театра известны лишь специализированной публике, они оказывают некоторое опосредованное, но далеко простирающееся влияние, особенно на выдвинувшееся более молодое поколение театральных деятелей. Добавим к этому: Хайнера Мюллера (Heiner Mueller) и его текстовый театр ужаса; формализм Тадажи Сузуки (Tadashi Suzuki), вдохновленный одновременно старой японской традицией и постмодерном; акробатическую архаику Андрея Сербана (Andrei Serban), театр танца, начиная с Пины Бауш (Pina Bausch); «*postmodern dance*», начиная с Мерс Каннигхем (Merce Cunningham); итальянскую труппу Магацинни (Magazinni); экстремально специфически национальные позиции Айнара Шлеефа (Einer Schleef) и политическую режиссерскую эстетику в ГДР.

Тенденция очевидна — в новом театре ничуть не менее, чем в развитии музыки или изобразительных искусств, восприятие спотыкается и должно спотыкаться. Но как же на это реагирует теория? Постоянными разработками проектов синтезирования, логических объяснений, обучения пониманию, которые, вместо того чтобы сконцентрировать внимание на этих «камнях преткновения», из последних сил пытаются склеить осколки, удержать равновесие. Необходимая смена перспективы, которая соответствовала бы этим явлениям, начинается с того, что сама перспектива подвергается пересмотру Идея *понимания* подразумевает некую позицию месторасположения, при взгляде с которой или на которую организуется некое поле, которое, несмотря на все свое эмпирическое несовершенство, в принципе всеохватно. Что произойдет с этим местонахождением понимания, если охватывающий взгляд откажет, не справится? Без центра не может быть никакого устанавливаемого направления, никакого курса. Понимание становится мозаичным, противоречивым и прерывистым, оно выключается и вновь включается, мигает, мерцает — и так становится личным опытом. *Испытать* или *понять*: уже в самих этих словах выражено напряжение[[106]](#footnote-11). Понятие знает лишь одну иерархию: испытывают, чтобы понять. К искусству это неприменимо: понимание здесь является не неподвижным конечным пунктом, телосом, а некой важной цезурой, которая вновь и вновь продвигает чувства и мысли по маршруту испытаний, и оно скорее намерено промахнуться мимо порта назначения Знакомого и Узнанного. Путешественники Бодлера: Пока это пламя разжигает нам голову, мы хотим / Нырнуть на дно Неизведанного, Неизвестного / Незнакомого, чтобы найти нечто *новое*! («Путешествие»).

{90} В реальной жизни непонимание проявляется тенью понимания, порой мешающей, но чаще равнодушно принимаемой. Но для того, кто переживает театральное представление, понимание представляется необходимой, но все же тенью не-понимания, о котором здесь идет речь. Это как с шуткой: ее рассказывают и слушают не ради понимания остроты, а ради смеха, в котором вдребезги разлетается всякий смысл. В театре понимание, в небольшом количестве, необходимо, чтобы добраться до Непонимания.

*Искусство непонимания*. Основным условием эстетического опыта, отличного от понятийного схватывания, явился бы, имея в виду низвержение центрально-перспективного месторасположения, отказ от основного персонажа понимания, отказ от разделения на существенное и несущественное, от центра и мелочи. Как современная живопись перестала сталкивать духовный и живописный «центр» с «рамой», передний план противопоставлять фону, так и интересы практики НП-эффекта требуют того, чтобы завоеванное внимание не оттягивалось от края, детали — от второстепенного. На место поэтики понимания заступает поэтика внимательного прислушивания, которое накапливает возбуждение, удерживает в предосознании, дает ему (возбуждению) возможность записаться в аппарат восприятия, не позволяя при этом прогореть в акте понимания: след в памяти вместо осознания, понимание отсрочено.

В поисках техники и навыков, ремесленного момента в искусстве непонимания, по аналогии с правилами герменевтики, наталкиваешься на основополагающее правило Фрейда — правило «синхронно скользящего внимания», с которым психоаналитик должен следовать за потоком речи анализируемого, чтобы понять, каким образом анализируемый «преподносит» свою проблему. Временное отключение понимающего усвоения, висящая в воздухе готовность внимательно слушать должны сделать возможным речеподражательное слушание носителя знака, потому что акт понимания, попадаясь на удочку дискурсивных структур, именно потому все обязательно и недооценит, что структурирование рассуждений происходит по центру и раме, переднему и заднему плану, главным вещам и мелочам. Оно есть следствие цензуры, а, следовательно, никогда не является воплощением, не будучи одновременно и искажением. То, что всплывает как значимое (Signifikanz), должно быть поэтому усвоено как след, который никогда не открывается с одной, определенной позиции как присутствующая величина и классически организованная картина, но который можно испытать лишь как возможность множественного прочтения. Речь идет не о том, чтобы понимать, а о том, чтобы соединять в другие комбинации, пока они не приблизятся к утраченным соединениям субъекта. Такое понимание продуцирует непонимание, НП-эффекты в той мере, в какой оно растворяется по всем цезурам «толкования», оставляет лишь следы, модулирует дискурс, само по себе не являясь целью. Оно обусловлено плавающим / непостоянным вниманием (о чем свидетельствуют переводы фрейдовского термина: *attention flottante, attenzione fluttuante*), которое не позволяет манипулировать собой из центра, а открывается для периферии, окраин, сносок, полей и не бросающихся в глаза побочных эффектов дискурса, в которых выражает себя ОНО: Модель некоего искусства / Техника непонимания.

*Давать волю чувствам*. Тому, кто вместо поясняющего толкования, растолкования, нацелен на практику, которая сторонится псевдоскромного жеста толкования, придется, как это ни парадоксально, рассматривать непонимание {91} одновременно как гибридную, по-новому собранную машину в смысле Делеза и Гваттари (Deleuze, Guattari), которая и не пытается отрицать свой перформативный, устанавливающий и изобретающий характер. Театральная постановка — это истолкование в буквальном смысле этого слова[[107]](#footnote-12). Как там — раскладывание написанного по ролям, здесь — раскладывание текста в пространстве. Это пространственное «раскладывание» в свою очередь «раскладывает» зритель. Для обеих сторон критика засилья понимания не может означать конец «интерпретации» в ницшеанском смысле — как «сильного», рискованного и изобретающего новое истолкования. Именно такие «неверные замыслу автора» современные интерпретации гораздо более отвечают классическим текстам, чем так называемые «верные замыслу автора». Такое продуктивное недоразумение в гораздо большей степени оказывается модальностью (способом проявления) традиции. Перефразируя вызывающие широкий интерес идеи Иохена Хёриша (Jochen Hoerisch) в работе «Ярость понимания», можно было бы добавить: концепция «интерпретации» Ницше прочитывается именно не как «диагноз» интерпретативной ярости герменевтики, а как стремление к праву на «насилующую», обманывающую, даже изменяющую своему предмету, но перформативно насаждающую новую интерпретацию, не подверженную диктату понимания. (Кстати говоря, понимание в форме ярости опять становится, слава Богу, слепым, разоблачает само себя как непонятый аффект и желание овладеть).

*Para*. Создать НП-эффект — означает не абстрактно отрицать понимание, а изменить иерархию. Речь идет об отсрочке, приостановке, переносе и самодемонтировании. Но одновременно имеется в виду понимание, отпущенное на волю, понимание задним числом. И то и другое следовало бы осмыслять, с одной стороны, в свете «радостной науки», с другой — фрейдовской концепции «заднего числа». Практиковать непонимания означает допускать события и таким образом получать опыт (что требует навыка); это есть действие, так же как у Ницше действием является активное забвение и ни в коем случае не одна только *vis inertiae*[[108]](#footnote-13). Оно, пожалуй, скорее напоминает археологию, чем историческое понимание, опыт перекличек (correspondances), который обнаруживав не какой-либо единичный игровой вид художественного восприятия, а выявляет сам его принцип. Сквозь все слои и нюансы понимания непонимание молниеносно поражается каким-то соответствием, как, например, более раннее восприятие материнского голоса, в котором не смысл был понятен, а испытывалась сопричастность. В конце концов, к практике НП-эффекта относится и манера исполнения самодемонтирования, знающая о себе и сама над собой иронизирующая в смысле Поля де Мана (Paul de Man). Установленное постоянно перечеркивается понятийными расчетами. Возможно, это дает уже не doxa, а paradoxa, жест инверсии, который, как parasit (товарищ по застолью, который ест возле или вместе с кем-либо) присоединяется к актам понимания — и поглощает их, paraphrase и, может быть даже — страшно сказать! — пара-искусство (Para-Art), в котором суждение остается иносказанием. Итак, игра с para: возле этого, при этом, мимо этого, со {92} стороны, б сторону, рядом, туда, вдоль, мимо, над, туда наружу, на расстоянии от, в отличие от…

*Учиться непониманию*. Кто-то может возразить, что все это, дескать, в какой-то мере справедливо для самых интересных, и, уж конечно, для экстремальных явлений современности, но не для классической традиции. Поэтому позволим себе заключительный экскурс к истокам театра. В театре, особенно трагическом, речь всегда шла, конечно же, об учении. Начиная с Эсхила и его знаменитой формулы «pathei mathos» — страданиями учиться — через Аристотеля и Лессинга вплоть до Брехта. Но чему учиться, что является объектом того представления, которое образуется у трагического героя из его страданий? Говоря с максимальной прямотой, здесь и только здесь понимаешь — непониманию. Именно в том античный театр остается парадигматичным (образцовым), что в страдании познается иллюзорность понимания, высвобождение из под власти богов и есть имя немыслимому. Ему «соответствует» не понимание, а жесты выражения: вопли, мольба, скорбь, горе, слезы, ужас, сочувствие. Anagnorisis, узнавание является трагическим моментом, когда некая шокирующая и необъяснимая цепь событий вторгается в восприятие, момент приостановки всякой непрерывности понимания, разрыв (в картине) и цезура, какую бы поначалу благоприятную (Электра) или уничтожающую (Эдип) перемену это за собой ни влекло. Со времен античности театр остается местом *выучки в ощущении непонимания*. Часто возникает вопрос, почему Аристотель выделил именно эти два аффекта — *phobos* и *eleos*, содрогающий ужас и сострадательный плач. Но если понимать театр как выучку в непонимании, то открывается и такое прочтение теории катарсиса: ужас, *phobos* — это обнаружение с содроганием и шок испытанного непонимания сил, называемых божественными. В трагическом треугольнике герой — боги — зритель *phobos* находится на оси между героем и богами, *eleos*, сочувствие — на оси между героем и зрителями. Им театр предлагает зрелище тех, с кем происходит ужасающее, *eleos* возникает из идентификации со страдающим субъектом. Таким образом, именно оба эти аффекта, *phobos* и *eleos* покрывают масштабы трагического театра. Совсем не только в современности и постмодернизме театр является местом такого искусства, где узнаешь нечто о непонимании, и при этом таким образом, что только один способ восприятия оказывается соразмерным с таким опытом, а именно — не щадя себя упражняться в искусстве не понимать. Возможно, эти «слепцы», начиная с Агамемнона, Эдипа и Геракла, Лира и Гамлета и вплоть до Мамаши Кураж Брехта и персонажей Беккета потому и являются архетипами театра, что сцена всегда была местом, где познается крушение понимания.

## **{****93}** Эрика Фишер-Лихте Перформативность и событие[[109]](#footnote-14)

В завершение первого театрального фестиваля «Experimenta»[[110]](#footnote-15), который состоялся 3 – 10 июня 1966 г. во Франкфурте на Майне, в Театре на башне (Theater am Turm) была показана премьера спектакля «Оскорбление публики» *(Publikumsbeschimpfung)* Петера Хандке (Peter Handtke) в режиссуре Клауса Пеймана (Claus Peymann). С почти пустой сцены, к задней стене которой как бы случайно были прислонены перевернутые части декораций, четыре молодых актера обращались прямо к зрителям: «Вы чего-то ждали. Вы ожидали, наверное, чего-то другого. Вы ожидали совсем других вещей. Вы ждали какой-то другой атмосферы. Вы хотели какого-то другого мира. В любом случае вы чего-то ждали. По крайней мере, вы ожидали того, что вы сейчас слышите»[[111]](#endnote-98). Актеры атаковали зрителей оскорбительными словами, вроде «простаки, невежи, безбожники, забулдыги, разбойники»[[112]](#endnote-99), после чего первые вдруг начинали лицемерно расточать последним похвалу как «настоящим» актерам: «Вы как будто отлиты из одного куска. День удался. Вы замечательно сработались. Вы будто взяты прямо из жизни»[[113]](#endnote-100). Затем актеры внезапно начинали прощаться: «Мы были рады вас видеть. Благодарим. Спокойной ночи»[[114]](#endnote-101). В этой постановке речь шла не о вымышленном мире, не о специфических отношениях между драматическими героями, спектакль концентрировал внимание ни на чем ином, как на основополагающей для театра связи — связи между актерами и зрителями.

Вот свидетельство очевидца:

«На премьере во франкфуртском Театре на башне […] публика, возмущенно реагируя на текст Хандке, тем самым способствовала созданию общего настроения в течение всего спектакля: на взрыв аплодисментов из первого ряда поднялся молодой человек и покинул театр со словами: “Я все {94} понял. Я ухожу”. […] Другой зритель, в середине второго ряда, встал, когда на сцене стали обсуждать вопрос о том, следует ли вставать. На его заявление о том, что он не желает больше садиться, актеры как будто бы спонтанно ответили, что лучше было бы ему сидеть. Это сразу подействовало. Но во второй вечер публика реагировала гораздо более оживленно, режиссер, в конце концов, перестал делать хорошую мину и уже открыто пытался вытеснить со сцены зрителей, которые взобрались на нее из зрительного зала»[[115]](#endnote-102).

Эта постановка имела своей целью утвердить новое понимание театра. Как следует из приведенного выше свидетельства Хеннинга Ришбитера (Henning Rischbieter), здесь произошло серьезное столкновение позиций режиссера, актеров и зрителей. Автор, режиссер и актеры, очевидно, стремились создать новую модель театра, основанную на активизации отношений между актерами и зрителями. Такого рода театр должен был быть основан не на изображении (Darstellung) и репрезентации какого-то «другого», вымышленного мира, а конституировался в особых взаимоотношениях, возникающих *между* актерами и зрителями. Во всяком случае, речь здесь шла отнюдь не об установлении внутритеатральной коммуникации (между драматическими героями), посредством которой в театре обычно и создается внешняя театральная коммуникация (между сценой и публикой, между исполнителем и зрителем). Выдвигая во главу угла взаимоотношения между актерами и зрителями, авторы спектакля тем самым по-новому переосмысливали и роли актеров. В новой ситуации артисты должны были одновременно и проектировать и испытывать эти вновь возникающие связи, обращаясь непосредственно к зрителям и с помощью своего позиционирования в пространстве устанавливать специфические пространственные отношения. И зрители шли на это. Их ожидания относительно постановки либо приводили их к разочарованию, либо реализовывались, либо ситуация складывалась таким образом, что спектакль превосходил все зрительские ожидания. На все словесные или действенные провокации артистов зрители, со своей стороны, активно реагировали аплодисментами, вставанием с места, комментариями и пр. Итак, все участники события, по-видимому, были уже единодушны в том, что театр характеризуется специфическим, только ему присущим типом взаимодействия. Этот процесс, с одной стороны, опосредован действиями актера, направленными на то, чтобы установить со зрителями определенную взаимосвязь, а с другой стороны — действиями зрителя, который или вступает в определенные отношения, предложенные актером, пытаясь их модифицировать, или даже стремится заместить его (актера). Речь идет, следовательно, идет о том, чтобы в ходе спектакля придти к взаимодействию (Aushandlung) между актерами и зрителями, установить общий язык (найти своеобразный «общий знаменатель») и таким образом конституировать реальность театра. При этом следует отметить, что действия, как актера, так и зрителя не означают ничего другого, кроме того, что те и другие реально осуществляют. В этом смысле эти действия самореференциальны (Selbstreferentiell).

Действия актеров и зрителей в качестве создающих действительность и самореференциальных, согласно Остину (Austin)[[116]](#endnote-103), могут трактоваться как перформативные. Таким образом, театр конституируется и самоопределяется посредством своей перформативности.

{95} На премьере процесс взаимодействия (Aushandlungsprozesse) в итоге возник и спектакль состоялся. Зрители, со своей стороны, взяли на себя роли действующих лиц, своими реакциями и комментариями привлекая к себе внимание, как самих актеров, так и остальных зрителей. Это проявлялось двояким образом. Одна часть зрителей просто отказывались вступать в навязываемое им дальнейшее взаимодействие с актерами и окружающей публикой и покидала зал. Другая часть, наоборот, уступала актерам, вновь усаживаясь на свои места по их требованию. Во второй вечер, возникшая ситуация, по всей видимости, была чревата скандалом. Зрители, которые поднялись на сцену и взяли на себя роль артистов, уже не поддавались на предложения о переговорах со стороны актеров и режиссера. После этого режиссер прекратил какие бы то ни было переговоры и попытался восстановить порядок, попросту вытесняя зрителей со сцены.

Что же произошло? Стало очевидным, что зрители, которые штурмовали сцену, и режиссер спектакля исходили из разных предпосылок. Режиссер Клаус Пейманн, по всей видимости, считал, что он лишь инсценировал литературный текст, который был посвящен отношениям между актерами и зрителями. Ему даже не приходило в голову, что постановка может быть чем-то не просто представленным и сыгранным, но и активно воспринимаемым, по-новому конституирующим взаимодействие между актерами и зрителями. Соответственно, он не был готов и к тому, чтобы извлечь из собственной постановки урок и сделать какие-либо выводы. Инсценируя литературный текст, он, со своей стороны, создавал новое произведение, которое и представил публике. Зрители, безусловно, могли выразить свое одобрение или неудовольствие по отношению к созданному им произведению аплодисментами, шиканьем, своими разного рода комментариями. Но режиссер априори не предоставлял зрителям права вмешиваться в его произведение и каким-либо образом изменять его своими действиями. Именно поэтому, когда зрители позволили себе перешагнуть линию рампы и нарушить суверенность установленных им границ, Пейманн воспринял это как посягательство на свою интерпретацию инсценируемого произведения, что ставило под вопрос авторство спектакля и всю систему выстраиваемой режиссером системы художественных координат. Зрителям же, активно включившимся в игру, наоборот, стало казаться, что именно такие условия и были намеренно заданы в спектакле, а театр в данном случае, конституируясь через перформативность, вовсе не стремился представлять законченное произведение или некое сценическое «переложение» текста, а провоцировал событие, которое было нацелено на установление совершенно новой системы отношений между актерами и зрителями, а потому открывал и тем и другим возможность поменяться ролями. Спектакль как событие мог с этой точки зрения иметь успех только при равноправном участии, как актеров, так и зрителей. В этом случае постулированная в спектакле перформативность должна была проявляться отнюдь не в реализации традиционно предопределенных форм активности зрителей (аплодисменты, шиканье, комментарии), а в действительном согласовании отношений актеров и публики, в результате чего вполне могла произойти смена ролей. Таким образом, если, с точки зрения Пейманна, его вмешательство в действие должно было защитить и восстановить целостность сценического произведения, то, с точки зрения вытесненных со сцены зрителей, действия режиссера привели к неудаче спектакля как события.

{96} В спектакле «Оскорбление публики» возникла острая коллизия между установками и перспективами режиссуры, с одной стороны, и зрителей — с другой. Именно это обострившееся противоречие заставило всерьез поставить основной вопрос: как в театральной постановке соотносятся друг с другом перформативность и событийность? Быть может, речь в данном случае идет о двух независимых друг от друга величинах? Тогда ясно, что, говоря о том или ином спектакле, мы не можем сделать вывод ни о степени перформативности постановки по отношению к ее событийности, ни о степени ее событийности по отношению к перформативным свойствам. Но не являются ли перформативность и событийность спектакля предпосылками друг для друга? Не определяется ли степенью перформативности возможность восприятия спектакля как законченного произведения или, наоборот, преимущественно как события? А, если так, то при каких условиях постановка становится событием?

Пример со спектаклем «Оскорбление публики» указывает на то, что по этим вопросам не было единства мнений и ясности понимания. По-видимому, время для обсуждения этих проблем пришло только сейчас, когда деятелям искусства и публике эти вопросы открылись во всей остроте и в некотором роде были даже навязаны[[117]](#endnote-104). Богатый материал для поиска ответов на поставленные вопросы дает тот опыт, который был накоплен театром с середины 60‑х годов XX века. Характер и направление этих поисков дает нам возможность непосредственно работать с такими понятиями как перформативность и событийность и исследовать их в специфическом соотношении друг с другом.

Понятия «перформативность» («Performativitaet») и «событие» («Ereignis»), из которых я исхожу в своей аргументации, тесно связаны с пониманием спектакля. «Спектакль» («Auffuehrung») подразумевает структурированную программу деятельности, которая совершается и демонстрируется в определенное время, в определенном месте, группой актеров перед группой зрителей. Под постановкой могут подразумеваться ритуалы, церемонии, праздники, игры, спортивные соревнования, политические мероприятия, цирковые представления, стрип-шоу, концерты, оперные, балетные и драматические спектакли, художественные перформансы и т. д. Спектакли всегда перформативны, если под «перформативностью» подразумевается совершение действий, обладающих самореференциальностью и реально конституирующихся. В то же время, спектакли — это всегда события, и в этом смысле они уникальны и неповторимы. В реальной постановочной практике оба эти понятия, с одной стороны, уточняются, с другой — расширяются.

Понятие «перформативность» претерпевает дальнейшую конкретизацию в процессе выяснения тех аспектов, которые определяют заданную систему координат спектакля.

(1) Как констатировал Лессинг в своей «Гамбургской драматургии», театральные спектакли (Theaterauffuerungen) — это нечто иное, нежели тексты или другие артефакты — они не фиксируются и не передаются из поколения в поколение, они преходящи и эфемерны. Хотя в спектакле вполне возможно использование и текстов, и артефактов, последние бывают востребованы здесь не сами по себе, а лишь как элементы, функционирующие в контексте перформативных процессов. Специфическая материальность спектакля (его пространственность, телесность, звучность) создается {97} актерами (перемещающимися, говорящими или поющими), действующими в пространстве, а также с помощью артефактов в их взаимодействии с другими явлениями (например, с движением света или других объектов) или со звуками. Спектакль материализуется также и посредством смотрящего, слушающего и ощущающего происходящее зрителя. Иными словами, спектакль рождается с помощью специфически перформативных процессов.

(2) Чтобы спектакль смог состояться, актеры (Akteure) и зрители должны в один и тот же промежуток времени собраться в одном и том же месте. Тогда как актеры перемещаются в пространстве или, что называется, сквозь него, что-либо произносят (говорят или поют), манипулируют с предметами, зрители, физически присутствуя в том же пространстве и времени, все совершающееся на их глазах воспринимают.

Воспринимая и ощущая объем окружающего их пространства зрители одновременно улавливают и ту атмосферу, которая возникает в этих пространственных координатах, а также с большей или меньшей интенсивностью особым образом проживают и время, в котором они существуют. Они особым образом реагируют и на актеров, испытывая на себе всю силу их обаяния, как положительного, так и отрицательного, как эротического, так и холодно-рассудочного, как отталкивающего, так и демонически притягательного. С одной стороны, зрители чувствуют исходящую от актеров энергию, с другой — специфическим образом ощущают и позиционируют в пространстве свое собственное тело. Так как одновременное присутствие актеров и зрителей является условием возникновения спектакля, в нем уже по определению оказывается заложенными как процесс творчества, так и процесс восприятия. Следовательно, зрители и актеры совместно вырабатывают правила, по которым в ходе спектакля его участники определяют отношение друг к другу.

(3) Тело, движение, жесты, речь, тон актера, предметы как таковые не имеют в спектакле собственного значения. Они воспринимаются не столько как знаки, которым придается заранее установленный, кодированный смысл, а, скорее, как знаки, приобретающие свои значения только в контексте перформативных процессов, в которых они и используются.

С точки зрения перформативности, кроме выше перечисленных признаков, следует указать еще целый ряд свойств спектакля. Среди них: (1) порожденная спецификой перформативных процессов «сфокусированная материальность»; (2) согласованность отношений между группой актеров и группой зрителей, обусловленная их совместным одновременным присутствием; (3) принципиально открытый и нескончаемый семиотический процесс, зависящий от материальных (чувственных) качеств элементов, используемых и от того, в каком контексте эти элементы применяются.

Под событием (Ereignis) я понимаю определенное, в той или иной степени поддающееся воздействию, стечение обстоятельств, из которых проистекает нечто, что может произойти только так и только в этот раз. Подобное стечение обстоятельств складывается и во время спектакля, где наличествуют две противостоящие друг другу силы: актеры и зрители. Исходя из различных установок, ожиданий, под воздействие определенного расположения духа или настроенности актеры и зрители — отдельно или группами — могут проявлять свою активность в спектакле. Именно эта особенность обусловливает возможность возникновения спектакля как события {98} с его специфической медиальностью, которая, в свою очередь, конституируется одновременным физическим присутствием актеров и зрителей.

С точки зрения событийности спектакля (Ereignishaftigkeit der Auffuehrung) наиболее важным является не то, *что* происходит, а то, *какой смысл* придается событию уже после того, как оно произошло. То, что *что-то* случается и то, *что* случается, оказывает воздействие на всех участников события, хотя и разными способами и в различной степени. В ходе спектакля происходит обмен энергиями, высвобождаются и проявляются различные силы, развертывается разного рода активность и переживаются ситуативные и иные перемены. В какой степени эти взаимодействия, разворачивающиеся в ходе спектакля, имеют тенденцию к продолжению за пределами представленного нам события и, со своей стороны, способны порождать новые взаимодействия — для события как такового не имеет значения. Событие исчерпывается в процессе своего совершения. Поэтому оно уникально и неповторимо.

Однако необходимо помнить, что на практике во избежание недоразумений все это «уникальное» и «неповторимое» (характерное для данного вида представлений), как правило, заранее тщательно проверяется и опробуется. Выверяются отдельные эпизоды будущего спектакля, и весь его ход прорабатывается до мельчайших деталей. В этом и состоит, собственно говоря, задача постановки, которая, в свою очередь, и создает определенные условия для зрительского восприятия. Вместе с тем, несмотря на то, что актеры совершают свои действия по одному и тому же сценарию, хотя и с различной силой и степенью интенсивности, ситуация в ходе спектакля складывается каждый раз иная. И это происходит именно благодаря взаимодействию, а иногда и конфронтации актеров и зрителей. В этом смысле также, а быть может даже и в большей степени спектакль становится каждый раз другим даже для тех зрителей, которые смотрят его во второй или в третий раз. Здесь срабатывает совершенно определенный механизм повторного восприятия. Так как такие опытные зрители однажды уже имели возможность воспринимать указанные процессы, то совершенно очевидно, что они вряд ли станут воспринимать их так же и в качестве тех же самых. Повторное восприятие процессов и их идентификация в памяти обуславливает каждый раз новый вид опыта по сравнению с первичным восприятием.

Итак, на основании всего вышесказанного мы можем сделать вывод о том, что перформативность и событийность конститутивны для спектакля и в этом отношении они со-определяют (mit-bestimmen) само понятие «спектакль». В то время как с шестидесятых годов совершенно определенно современный театр обыгрывает свою материальность, медиальность и семиотичность, он наряду с тем работает с программами перформативности и события и таким образом стремится дать новое определение и направление спектаклю как таковому. Речь в данном случае идет о том, что с шестидесятых годов в театре конституируется специфическая *материальность* спектакля, которая нарастает по мере того, как театр демонстрирует и обыгрывает свою особую пространственность, телесность и звучность. Пространство же, в свою очередь, определяется самим характером его наполнения и использования, тем, что исполнитель (Darsteller) и зритель в нем совершают.

{99} При этом театр все активнее осваивает новые пространства — фабрики, вокзальные депо, скотобойни, теплицы, общественные площади, сады, парки, магазины, витрины, квартиры и т. д., а также по-новому использует и обыгрывает уже имеющиеся театральные здания. Показательным примером в этом смысле является творчество Ежи Гротовского, который в шестидесятые годы для каждой из своих постановок искал новые возможности использовании пространства. Например, в «Kordian» (1962) по всему театральному пространству были расставлены больничные койки, на которых размещались зрители и действовали актеры. В «Standhafter Prinz» («Стойкий принц», 1965), напротив, театр был преобразован *theatrum anatomicum* (анатомический театр). Зрители располагались концентрическими рядами, выстроенными амфитеатром вокруг сцены, ряды были разделены стенками, которые были такой высоты, что из-за них могла быть видна только голова зрителя. Такое позиционирование публики создавало особую ситуацию «подглядывания» и ставило зрителей в положение своеобразных вуаеров, с любопытством созерцающих эротические сцены.

В *environmental theatre* (театре окружающей среды) Ричарда Шехнера (Richard Schechner) все действенное пространство было трактовано именно в качестве окружающей среды (environment), что позволяло зрителю свободно перемещаться в пространстве и произвольно менять свое место. Зритель мог не только произвольно выбрать для себя действенную перспективу, свободно соотносить себя с исполнителями, но мог и самостоятельно принимать решение о том, хочет ли он разместиться в башне над головами артистов или же хочет находиться между ними, желает оказаться более или менее удаленным от них, наблюдать за действием в одиночку или быть в гуще публики. Пространство в данном случае конституировалось каждый раз в зависимости от позиционирования зрителей.

Для своей постановки «Shakespeares Memory I+П» (1976) Петер Штайн организовал целый ряд игровых мест в холле ССС-студии в Берлинер-Шпандау. На этих указанных режиссером местах артисты на протяжении семи часов подряд читали доклады (об астрономии и испанской армаде), лекции (о поэтических произведениях *Raleigh* и *Essex*, посвященных Елизавете I), проводили показы различных моделей мира и демонстрировали знаки зодиака, разыгрывали балаганные представления (посвященные, например, тому, как Елизавета I выезжала в роскошной колеснице), устраивали ярмарочные спектакли (с акробатическими фокусами и танцами с мечами), показывали сцены из шекспировских драм и многое другое. Одновременно множество других программ демонстрировалось и в других местах. Зрители могли свободно переходить от одной сценической площадки к другой и тем самым оказывать свое воздействие на пространство. Они могли решиться на тот или иной поступок и таким образом — следуя своему предпочтению, любопытству или случаю — из широкой палитры предлагаемого составить свою собственную программу действия. Они действительно, по выражению Матураны (Maturana), воспринимали спектакль «ногами»[[118]](#endnote-105), и посредством своего потока движений, его формой, направлением и темпом конструировали свою специфическую пространственность.

В каждом из упомянутых здесь спектаклей возникает специфическая пространственность, которая демонстрируется, поддерживается и использует свои возможности в действии. Эта пространственность конституируется {100} движениями исполнителей и зрителей в пространстве, что собственно и формирует ее визуальный образ и объемность.

Однако пространство конституируется не только специфическим использованием и обыгрыванием его актерами и зрителями. Оно создается и особой атмосферой, которую излучают участвующие во взаимодействии индивиды[[119]](#endnote-106). Даже при традиционном для театра разделении пространства, предусматривающем четкое разграничение сцены и зрительного зала, где сцена по преимуществу «резервируется» для артистов, атмосфера, тем не менее, может также быть создана таким образом, что в результате в спектакле возникнет совершенно специфическая объемность. Ведь, по утверждению Герно Беме (Gernot Boehme), атмосфера, хотя и лишена пространственных координат, тем не менее, всегда изливается в пространстве. Она не относятся ни к объектам, ни к людям, которые, казалось бы, ее излучают, ни к тем, кто оказывается вовлеченным в пространство и физически ее ощущает. Атмосфера в театре — это первое, что захватывает зрителя и, что называется, «звенит» в воздухе[[120]](#endnote-107), делая для публики возможным специфическое познание пространства, его объемности. Этот опыт невозможно объяснить, ссылаясь на какие-либо отдельные элементы пространства, ибо не они создают атмосферу. Атмосфера действия создается только совместной игрой всех компонентов спектакля, как правило, заранее хорошо просчитываемых в постановке. Например, в спектакле «Привидения» («Gespenster»), поставленном Себастьяном Хартманном (Sebastian Hartmann) в Берлинском театре Фольксбюне (Volksbuehne, 1999), в сценографическом решении доминировали три темно-зеленые наклонные плоскости, которые, нависая над оранжево-коричневым планшетом, как будто рассекали сценическое пространство. По периметру сцены были расположены три кулисообразные стены светло-зеленого цвета, которые достигали верха сцены, состоящего из объемных металлических зубцов. Из темноты, в которую внезапно погружалось поначалу хорошо видимое, хотя и плохо освещенное сценическое пространство, раздавался мрачный, грубый женский голос, который полушепотом повторял одну и ту же фразу «Все, что мы видим или видели — как будто сон во сне». Когда эта фраза повторялась в последний раз, зубцы на потолке подсвечивались бледным желтовато-зеленым светом, который, отражаясь от их граней, слабо освещал наклонные плоскости и планшет, и все пространство становилось серовато-мглистым и сумеречным. В это же время сразу из нескольких громкоговорителей, расположенных в разных местах по всему пространству (включая и зрительный зал), звучала песня в исполнении американского оркестра *Labradford*. Низкий бас выводил мелодию песни, композиция которой была основана на медленном повторении одной и той же последовательности звуков (B-dur), исполняемой на электронном рояле. Звучание двух мелодических голосов, казалось, мягко перетекало одно в другое. Актриса Софи Ройс (Sophie Rois) медленно поднималась по наклонной плоскости, держа в правой руке канделябр. И тогда в сумеречную мглу проникал мерцающий свет горящих свечей. Постепенно умолкала музыка *Labradford’а*. Сэр Генри начинал играть на рояле вступление к песне Роберта Шумана «Я не сержусь», которую подхватывала Софи Ройс, все еще стоя с канделябром в руке[[121]](#endnote-108).

Как рассказывали очевидцы, в этой сцене создавалась атмосфера ужаса, которая подобно вихрю оказывала сильное воздействие на публику, и по {101} спине зрителей невольно пробегали мурашки. Эта атмосфера воспринималась как нечто, сформировавшееся и существующее в пространстве и, одновременно, как процесс, происходивший с нами. В этом смысле атмосфера содействовала восприятию пространственности, открывая зрителю возможность ощутить пространство как нечто особенное, специфическим образом к зрителю относящееся. Пространственность возникает в спектаклях как следствие перформативных процессов и становится событием посредством восприятия атмосферы.

Телесность как специфическая характеристика спектакля возникает вследствие проявления активности актеров, которые представляют и проявляют в ходе сценического действия конкретные индивидуальные свойства своего тела. При этом каждый раз заново определяются отношения исполнителя с предложенной ему ролью. Так, например, Гротовский эти отношения понимает как «вид скальпеля», который «делает возможным открыть нам самих себя и выйти за пределы себя»[[122]](#endnote-109). При этом тело исполнителя понимается и фигурирует здесь не как знак для представления действующего персонажа *(dramatis persona)*, а, в первую очередь, как своеобразное тело-феномен (Leib) с его особым существованием. В искусстве перформанса тело исполнителя предстает преимущественно в своей материальности (Koerper), вообще перестает быть знаком для представления драматического персонажа и воспринимается прежде всего в своем феноменальном значении. Это конкретное индивидуальное тело исполнителя характеризуется всеми его материальными, физическими свойствами, такими как морщины или прыщи, оно наполнено и может исторгать присущие ему физиологические жидкости: пот, слюну или кровь. Последнее особенно верно для тех перформансов, где исполнитель может наносить травмы самому себе, как это делали, например, Марина Абрамович (Marina Abramović), Крис Бурден (Chris Burden), Джина Пэйн (Gina Pane) и др. Когда Крис Бурден простреливает себе левую руку в постановке «Shooting Piece» (1971), а Марина Абрамович в постановке «Lips of Thomas» (1974) бьет себя до крови плеткой по спине или бритвой вырезает на своем животе пятиконечную звезду, когда Джина Пэйн в различных перформансах устраивает попытки самосожжения, мы имеем дело с действиями, которые совершаются над собственным телом. Это не «как бы действия» (Als-ob-Handlungen), а действия, которые действительно наносят травмы телу исполнителя. Они концентрируют зрительское внимание на реальном теле исполнителя / исполнительницы (Performer / Performerin), демонстрируя его уязвимость и способность человека терпеть боль. С шестидесятых годов для такого рода перформансов характерны разного рода эксцессы, связанные с изменением или потерей определенных телесных свойств. Так, Абрамович и Улай (Ulay) в перформансе ААА/ААА (1977) часами кричали друг на друга. При этом криком выражалась и демонстрировалась не только особого рода звучность, но и вызывалось чрезмерное напряжение голосовых связок, ведущее к многодневной потере голоса и к телесному истощению обоих исполнителей. В постановках Резы Абдо (Reza Abdoh), Яна Фабра (Jan Fabre), Айнара Шлеефа (Einar Schleef), Лалала Хуман Степс (Lalala Human Steps), Ла Фура деле Баус (La Fura dels Baus) и др. актеры / исполнители (Schauspieler / Performer) все время выполняли действия, которые подвергали тело риску, предполагали возможность нанесения травм. Здесь варьировались {102} разного рода толчки, падения, бесконечные повторы изнурительных упражнений, производящие насилие над телом и таким образом его изменяющие.

Совсем иным образом телесность исполнителей подчеркивалась в представлениях группы Социетас Раффаэлло Санцио (Societas Raffaello Sanzio). Например, в «Джулио Чезаре» (Хеббель-театр, Берлин, 1998) роли определялись необычными характерными особенностями тел исполнителей. Здесь был и старик, чья дряхлость оказывалась столь же трогательной, сколь и ужасной, жирнотелый гигант, напоминающий борца сумо, персонаж, переживший операцию на гортани и носивший приставленный к горлу микрофон, дабы слышны были его вымученные безголосые попытки говорить, а также две безуспешно стремящиеся выглядеть худыми актрисы. Независимо от ролей, которые играли эти актеры, внимание зрителей было целиком сосредоточено на специфических физических особенностях тел исполнителей, на их феноменальных свойствах.

Если перформативность спектакля предполагает среди прочего, что его материальность порождается и фокусируется совершением специфических действий и процессов, а его событийность предполагает уникальность и неповторимость, то игра, которую с шестидесятых годов ведет театр со своей материальностью, интенсифицирует не только перформативность и событийность. Эта игра, как видно из приведенных примеров, существенно расширяет возможности, делая перформативность и событийность ощутимыми.

Такого рода использование пространства и представление тел не только особым образом конституирует материальность спектаклей, но и воздействует на их *медиальность (Medialitaet)*. Когда актеры и зрители разделяют друг с другом одно и то же пространство и / или свободно перемещаются в этом пространстве, открывая в своих действиях различные перспективы, происходит так называемая «двойная маркировка» события. Во-первых, зрители становятся частью происходящего, конститутивным элементом спектакля. В процессе действия они наблюдают актеров и других зрителей. Во-вторых, восприятие проявляется как перформативный процесс. То, что видят и слышат зрители во время спектакля, зависит от их индивидуального расположения, перемещения и занимаемой ими позиции в пространстве. Восприятие предстает как действие, как творческий акт.

Следовательно, акцент делается не только на воздействие, которое оказывает восприятие на воспринимающего, но и на возможные реакции последнего. В постановке Марины Абрамович «Губы Томаса» («Lips of Thomas»), когда актриса сама себе наносила раны, зрителям навязывались не только физиологические реакции и интенсивный аффективный опыт. В этом случае зрительские переживания выходили за рамки опыта такого рода. Некоторые зрители не могли и не хотели больше смотреть, как исполнительница с окровавленным животом и спиной, обнаженная лежит на кресте, выложенном из ледяных блоков, совершенно очевидно желая продлить собственное мучение, а, следовательно, и само представление до того момента, когда ледяные блоки растают. И поэтому зрители убрали лед. В этом, как и во многих других случаях, исполнительница своими действиями манипулировала зрителем, ставя его в ситуацию выбора: может ли он оставаться в пределах эстетического восприятия или теперь он сам должен совершить этически мотивированное действие и вмешаться в происходящее? Одновременное физическое присутствие исполнителей и зрителей {103} в том же самом пространстве, которое конституирует особую медиальность театра, было здесь весьма последовательно использовано и разыграно.

Сказанное выше особым образом относится к спектаклям, которые по каким-либо причинам и в каких-либо целях делают упор на осцилляции между ролью актера и зрителя. Широта выбора возможностей простирается при этом от точной направленности воздействия на отдельных зрителей до различных видов «театра совместной игры» (Mitspieltheater), как это, например, практикует Кристоф Шлингензиф (Christoph Schlingensief). В такого рода спектаклях самое главное заключается в том, чтобы не только действенно и ощутимо добиться согласованности между исполнителями и зрителями, но и обратить внимание на особый ход этого процесса. На исходе шестидесятых, в начале семидесятых годов особую роль играла сопричастность зрителей происходящему. В «Дионисе в 69» («Dionysus in 69») Ричарда Шехнера (1968), задача состояла в том, чтобы посредством сопричастности зрителей происходящему создать некую общность исполнителей и публики. При этом сопричастность зрителей была обусловлена двумя факторами:

«Первое: соучастие происходило в те моменты, когда игра переставала быть игрой и становилась социальным событием — когда зрители чувствовали, что они на равных могут вступить в игру […] Второе — большинство участвующих в “Дионисе” соответствовало демократической модели: включить зрителей в игру на равных с актерами, “подключиться к истории”»[[123]](#endnote-110).

Зрители могли снова и снова брать на себя роль актеров. Так происходило, например, в ритуале рождения Диониса и в заключительном вакхическом танце: «Вместе мы составим целое, мы будем праздновать вместе, радоваться вместе. Присоединяйтесь к нам, мы вместе пойдем дальше. Это хоровод вокруг священного места моего рождения»[[124]](#endnote-111). Поощряя и даже отчасти приглашая зрителей участвовать в действии, их никогда не принуждали к этому. А если в какой-то момент зритель и желал участвовать, а это не было предусмотрено, то ему, часто после коротких переговоров, все же разрешали действовать.

Спектакли, поставленные в девяностые годы такими режиссерами, как Франк Касторф, Айнар Шлееф или Кристоф Шлингензиф, носили экспериментальный характер. Но так как процессы совместного действования равноправных партнеров осуществлялись в них по «демократической модели», то некоторые участники часто даже не понимали, что они находились в ситуации лабораторных исследований. Актеры нередко сами сознательно меняли рамки, внутри которых развивались отношения со зрителями. Например, в спектакле Ф. Касторфа «Пунтила» (Немецкий драматический театр Гамбурга, 1996) исполнитель роли Пунтилы (Михаель Виттенборн), покидая сцену, бродил по залу, подходил к отдельным зрителям, которых оценивающе изучал с головы до ног и комментировал их внешний облик грубыми замечаниями. При этом он, против воли зрителей, тем самым делал их актерами, на которых невольно устремлялись взоры остальных, а те, в свою очередь, реагировали на подобную «смену ролей» так же, как и зрители, которых она непосредственно коснулась: смущенно, шокированно, оживленно и даже злорадно. За исключением истинных знатоков Брехта, {104} зал сначала воспринял все так, будто актер Виттенборн отошел от роли и оскорблял публику, выражая свое мнение о том зрителе, на котором фиксировал всеобщее внимание. Однако его слова были написаны самим Брехтом. Это были диалоги Пунтилы, инспектировавшего на ярмарке дворовых людей. Так как сцены, в которых сообщалось, что Пунтила отправляется на ярмарку, оказались сокращенными, зрители были растеряны и приняли слова актера на свой счет: одни чувствовали себя задетыми и обиженными, других это шокировало или развеселило. Много позже они поняли, что попали в ловушку. Хотя актер Виттенборн не обижал никого из них, своей игрой он превращал зрителей в действующих лиц, в персонажей пьесы Брехта. Зрители играли людей, выставляющих себя на продажу как рабочую силу. Хорошо знакомые с практикой Касторфа, часто заставлявшего актеров выходить «из роли» и набрасываться на публику с грубостями, зрители и не заметили, как сами превратились в драматические персонажи[[125]](#endnote-112). В рамках театральной условности, установленной как самой постановкой, так и большинство зрителей, внезапно обнаружилось, что отношения между актерами и публикой выражаются не на основе «демократической модели», а в соответствии с заданием, разработанным в ходе репетиционного процесса.

В особой степени это относится к спектаклю Берлинского театра Фольксбюне «Предвыборная лихорадка. Шанс 2000» («Wahlkampfzirkus. Chance 2000») в постановке Шлингензифа, который был показан в цирковом шатре во время выборов 1998 года. Наряду со Шлингензифом, который структурировал действие своими командами, похвалой, порицанием, оскорблениями и выпадами, в спектакле участвовали известные берлинские актеры Мартин Вуттке (Martin Wuttke) и Бернхард Шютц (Bernhard Schuetz), артистическая семья, демонстрировавшая свое искусство, несколько инвалидов, несколько безработных, так называемая «семья Шлингензифа», а также зрители, добровольно или против их воли, часто сами не подозревая об этом, вовлеченные в действие. По ходу спектакля постоянно устанавливались новые рамки условности, которые входили в противоречие друг с другом. Зрители не могли с уверенностью сказать, в какого рода *cultural performance* они принимают участие. Был ли это театральный спектакль или шоу чудаков (Freak-Schow)? Цирковое представление или проведение предвыборного мероприятия? Провозглашение политической партии или ток‑шоу (Talk-Show)? Участник / зритель все время задавался вопросом, с каким жанром *cultural performance* он имеет здесь дело? Так как смена жанров следовала быстро и без объявления, часто казалось, что одновременно идут два или три вида представления. При этом происходящее в различных жанрах взаимно комментировалось, обсуждалось и тем самым ставилось под вопрос. Когда по настоянию Шлингензифа многие зрители устремлялись на цирковой манеж, чтобы внести свои фамилии в списки членов партии «Выбор 2000», Мартин Вуттке с хоров, расположенных над входом в манеж, набрасывался на них, обвиняя в уступчивости и беспрекословном следовании за своим Мастером. В течение четверти часа он оглушительно кричал в мегафон одну и ту же фразу: «Я возбуждаю народ, а вы — автогенная стрессовая пластическая масса!» Зрители все еще не были уверены, каковы же должны быть рамки их действия, следует ли им вести себя как зрителям или как артистам? Эта неуверенность вызывала различные реакции. Неуверенность вплоть до дезориентации, разочарования, {105} ярости, агрессии — таковы были наблюдаемые последствия. Часто казалось, что возможности, заложенные в перманентной смене ролей, вызовут у зрителя желание играть со всеми установленными для них рамками и преодолевать возникающие ожидания, постоянно нарушая границы, побеждая неуверенность и дестабилизацию. В этих случаях зрители пробовали участвовать в действии как активные равноправные партнеры, хотя в то же время казалось, что Шлингензиф частично побуждал их к этому, чтобы потом снова бесцеремонно им отказать. В известном смысле можно утверждать, что суть спектакля состояла исключительно в том, чтобы с позиции сильного сбивать с толку зрителей и выстраивать противоречивые отношения между всеми участниками события, не достигая при этом какого-либо определенного результата, не говоря уже о консенсусе.

Если речь в данном случае заходит о согласованности отношений — как главенствующих, так и подчиненных — то становится ясным, что не может быть двух одинаковых представлений одной и той же постановки. Правда, поведение зрителя до определенной степени можно предугадать или даже управлять им. Поскольку поведение поддается режиссуре, очевидно, что в упомянутых нами спектаклях, для того чтобы спровоцировать определенное поведение зрителей, действительно были использованы специфические постановочные стратегии. Тем не менее, в процессе управления зрительским поведением многое остается непредугадываемым, не поддающимся расчету. Во всех трех постановках, очевидно, этот факт учитывался. Для данных постановок было характерно, что в каждый момент действия могло случиться нечто непредвиденное, что воспринималось бы как событие и эмпатически подчеркивало бы уникальность и неповторимость. Здесь речь идет вовсе не о таком произведении, в котором авторство принадлежит исключительно режиссеру (театральному художнику, актеру и т. д.), несущему за это произведение полную ответственность, а прежде всего о событии, в осуществлении которого принимает участие и зритель. Безусловно, здесь следует различать те постановки, которые создаются методом проб и ошибок и не претендуя на существование в качестве фиксированных артефактов, однако являются авторскими созданиями режиссера, театрального художника, актера, музыканта и др. и представления, которые всякий раз происходят по-новому. В последнем случае, играя со своей медиальностью, театр в процессе этой игры более интенсивно, с помощью разнообразных и до сих пор почти не опробованных и не исследованных способов, демонстрирует, как это было показано, свои возможности реализовать перформативность и событийность спектаклей. Таким образом, можно со всей определенностью сказать, что театральные постановки являются воплощением перформативности и событийности.

Проявляющиеся в этих постановках материальность и медиальность в значительной степени влияют на семиотичностъ. Процесс такого воздействия зачастую становился предметом описания. При этом происходит своего рода десемантизация. Как пространство, так и тела актеров, совершающих определенные жесты и движения, произносящих слова и звуки, в данном случае уже не воспринимались как знаки, которые необходимо было соотносить с определенными значениями. Их надлежало воспринимать в их чувственных свойствах и проявлениях, здесь важен был сам факт их физического существовании, вне всякого смысла. В этой сфере раскрывался {106} конфликт обозначающего с обозначаемым, чувственности с чувством, процесса воздействия с поиском значений, присутствия с репрезентацией.

Однако, нужно сделать оговорку. По крайней мере, по отношению к вышеприведенным примерам, в которых пространству едва ли когда-нибудь приписывалось значение определенного фиктивного пространства, а телам актеров — значения фиктивных персонажей[[126]](#endnote-113), а также иные совершенно *определенные* значения[[127]](#endnote-114). Тем не менее, было бы неправильным делать вывод о том, что пространство и актерское тело здесь ничего не обозначают. Они означают именно пространство и тело, которые воспринимаются как таковые. Их *существование* и их *значение* совпадают в восприятии зрителя исключительно в этом смысле. Действия и движения, которые совершает тело актера, означают только то, что конкретно совершается, будь то избиение себя плеткой, вырезание на животе пятиконечной звезды, падение, опрокидывание, несение канделябра и т. д.

Замечено, что процесс десемантизации зачастую идет рука об руку с расширением возможностей толкования, что десемантизированные пространства, тела, жесты и звуки могут вызывать у зрителя самые разнообразные ассоциации, воспоминания, фантазии.

В этой связи само понятие десемантизации представляется спорным. Ведь если в восприятии зрителя *существование* и *значение* тела или пространства совпадают, если жесты и движения означают лишь то, что непосредственно совершается, то мы имеем дело, скорее, с самореференциальностью (Selbstreferentialitaet), а не с десемантизацией, а следовательно, именно с тем феноменом, на который мы изначально указывали как на один из признаков перформативности. Поэтому речь здесь, скорее, должна идти о процессе развертывания и реализации перформативности. Описанные самореференциальные феномены и процессы, по-видимому, способны вызвать у зрителя сильные физиологические и аффективные реакции, а возможно и ответные действия, и тем самым способствовать накоплению совершенно определенного опыта. Здесь специфическим образом находят свое сопряжение смысл и действие, репрезентация и присутствие, что зачастую скрывается за словами о десемантизации. Хотя я отнюдь не намерена утверждать, что речь в данном случае может идти о возврате к беньяминовскому понятию «имени»[[128]](#footnote-16), тем не менее, считаю важным указать на то, что здесь мы сталкиваемся с феноменом, который, осциллируя, что называется, проскальзывает между «именем» / символом в беньяминовском понимании и «аллегорией»[[129]](#endnote-115). Специфическая семиотичность рассматриваемых постановок в достаточной мере поддается описанию и может быть определена лишь тогда, когда проясняется заложенное в них соотношение значений и действия, репрезентации и присутствия.

Если действие и значения, репрезентацию и присутствие понимать как противоположности, каковыми их признает *opinio communis* (общественное мнение), то перформативность и событие следует трактовать как понятия, которые следует отнести скорее к «воздействию» и «присутствию», чем к «значениям» и «репрезентации». Правда, в моих вводных замечаниях, говоря о перформативности спектаклей, я подчеркивала, что развертывающиеся в них семиотические процессы, зависят от соответствующих материальных {107} (чувственных) качеств используемых в них элементов, а также от способа и контекста их использования, и потому эти процессы являются принципиально открытыми и нескончаемыми. Казалось бы, при таких предпосылках представляется не очень рациональным ссылаться на перформативность и событие, обосновывая так долго сохраняемое противоречие между значениями и действием, репрезентацией и присутствием. Более обнадеживающим в данном случае представляется, используя каждый раз оба понятия, попытаться проследить взаимодействие между двумя членами противоположных пар, и на этом пути узнать, возможно ли сопоставить эти противоположности и рассмотреть их в какой-либо иной (не только оппозиционной) системе отношений.

Чтобы точнее определить и квалифицировать то воздействие, которое оказывает спектакль, необходимо использовать наиболее эффективные с эвристической точки зрения инструменты. Ими-то как раз и являются в связи со всем вышеизложенным «перформативность» и «событие». В ходе восприятия, которое я определила выше как перформативный процесс, у некоторых зрителей внезапно возникают определенные физиологические, аффективные и моторные реакции: выступает пот, по спине пробегает холодок, появляется гусиная кожа, руки и ноги становятся ледяными, учащается пульс, усиливается сердцебиение, перехватывает дыхание, проступает слеза, появляется комок в горле, пересыхает во рту. Зрителей может охватить стыд, на них нападает страх, они спастически скрещивают руки и т. п. Речевые обороты, которые мы используем для описания таких состояний, являются, правда, предательски неточными. Преимущественно, это выражения, которыми мы обозначаем нечто, что наступает внезапно, или / и внезапно охватывает нас — нечто, что случается «вдруг». Воздействие же, которое мы исследуем, порождается совершенно определенными событиями спектакля. Каждое замирание дыхания, сбой сердечного ритма, каждая содрогание, вызываемое спектаклем, в этом смысле понимается именно как событие.

Эти события возникают не в результате действия механизма по схеме «стимул — реакция» и отнюдь не как следствие нашей биологической организации. В то время как у каждого человека с нормальными рефлексами вздрагивает голень, когда ему стучат по коленке, воздействия, оказываемые спектаклем, зависят прежде всего от культурных, исторических и биографических факторов. Когда у зрителей перехватывало дыхание, в то время как Марина Абрамович бритвой разрезала себе кожу и на ее теле начинала проступать кровь, здесь проявлялся отнюдь не физиологический рефлекс. Это, скорее всего, была реакция на общественное табу. Зрители были шокированы и не допускали мысли о том, что видели. С другой стороны, они несомненно были захвачены происходящим. Захвачены тем, что кто-то нанес повреждение самому себе добровольно, захвачены, потому что это напоминало им о наказании, истязании и других изуверствах. Шок соседствовал здесь с определенного рода любопытством, вызванным ситуацией, в которой люди, в соответствии с действующими культурными нормами, должны были бы ощущать лишь неприязнь и отвращение. Дыхание перехватило, потому что восприятие действия, которое ничего другого не означало, кроме того, что кто-то самому себе наносил телесные повреждения, было совершено в контексте определенных культурных или биографически обусловленных значений. Быть может, в тот самый момент, когда дыхание {108} перехватило, эти значения еще не осознавались. Однако чувство было таким сильным и захватывающим, что оно подчинило себе все значения и, быть может, только потому и было осознано, что перехватило дыхание. *Воздействие* было здесь своеобразным способом связано со *значением*, но они не совпадали. Вероятно, это как раз и есть предпосылка того, чтобы воспринимать действие в качестве события.

В постановках, на которые я здесь ссылалась, смысл конституировался отнюдь не на основе определенных театральных кодов. Он не являлся результатом следования определенным правилам, как, например, в театре барокко или в театре XVIII века, когда царили жесты, которым приписывались такие вполне определенные значения, как печаль, радость, злость, сопротивление и т. д. Тем не менее, как мы уже видели, в проанализированных нами спектаклях акт восприятия не совершался без одновременного генерирования смысла. Подобным образом, например, в постановке «Джулио Чезаре» восприятия фокусируется на толщине тела актера, исполняющего роль Чичеро. И это происходит одновременно с восприятием этого тела как собственно человеческого тела. Если бы актер воспринимался только как объемистая материальная масса, то восприятие вряд ли могло бы вызвать в воспринимающем чувство страха или стыда. Эти эмоции возникают исключительно вследствие того, что в нашей культуре содержится некий постулат стройности, в соответствии с которым и оценивается телесная полнота. В контексте существующих и общепризнанных культурных норм чрезмерная полнота ассоциируется, с одной стороны, с отсутствием самодисциплины, болезненной жадностью к еде, нарушением каких-либо функций тела, угрозой смерти, а, с другой стороны — с опасностью потери собственного «Я» в массе накопленного мяса. В этом смысле восприятие — это всегда генерирование смысла. В данном случае этот смысл рождается путем отсылки к специфическим культурным кодам. Однако этот аргумент не выходит здесь на первый план. Речь идет, скорее, о том, что новые значения возникают здесь на основе познаваемого в процессе восприятия и подкрепленного неким смыслом.

В то время как в театре конца XVIII века восприятие поднятой головы, распростертых рук и подпрыгивания во время ходьбы предлагало зрителю надежную гарантию того, что предложенная ему комбинация жестов означает «Выражение радости», такого рода идентификации не существует в упомянутых нами постановках. Скорее всего, мы имеем дело с потоком перформативных процессов, из которых у зрителя на основе особого восприятия внезапно возникает смысл. Так в «Пунтиле» или в «Предвыборной лихорадке. Шанс 2000» зрителя, например, вдруг озаряет мысль, что в постановках речь идет об игре с реальностью и фикцией и что в данной ситуации очень легко оказывается стереть эту грань и переступить границу. Этот смысл порождается специфическим восприятием перформативных процессов. Здесь оказывается вполне возможным пригласить зрителей выйти в манеж, схватить мегафон или грубыми замечаниями — репликами персонажей обидеть зрителя, «пройтись» по поводу его внешности. Смысл, который рождается в контексте перформативного процесса, не приравнивается к значениям самореференциальных действий, которые здесь совершаются. Смысл не должен пониматься и как некое символическое значение в соответствии с заложенным (наличествующим) культурным кодом. Речь здесь скорее идет о чем-то качественно новом. Здесь фигурирует смысл {109} как таковой, смысл становится событием и возникает исключительно как событие. Следовательно, смысл является событийным понятием, которое не только объясняет особый вид генерирования смысла в подобного рода спектаклях, но и раскрывает сам механизм появления смысла в целом. Событие, таким образом, является посредником между действием и смыслом. А это значит, мы получили доказательство того, что речь в данном случае идет вовсе не о противоположных понятиях.

Теперь перейдем к рассмотрению вопроса о том, как же устанавливается соотношение во второй паре противоположностей: как взаимодействуют «присутствие» и «репрезентация»? О присутствии в спектаклях мы говорим, ссылаясь, прежде всего, на особый модус телесного присутствия исполнителя, но, отчасти, и в связи с атмосферой. Присутствие в этом смысле означает специфическое обаяние исполнителя, которое он передает одним лишь своим физическим присутствием в пространстве; следовательно, оно относится не к драматическому персонажу, но исходит от тела исполнителя в его феноменальном значении. Присутствие можно назвать своего рода передачей энергии от исполнителя к зрителям, которая делает возможным восприятие некоей необычной силы. Зрители чувствуют силу, которая исходит от исполнителя, но не чувствуют, что эта сила их одолевает, они, скорее, ощущают ее как источник, снабжающий их энергией. Вполне может быть и так, что исполнитель получает способность присутствия посредством особых техник и практик сосредоточения, так что он может действовать, когда он хочет — при первом появлении, в сквозном действии спектакля, либо в какие-то особые его моменты. Зритель ощущает это присутствие молниеносно, оно кажется ему непредсказуемым, непонятным и захватывающим, оно может оказаться ему не по силам. Зритель чувствует, что исполнитель необычным и интенсивным образом присутствует: он — здесь. Кажется, имеются достаточные основания, чтобы понимать присутствие как модель и воплощение события: присутствие может только случиться, вне события распознать его невозможно.

Несмотря на такое положение вещей, нельзя отстаивать убеждение, что применительно к спектаклям, рассмотренным здесь в качестве примера, присутствие и репрезентацию нужно понимать именно как пару противоположностей, которые, прежде всего, применительно к перформативности и событийности находятся в оппозиции друг к другу. Такого рода спектакли представляют перформативные процессы, в рамках которых и рождаются события, в то время как посредством последних эти перформативные процессы и совершаются, и в свою очередь порождают новые событиям. Тем самым перформативные процессы репрезентируют событийность, в то время как она реализуется исключительно как событие. Это означает, что любая постановка способна функционировать только как репрезентация, при условии, что если она реализует перформативные процессы, из которых и проистекают события. Понятие репрезентации в этом смысле применительно к спектаклям, всегда связано с перформативностью и событием. Если спектакли что-либо и репрезентируют, то это, в первую очередь, их собственная перформативность и событийность. Это становится очевидным из разделов нашей работы о театральной игре, характеризующейся материальностью и медиальностью.

В контексте всего вышесказанного о перформативности и событийности, понятия «присутствие» и «репрезентация» нельзя использовать сугубо как {110} оппозиционные. Тем не менее, само собой разумеется, что речь не может идти и об идентичности этих понятий. Применительно к анализируемым спектаклям это скорее особый методологический ход, позволяющий с помощью таких понятий, как «перформативность» и «событие», определить характеристики двух других. Этот ход выявляет и соответствующую разницу между ними.

В то время как с шестидесятых годов театр совершенно определенным образом играет со своей материальностью, медиальностью и семиотичностью, он, как мы видели, одновременно развивает концепции перформативности и событийности, которые как расширяют, так и конкретизируют возможности постановок. Выясняется, что перформативность и событие в этих постановках соответственно соотносятся друг с другом, что, впрочем, зависит от постоянно меняющихся обстоятельств. Ряд постоянно сменяющих друг друга обстоятельств наносит ощутимый ущерб самому понятию «спектакль» и каждый раз заново его определяют. Спектакль становится тем «местом», где исчезают привычные и основополагающие для нашей культуры противоречия — между означающим и означаемым, чувственностью и смыслом, действием и значением, присутствием и репрезентацией без стирания оставшихся различий. Правда, эти различия претерпевают в процессе и посредством игры все новые и новые сдвиги. Понятия «перформативность» и «событие», которые являются основополагающими для понимания природы спектакля, существенно определяют новую, основанную отнюдь не на оппозициях формулировку понятия. Они помогают заново пересмотреть понятия и дихотомические концепции, существенные для восприятия и толкования спектаклей[[130]](#endnote-116).

В этом новом своем определении понятие «спектакль» становится моделирующим для других культурно значимых постановок *(cultural performances)*, а соответственно и для других культурных диапазонов, в которых перформативность и событийность функционируют как конститутивные категории. Речь идет о том, чтобы, с одной стороны, исследовать, каким образом в них расширяется, трансформируется и соответственно меняется формулировка понятий в целом, и понятие «событие», в частности, а с другой стороны — выяснить вопрос, как фокусируется и разыгрывается перформативность в других культурных диапазонах и, прежде всего, какими средствами инсценируются события.

Этим вопросам был посвящен Четвертый ежегодный коллоквиум, организованный в рамках программы Немецкого научно-исследовательского общества (Deutsche Forschungsgemeinschaft) «Театральность. Театр как средство культуры в науке о культуре», который проходил в Берлине с 1 по 4 июня 2000 года. Этот коллоквиум назывался «Перформативность и событие», и доклады его участников были затем опубликованы.

В статьях из первой части этого сборника даны теоретические подходы к понятию «событие». В них рассматриваются во многом расходящиеся или даже противоположные друг другу определения. Становится ясно, какие различные моменты и перформативные мероприятия подразумеваются, если речь заходит о событиях. Некоторые авторы ссылаются на крупные, коммерциализованные события (events) общественной жизни, другие ищут событийные аспекты в более фундаментальной плоскости, а именно в каждом отдельном акте расстановки знаков.

{111} Так, *Дитер Мерш (Dieter Mersch)* подходит к понятию «событие» через исследование знака, который сам по себе интересует автора гораздо меньше с точки зрения его значений, чем с точки зрения его материальности. О материальности же Мерш рассуждает, в первую очередь, в позиции событийности. В своей работе «Das Ereignis der Setzung» («Событие размещения»), посвященной знакам, Мерш выявляет перформативный элемент, который относится, прежде всего, к материальному формированию знака, но при этом не обязательно является многосмысловым. *Николай Реер (Nikolai Reher)* в своей статье, наоборот, пытается наметить перспективы перформативной теории, опротестовывая само понятие «событие». Исходя из мнения Левинаса (Lévinas), он понимает под перформативной теорией, прежде всего, способ мышления, для которого существенным следует считать «событие гостеприимства» («Ereignis von Gastlichkeit»), готовность мысленно открыть себя для «бесконечного возвышения другого» («unendliche Alteritaet des Andere»), *Мартин Ценк (Martin Zenck), Тим Беккер (Tim Becker)* и *Рафаэль Вёбс (Raphael Woebs)* выставляют свои аргументы против таких попыток определения понятия «событие» (Ereignis-Begriffs), которые отсылают к его «непреднамеренности» и «внезапности», «неповторимости» и «единичности». В постановке шекспировского «Короля Лира», осуществленном Сузуки / Хозокава (Suzuki / Hosokawa) в японском театре Но, авторов прежде всего интересует, каким образом в строго ритуальных формах действия, которые носят характер дистанцированной и неподвижной структуры, вообще возможно добиться «высвобождения событий» («Freisetzung von Ereignis»). С одним, широко дискутируемым в последнее время, родом событий (events), полемизирует в своей статье *Герберт Виллемс (Herbert Willems)*. Под «events» автор понимает преимущественно коммерческие, направленные на получение удовольствия представления, которые следует интерпретировать в контексте тех индивидуалистических тенденций, которые господствуют в обществе. С его точки зрения события (events) проявляются, чтобы гарантировать (обеспечивать) быструю компенсацию индивидуального разобщения, а также способствовать удовлетворению фундаментальных потребностей соответствующим духу времени образом. В заключение первой части помещена статья *Сибиллы Петерс (Sibylle Peters)*, которая исследует «само-возникновение перформативной очевидности» («das Sich-Ereignen pervormativer Evidenz») в научной мысли с 1800‑х годов до настоящего времени. Обе эпохи исследовательница воспринимает лишь с помощью новых форм научного конструирования, в которых сила доказательств проявляется только с течением времени, только в процессе написания истории и ее последующего прочтения.

Во второй главе сборника «Способы инсценирования событий» речь идет о проблемах и механизмах целенаправленного конституирования событий в таких различных средствах массовых коммуникаций, как литература, музыка или новые аудио-визуальные технологии. Авторы некоторых статей сосредоточивают внимание на проблемах переноса события из одной системы опосредования в другую. При этом становится ясно, что событийность приобретает свои контуры и свойства в зависимости от посредника. При этом сам факт инсценирования событий может оказаться неудачным, но именно из таких неуспехов и можно извлечь интересные заключения о механизме событийности.

{112} *Клаус-Петер Кёппинг (Klaus-Peter Koepping)* и *Урсула Pao (Ursula Rao)*, например, считают, что вследствие перформативной конституированности событий возникают такие особые их свойства, как непредсказуемость и непланируемость. На двух примерах, взятых из культуры Индии и Японии, авторы статьи показывают, сколь быстро неисполнение определенных ожидаемых условий реципиента может привести к «неудаче» всего перформативного мероприятия, которое хотя и не порождает желаемое событие, однако может все же оказать трансформирующее воздействие.

Своего рода «литературными инсценировками» событий, связанных со смертью, в произведении Эрнста Юнгера (Ernst Juenger) занимаются *Юлия Энке (Julia Encke)* и *Клаудиа Ольшлегер (Claudia Oelschlaeger)*. Авторы исследуют, как Юнгер пытается инсценировать нарративную возможность «распоряжаться» смертью и, следовательно, способностью репрезентации внезапного единичного события. Из анализа становится ясно, что при таких стратегиях речь идет о (в конечном счете, безуспешной) попытке работы с чем-то «не имеющимся в распоряжении». О нарративных стратегиях идет речь и в статье *Буркхарда Шнепеля (Burkhard Schnepel)*. Шнепель выбирает объектом своего исследования анекдот как предельно сфокусированный на событии исторический способ изображения реальности, который сам по себе может проявить свою действенную *(agency)* и перформативную силу. В двух последующих статьях обсуждаются возможности инсценирования событий в аудио-визуальных средствах массовых коммуникаций. *Кристиана Брозиус (Christiane Brosius)* на примере сцены татуировки из фильма «Моана» («Moana») Роберта Флаерти разъясняет, как с помощью кинематографической визуализации страдания рождается интенсивный эстетический опыт, а, следовательно, некое «медиа-событие» («Medien-Ereignis»), которое способно произвести впечатление «аутентичности». Напротив, *Петра Мария Майер (Petra Maria Meyer)* в своем анализе видео-перформанса *Нам Джун Пайка (Nam June Peik)* «Опоясывая мир» («Weltumschlungen») видит обоснованной медийную событийность, прежде всего, в комплексном развертывании «пережитого времени» по Бергсону («erlebte Zeit» — Bergson). И, наконец, *Удо Гёттлих (Udo Goettlich)* и *Йорг-Уве Ниланд (Joerg-Uwe Nieland)* на базе социально-научного анализа приближаются к понятию «медийного перформативного мероприятия». Они считают, что перформативный масштаб средств массовой информации сегодня в значительной мере определяется как процессами культ-маркетинга, так и методами «драматизации» повседневности, как это происходит, например, в телевизионных сериалах.

Статьи, собранные в третьей главе книги — «К перформативности самопрезентации» («Zur Performativitaet der Selbstdarstellung») — посвящены изучению вопроса о том, как личность и с ее помощью социальные институты приобретают опыт в разного рода «инсценировках» посредством перформативных действий. Самопрезентация индивидов, групп или социальных институтов имеет по преимуществу перформативные черты: она всегда конституируется прежде всего действием, основывается не на варьировании и изменчивости текстов, а на своих отношениях с публикой. Самопрезентация, с одной стороны, зависит от модели восприятия данной публики, с другой стороны, может ее постоянно изменять. Как раз в такие моменты событийность самопрезентации выступает на первый план.

{113} То, что самопрезентации имеют не только временный (преходящий) характер, но могут оказывать и продолжительное воздействие, становится очевидным из статьи *Лотара Лаукса (Lothar Laux), Каролины Шпильхаген (Caroline Spielhagen)* и *Карла-Хайнца Реннера (Karl-Heinz Renner)*. Авторы исследуют, как личность в процессе социальных взаимодействиях со своими партнерами по общению становится посредником своего собственного образа, на который реагируют и который отражают как в зеркале окружающие. Такого рода самопределяющиеся обратные связи *(self-defining-feedbacks)* могут быть описаны как перформативнные изменения личности, влекущее за собой образование новых стабильных свойств (качеств). Механизмы информативного создания свойств личности, а точнее, характер зависимости представления личности от ее медиально определенного восприятия, исследует в своей работе *Катрин В. Йе (Katherine Vance Yeh)*. На примере творчества Мэй Ланфанга (Mei Lanfang) автор показывает, как при помощи западных СМИ-технологий в начале XX века в Китае был основан новомодный культ звезды. Образ («image») Мэя Ланфанга больше не был привязан к его художническому таланту, а целенаправленно тиражировался в прессе и на фото. Эта тенденция мотивировалась интересами всеобъемлющей рыночной стратегии. Последнее обстоятельство не только объясняет критерии самопрезентации Мэя Ланфанга, но демонстрирует определенного рода симптоматику ситуации общественного перелома.

*Михаэля Мюллера (Michael Mueller)* также интересует перформативность в ситуациях общественного перелома. Он исследует социальную эффективность самопрезентации английского «beau» («щеголя») Браммеля в свете экономических и социальных изменений, происходящих в Англии начала XIX века. Мюллер анализирует само явление beau и показывает, как социальный персонаж такого рода, особенно при помощи своего гардероба, сумел до такой степени повысить значение собственной персоны, что выдвинулся до положения «законодателя мод» (Trendsetter) и стал восприниматься как самостоятельное «общественное событие» в среде высших слоев английского общества, самоощущение которых пошатнулось в ходе промышленной революции.

*Райнер Хоффманн (Rainer Hoffmann)* посвящает свою статью вопросу о том, какой резонанс находят в обществе способы самопрезентации. Свои эмпирические исследования он концентрирует на феномене общественного восприятия праздника «Christopher Street Day» и строит типологию возможных реакций на основе серии своих интервью со зрителями, которые он брал во время уличных парадов. Эта типология помогает ему понять, как с помощью различных стратегий публика перформативно осваивает саму идею *гей-парадов* и насколько меняется общественное восприятие гомосексуализма.

К крупными политическими событиями совсем иного рода обращаются *Карстен Брозда (Karsten Brosda)* и *Кристиан Шиха (Christian Schicha)*. Они исследуют опыт партийного съезда СПГ в Лейпциге в 1998 году и акции движения «Гринпис» (Greenpeace). В своей работе авторы указывают на особого рода потенциал воздействия таких событий, для которых решающими являются целевые (визуальные) стратегии «обработки» публики.

В статье *Габриэлы Клейн (Gabriele Klein)* и *Мальте Фридрих (Malte Friedrich)* в центре внимания оказываются локальные круги молодежной культуры хип‑хоп, инфраструктура которой являет собой особый вид силовой {114} игры. В данном случае определенные игровые правила оказываются привычно усвоены и воплощены в телесную форму как некие эстетические предпочтения. В соответствии с этим внутренняя иерархия и соотношение сил в игре разрешается в строго ритуализированном соревновании, в так называемом сражении (battle’s). Исходя из своих наблюдений поп-культурного феномена хип-хопа, Клейн и Фридрих делают попытку развить Habitus-теорию Пьера Бурдьё (Pierre Bourdieu) с помощью понятия перформативности, используемого Джудит Батлер (Judith Butler).

В четвертой главе сборника речь идет о «перформативных аспектах политических событий». Политическое действие часто манифестируется в постановках, являющихся феноменами культуры или в так называемых *cultural performance*, где отстаиваются определенные интересы, идет борьба за соотношение сил и происходит самоидентификация. Воздействие политических событий здесь неотделимо от их перформативных предпосылок.

*Беате Биндер (Beate Binder)* в своей статье поднимает вопрос о замкнутости общественных событий, о значении их контекстов и поведении их участников. На примере праздника, посвященного перенаименованию площади перед Бранденбургскими воротами в «Площадь 18 марта», автор расширяет определение понятия *cultural performance*. Она показывает, что культурно значимые постановки могут быть концептуализированы, скорее, как сложно локализуемые социальные процессы, чем как единичные, замкнутые сами на себя, события. Соответственно, такие постановки могут быть проанализированы только в свете взаимодействий, возникающих между многообразными, часто конкурирующими друг с другом практическими формами и смысловыми соотношениями. В этом смысле детальный анализ «Херувимского вступления» Юстиниана в храм Святой Софии (Hagia Sophia в Константинополе) образцово проводят *Вольфганг Кристиан Шнайдер (Wolfgang Christian Schneider)* и *Рудольф Штихель (Rudolf Stichel)*. Авторы статьи показывают, как император пытался получить особые полномочия с помощью видоизменения хода литургии и как его действия натыкались на критику со стороны церкви, в результате чего некоторые части представления попросту не состоялись.

Анализу театральных свойств собственно политических мероприятий посвятили свою статью *Кристиан Хорн (Christian Horn*) и *Маттиас Варштат (Mathias Warstat)*, рассматривая их как «спектакли» («Auffuerungen»). На основе сравнительного исследования придворных праздников XVII века, когда высокопоставленные персоны «менялись ролями» с челядью (Verkehrungsfeste), и рабочих праздников начала XX века авторы исследования пытаются установить различные проявления соотношения перформативности и событийности в спектаклях подобного рода. В заключение *Катрин Крёлль (Katrin Kroell)* предлагает обзор характерных перформативных действий в повседневной жизни средневекового города и концентрирует внимание на праздничной и игровой практике свободных городов империи. На примере так называемых перформативных праздников королевства (Koenigreichsfeste) автор демонстрирует, как определенный перформативный образец может быть использован различными социальными группами в совершенно различных исторических контекстах и с вполне специфическими значениями.

### **{****115}** Литература

Austin J. L. (1970): *How to do things with words*. Oxford.

Austin J. L. (1989): *Zur Theorie der Spechakte*. Stuttgart.

Boehme G. (1995): *Atmosphaeren*. Frankfurt a. M.

Fischer-Lichte E. (1979): *Bedeutung — probleme einer semiotischen Hermeneutik und Aesthetik*. Muenchen.

Fischer-Lichte E. (1986): «Walter Benjamin’s “Allegory”», in: *American Journal of Semiotics*, vol. 4, no. 1 – 2, 1986. S. 151 – 168.

Grotowski J. (1968): *Fuer ein armes Theater*, Zuerich.

Handtke, P. (1992): «Publikumsbeschimpfung», in: ders.: *Die Theaterstuecke*, Frankfurt a. M.

Kraemer, S. Stahlhut, M. (2001): «Das “Performative” als Thema der Sprachund Kulturphilosophie», in: Fischer-Lichte E., Wulf G. (Hrsg): *Theorien des Performativen, Paragrana*, Bd. 10, H. 1, Berlin, 1968. S. 35 – 64.

Maturana, H. R. (1982): *Erkennen: Die Organisation und Verkoerperung von Wirklichkeit. Ausgewaehlte Arbeiten zur biologischen Epistemologie*. Braunschweig / Wiesbaden.

Rischbieter, H. (1960): «EXPERIMENTA. Theater und Publikum neu definiert», in: *Theater Heute*. S. 8 – 17.

Roselt, J. (1999): *Die Ironie des Theaters*. Wien.

Scheduler, R. (1973): *Enwiromental Theatre*. New York.

Schouten, S. (2001): *Atmosphaere im Theater. Eine Wahrnehmungsanalyse*. Magisterarbeit FU Berlin.

### Примечания

## **{****117}** Хайо Курценбергер Хоровой театр девяностых[[131]](#footnote-17)

*Хайо Курценбергер, доктор философии, родился в 1944 г. Изучал германистику, историю и театроведение в Гейдельберге и Берлине. С 1980 г. — профессор театроведения и театральной практики по учебным курсам «Культурология и эстетический опыт», «Сценическое искусство», «Журналистика в области культуры» и др. в университете г. Хильдесхайма. Вице-президент Общества театроведения. Область научных интересов — театр XX века, хоровой театр и др.*

*Автор работ: Die heutige Schaubuehne als moralische Anstalt betrachtet. Ueber das Erbe der Aufklaerung im postdramatischen Theater der Elfriede Jelinek. In: Bildung als engagierte Aufklaerung. Ernst Cloer zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. D. Klika. Hildesheimer Universitaetsschriften 9. Hildesheim 2000. S. 204 – 217; «True fiction». Authentifizierung und Fiktionalisierung in der populaeren Kultur und im Theater. In: Theater als Paradigma der Moderne? Hrsg. von С. Balme, E. Fischer-Lichte und S. Graetzel. Tuebingen, 2003.*

Театр девяностых годов, кажется, произвел на сцене «реанимацию массовых театральных форм». Я вспоминаю, например, постановки Кристофа Марталера (Christoph Marthaler), Боба Вилсона (Bob Wilson), Иосси Вилера (Jossi Wieler), Тирзы Брункена (Thirza Brunken), Штефана Мюллера (Stefan Mueller), Фолькера Хессе (Volker Hesse), Динара Шлеефа (Einar Schleef) или Франка Касторфа (Frank Castorf). Но с полным основанием и с оглядкой на исторические примеры возникает вопрос, действительно ли здесь речь идет о реанимации хора? Опубликованное недавно исследование Детлефа Баура (Detlev Baur) «Хор в театре XX столетия» показывает, с каким постоянством и разнообразием форм держится и трансформируется {118} в театре хор как театральное средство вплоть до современности, от гетевских хоров в «Фаусте II», от самых различных вариантов постановки античных хоров и до «контрольного хора» брехтовских поучительных пьес или же хора агитаторов в пьесе «Марат-Сад» Вайса (Weiss)[[132]](#endnote-117).

Этот, ориентированный скорее на литературу, спектр хоров следовало бы расширить за счет театральных хоровых форм, и по сей день пользующихся в нашей театральной традиции некоторой любовью: музыкальные хоры в операх, опереттах и мюзиклах, движенческие хоры классических балетов, танцевальных театров или ревю. В конце концов, нельзя забывать и о хоровых формах повседневности: хоры мужчин (группировки); хоры церковные (общины), хоры футбольных фанатов, поп- и техно-группировки и т. д. Несмотря на этот увесистый груз хоров, доставшийся нам в наследство, вполне оправданным представляется выделить хоровой театр как особенность театра 90‑х годов. В пользу этого свидетельствует не только список упомянутых режиссеров (который можно продолжить), но и, в первую очередь, достигнутое богатство хоровых форм: решительные речевые хоры Шлеефа, повторяющиеся движенческие хоры Фабра (Fabre), серии персонажей Марталера или Вилсона, хорообразные группы и ансамблевые формации Иосси Вилера, Штефана Мюллера или Фолькера *Хессе*.

Правда, формула «реанимация хоровых театральных форм» этим еще не подтверждается, т. к. она, очевидно, должна напоминать об истоках западного театра, о специфической театральной форме античности, в генезисе и становлении которой хор породил протагониста и в которой протагонист был противопоставлен хору. Этот диалектический, особый статус хора, а также замкнутость самой группы «хор», не допускающая и не выделяющая почти ничего индивидуального, его, в конечном счете, скорее, пассивная роль и отражательная функция в качестве наблюдателя и комментатора, которая прерывается лишь изредка, чтобы эпизодически ввести хор в движение в качестве действующего лица — такая хоровая формация по строгим канонам античного греческого театра чужда сегодняшнему сознанию и современной форме жизни, и потому едва ли возможно ее воскресить. Мнимое «пробуждение к жизни хоровых театральных форм» следует, таким образом, описывать скорее как переосмысление цели. Имеется в виду иное назначение хорового, предполагающее «пре-драматическое» хора и, прежде всего, его важную со времен античности, с точки зрения формы и семантики, сторону: хор выставляет напоказ и отражает взаимоотношения индивида и общества[[133]](#endnote-118).

Предвосхищая то, что должно быть описано здесь на трех примерах, можно подчеркнуть: новаторский театр девяностых годов не только, но в значительной своей части, является театром хоровым. Хоровой театр форсирует развитие и сценически заново формулирует то, что в постмодернистской эстетической системе координат провозглашается как «постмедиальное»[[134]](#endnote-119), «постдраматическое»[[135]](#endnote-120) и «постфигуральное»[[136]](#endnote-121). Что это значит и о чем идет речь? В хоровом театре девяностых становится лишней драматическая форма, существовавшая и традиционно понятная со времен Аристотеля. Исчезает театр протагонистов, их вытесняет одна или несколько групп. Дряхлеет сам драматический принцип воплощения отдельных персонажей и идентификации с ними, уступая место формам, нацеленным на более или менее антипсихологическую игру в театре, освобождающим театр от бытующих исполнительских целей: отображенные миры и вероятности, {119} психологическое обоснование и поиск правды, последовательность действия и законченность замысла произведения.

Такой удар, разряжающий обстановку, с эстетической точки зрения имеет смысл лишь как движение поиска, которое театральными средствами осмысляет действительность по-новому, отбирает иначе, хочет воплотить ее и дать прочувствовать на себе в непривычном виде. Происходящее на сцене структурируется, следовательно, иным образом и выстраивается в другую иерархию. Оно больше не ориентировано или ориентировано не преимущественно на воплощение персонажей и людей, а зачастую одновременно фокусирует и другие, только отчасти персональные средства исполнения, например, цепь движений, медийные картины, ритмизованные звуки. Это приводит к новым формам сценической нарратации, создает новые фигуральные образцы конституирования театральной действительности, и один из них — хоровой.

Почему пришло в действие это движение формы и поиска? Почему, набирая скорость, оно все больше и больше разрушает либо переворачивает бытующие формы, пробует новое, утверждает и насаждает, и никак не объясняется в нескольких словах? Ярлык «постмедиальный» указывает на некое условие, о котором всегда справедливо вспоминают, когда речь заходит о переменах в современной эстетике: наш способ восприятия и создания «обусловлен средством передачи информации»[[137]](#endnote-122). Этому базисному положению Ханса-Тиеса Лееманна (Hans-Thies Lehmann) трудно что-либо возразить. Опробуем его на деле: хоровой театр можно и даже нужно рассматривать как опровержение стандартизированного театра протагониста, каким нам подает его ежедневно телевидение, основываясь на тривиальной эстетике чувств и вчувствования.

Эскизный очерк этой проблемы я хотел бы конкретизировать на трех примерах: «Top Dogs» (по опросу журнала «Theater heute» — «Пьеса года‑97»), «Wolken. Heim» (Пьеса поставлена впервые Иосси Вилером и в этой постановке названа «Постановкой года‑94»), и «Ein Sportstueck» («Постановка года‑98» в версии Динара Шлеефа в венском Бургтеатре).

Хоровой театр в цюрихской постановке «Top Dogs» оказывается, если смотреть на это педантично, как бы на полях, но зато знаменательным и особенно показательным не только для имманентного этой театральной форме обоснования. Фолькер Хессе и Урс Видмер (Urs Widmer), режиссер и автор, любят называть «Top Dogs» современной «Королевской хроникой»[[138]](#endnote-123). «Top Dogs» — это ведущие менеджеры-экономисты, которые по пьесе оказываются в так называемом Outplacement-бюро в качестве безработных. Если оценивать прежнее положение персонажей и глубину их падения как критерий жанра, то сравнение с королевскими хрониками вполне уместно. Если же рассматривать пьесу и ее тематику в целом, то это сравнение вводит в заблуждение, потому что в пьесе никоим образом не демонстрируется ни крах менеджеров в их предпринимательской деятельности, ни то, как и на почве каких интересов они объединяются или конкурируют друг с другом, проигрывают или выигрывают в своем бизнесе. Скорее демонстрируется, как эти топ-жертвы капиталистической рыночной экономики с сомнительными видами на успех вновь должны быть приведены в товарный вид. Следовательно, эту пьесу, по доброй швейцарской традиции, следует причислять скорее к «драматургии жертвы» (Фридрих Дюрренматт), чем к драме, раскрывающей историю индивидов, вершащих судьбами других. {120} На самом же деле, это пьеса для хора, хотя в ней лишь две однозначно хоровые сцены, потому что в этом Outplacement-бюро есть не только «Мы-чувство»[[139]](#endnote-124). Сама по себе профессиональная социализация менеджеров, которые теперь садятся в кружок для психотерапевтических бесед, аналогична хору: все находятся в одной и той же ситуации, все выполняют требуемые ролевые образцы не только в общем «Dress-Code»[[140]](#endnote-125). Все это показывает, что на смену прежней «логике силы» абсолютного властителя пришла «рыночная логика» незримых регентов, как это сформулировал швейцарский ученый-экономист Симон Гранд (Simon Grand)[[141]](#endnote-126).

Постановка становится в двояком смысле возбуждающей, благодаря способу, каким показана «регенерация потерпевших крах в бизнесе»[[142]](#endnote-127). Психотренеры этого Outplacement-бюро производят «переработку вторсырья» в ролевых играх, которые должны вернуть менеджерам, пребывающим в душевной анестезии, мир их чувств, а вместе с ним и часть их индивидуальности по ту сторону ролевого образца. Пусть не в качестве ценности собственной персоны, а только в целях пересистематизации и усиления их действенности в рыночной экономике. Личностная, приватная сторона является лишь ресурсом экономики, пространством для регенерации сил, чтобы обеспечить дальнейшую деятельность топ-функционеров.

Индивидуализация здесь — лишь экономическая стратегия, чтобы по-новому приладить износившуюся деталь к механизму. Более убедительно и нельзя продемонстрировать отказ от индивидуума как раскрывшейся личности в классическом понимании. И потому вполне логично отпадает потребность в протагонисте, как категории драмы. Его упразднила «логика рынка». Такое умозаключение не ново. Брехт, Адорно и др. первыми разобрались в эстетических последствиях такого положения вещей. Там, где истинное, экономическое соскальзывает в функциональное, констатирует Бертольт Брехт, и тем самым становится незримым, там возникает проблема воплощения, в особенности театрального.

«Незримая рука» «рыночной логики»[[143]](#endnote-128) может стать наглядной на ментальном и психическом диагнозе ее жертв. Это и происходит в постановке «Top Dogs» в различных ролевых играх. Ее можно преувеличенно и аллегорически, и при этом вполне театрально, сделать зримой: с этим в «Top Dogs» справляются хоровые сцены. В «битве слов», которая в хоровом виде нанизывает обрывки речи экономистов и менеджеров, в самом апогее размолвки персонажей с самими собой: все одновременно делают одно и то же, и то, что они делают, не имеет никакого видимого смысла. Если расшифровать эту сцену в ее метафорической функции, то в ней можно узнать абстракцию процессов рыночной экономики. Но вот что удивительно: эта абстракция ни в коем случае не оплачена ценой театральной выразительности. Напротив, Хессе и всему ансамблю удался маленький шедевр хоровой внутренней драматургии. Сцена начинается вербальной и телесной потасовкой некогда ведущих представителей «общества локтей»: каждый старается вербально и физически вытеснить другого. Это заканчивается хаосом. Из него возникает (по необходимости, или как будто кто-то потянул за незримые нити?) хор тел, который гармоничными, плавными движениями, хореографически стилизованными шагами превращает агрессивный Management-Speak во вкрадчивый Marketing-Sound и многообещающее единство.

Две вещи в этой хоровой сцене «Top Dogs» бросаются в глаза и позволяют делать обобщения в отношении современного хора. Сцена по {121} форме своей музыкальна, у нее рассчитанная динамико-ритмичная структура: целенаправленная начальная акция, хаос, плавные движения и вырождение в суету, успокоение и, наконец, акустический диссонанс. Эта музыкализация сцены происходит, если смотреть на это узко, за счет вербального содержания и его понимания. Но создатели, очевидно, не придают пониманию большого значения. Возникающие возможные ассоциации, такие, как крики о помощи действующих лиц, суета биржи, гримасоподобная приветливость продавцов, побуждают публику к самостоятельному творческому довершению. То, что она проживает вместе с происходящим на сцене, это чуждый таинственно-гипнотический мир демарша продажи.

Драматургическая функция этой хоровой сцены в постановке очевидна: она целенаправленно прерывает контекст сцен с персонажами и их ролевые игры. Она блокирует и делает относительным тот «психологический реализм», который царит в сценах Outplacement-консультаций, и тем самым создает мета-уровень в экономическом и театральном смысле. В одном из своих интервью по поводу «Top Dogs» Хессе выдвигает аргументы против натурализма английских расхожих пьес: они предполагают одномерное понимание реальности и дают «слишком мало впечатлений и слишком ничтожное расширение опыта». И, говоря о проектах Ноймаркт-ансамбля — «In Sekten» и «Top Dogs», формулирует свою программу: «Мы, в Ноймаркт-театре, отражаем действительность актерскими методами, а не документальными материалами, как драматурги семидесятых годов»[[144]](#endnote-129).

Это подтверждает и расширяет данную в начале статьи характеристику театра девяностых годов: он антинатуралистичен и лишь временами иллюзионистичен, это не театр персонажей в принятом смысле и, что хочется особо подчеркнуть, он саморефлексивен, что касается различных театральных способов конституировать действительность. При этом он еще и форсированно телесно-пространственен, потому что нацелен на (эстетический) опыт зрителя, который можно получить только в таком медиуме личного присутствия, как театр.

То же самое в целом справедливо и для хорового театра, который создали режиссеры Иосси Вилер и Айнар Шлееф из текстов Елинек. Но совершенно различное театральное раздифференцирование хора в их постановках показывает, что общим промежуточным балансом, в лучшем случае, забиты разметочные колышки: точного обмера эстетической целины еще пока нет. Так, например, «Wolken. Heim» и «Ein Sportstueck» начинаются, в отличие от «Top Dogs», без «разведки на местности» общественной реальности, которая подыскивает себе сценическую и хоровую форму. Там она занимает исходную позицию и задает подчеркнуто литературные масштабы, установленные хорошо владеющей языком писательницей, которая виртуозными языковыми средствами обрабатывает общественную действительность, как, например, массовый феномен спорта, в высшей степени субъективно-иронично и коварно-противоречиво («Ein Sportstueck»). Соответственно в «Wolken. Heim» она коллажирует в некий текстовой блок целый космос цитат, как из области взлета немецкого духа, так и из нездорового образа мыслей. Кажется, что автор исчезает за этими цитатами. В обеих текстовых технологиях вполне очевиден отказ Елинек от существующего театра: «От театра, который меня до сих пор отталкивал, я хочу {122} одного — пойти вперед и посмотреть, пойдет ли он за мной»[[145]](#endnote-130). То, что при этом она предпочитает вверять свою драматургию двум столь различным, даже противоположным театральным режиссерам, как Иосси Вилер и Айнар Шлееф, свирепому воину театра и театральному филигранному художнику, кажется мне методической хитростью. Елинек очень хорошо знает, что она, высоко индивидуализированная, не-социализированная, нуждается в маниакально-хоровом, в утопистах коллектива, чтобы стать на театральной сцене диалектически действенной[[146]](#endnote-131). То же самое относится и к ситуации с другой парой. Писательница, по ее собственному утверждению, не интересующаяся людьми[[147]](#endnote-132), чувствует, что любящий актеров и людей Иосси Вилер способен лучшим образом инсценировать ее тексты. Из неких ролей для читки в лицах, из нескончаемого внутреннего монолога немцев в «Wolken. Heim», Вилер делает постановку с персональным лицом. Словесную вязь, скомпонованную из цитат, он, казалось бы, вполне традиционно мотивирует конкретной пространственной и игровой ситуацией, создаваемой как персонажами, так и воплощенной Анной Фиброк (Anna Viebrock). В некоем подобии бункера четыре вдовы летчиков и две их духовные дочери кружат в речевом потоке попеременных дополнений и утверждений вокруг национального «Мы» немцев. Хоровым это исполнение является уже потому, что речь идет о воспоминании, формирующем совместную речь, о некоем проживании, которое сплачивает группу, пока она не подпадает под власть национальной идеологии и фантазий своих мужчин о всемогуществе, в которые она первоначально пытается вникнуть, скорее, с осторожностью. Это и хор постмодерна, потому что беспрестанно повторяемое и варьируемое утверждение-«Мы» (356 раз в тексте, примерно 80 раз в постановке) оказывается слабостью-«Я», как нескончаемый и беспокойный поиск самого себя, который даже в совместно спетых песнях звучит как «насвистывание песенки», чтобы побороть страх[[148]](#endnote-133).

Эта пьеса построена не на диалогах и не на драматических конфликтах между персонажами. И что еще важнее: постановка к этому не стремится. Она являет собой изощренную форму хорового повествования. Иосси Вилер, следуя своему принципу, так «тщательно вслушался в текст»[[149]](#endnote-134), что с шестью актрисами сумел сценически развить его в хоровых вариациях и при этом таким способом, который связывает текст и противопоставляет его найденной для этого изощренной партитуре невербальных действий. Тем самым Вилер почти идеально-типически реализует то, что Себастьян Нюблинг (Sebastian Nuebling) называет хоровым повествованием.

«В центре внимания здесь не протагонисты, а хор, который и является главным исполнителем. У хорового повествования иная драматическая структура, чем конфликт между индивидами. Вместо него появляется внутренняя структура, связывающая минидраматические события в некое переплетение, которое […] несет в себе напряжение»[[150]](#endnote-135). Твердо установленная, подсказанная дикторами и артистами, речь не воплощается, а лишь открывается, выносится на зрительское и свое собственное рассмотрение: «[…] о том, добровольно ли эти женщины заговорили или были вынуждены пойти на это, запутались ли они в этой речи или оказались полностью в ее власти, было ли им навязано слово сочинителя, или действительно они думают и чувствуют то, что говорят: об этом постановка умалчивает»[[151]](#endnote-136).

Постановка молчит, потому что не хочет делать вид, что знает, что же в конечном счете движет головами и умами, потому что она реализует {123} персональный, личный, а не психологический театр, потому что она оставляет персонажам их тайну, не делая из этого тайны.

Хоры Айнара Шлеефа намечают противоположный хоровой тип. Не персонализированная группа с тонкими различиями при всей ее однонаправленности, а монолитный коллектив, не зараженный никакой проблематикой поисков своего «Я», потому что он не демонстрирует ничего другого, кроме самого себя. И это Сам, которое он воплощает, есть, прежде всего или исключительно, собственная потенция. Хоры Шлеефа монументальны и подавляющи, наступательны и утверждающи. Они являют собой физически и вербально вымуштрованный театр, и в этой области искусства существуют лишь в таком физическом и языковом агрегатном состоянии. Шлееф нуждается в хорах для своих сугубо индивидуальных форм театра и для созданного им ради этого, все время повторяющегося и варьирующегося канона формы: в качестве энергетической единицы, как скульптуры тела, как определяющей и по большей части овладевающей пространством действия, в качестве «наркотика», как выражается он сам[[152]](#endnote-137). В эссе «Droge Faust Parsifal» он на 494‑х страницах обосновывает свою драматургию хора. При этом он проявляет себя не только как ее современный ведущий идеолог, но и как пристальный наблюдатель хоровых театральных форм и их воздействия. «Раздражение и возбуждение, исходящее от группы совместно говорящих людей, сегодня было бы воспринято всеми как пугающая угроза, напоминающая о давно преодоленных состояниях»[[153]](#endnote-138). Но для Шлеефа, для которого «прием наркотиков и образование хора» вещи одного порядка, и то и другое является гарантом новой-старой «утопии общности»[[154]](#endnote-139). Своим хоровым театром Шлееф хочет вернуться к временам, предшествовавшим греческой трагедии, потому что в ней хор определяет «“роль индивида” и прославляет его образцовую точку зрения»[[155]](#endnote-140). То, о чем мечтает Шлееф, скорее, предраматично и мифологично: хор, свободный от индивидуализации.

В театральной практике хоровых форм Шлееф, по одной из формулировок Хайнера Мюллера, старается создать «новую свободу действия между Эсхилом и поп-культурой», театр, который «делает хор протагонистом»[[156]](#endnote-141). В постановке «Ein Sportstueck» и в других это означает работу над языком. Для Шлеефа она является центральной. И она с решимостью направлена против «неверно понятых попыток индивидуализации», которые — по убеждению Шлеефа — «разрушили театральный язык»[[157]](#endnote-142). Он хочет «огласить» их снова, ищет идеальное «произношение», которое выразит «соответствующую мелодию автора»[[158]](#endnote-143). «Для большого, структурированного, сплоченного говорящего тела нужна хоровая пьеса, хоровая идея»[[159]](#endnote-144). Почему? Из театральной практики Шлееф знает, что «если два человека вместе произносят один текст» […], происходит «отход текста от индивидуального выражения», текст как таковой достигает «автономии»[[160]](#endnote-145). Так можно вернуть языку его силу, «силу определения», его «искусность», так можно аннулировать «дискредитацию пафоса», ликвидировать «упадничество буржуазного театра»[[161]](#endnote-146).

Шлееф инсценирует хоры как говорящее тело в буквальном смысле слова. Речь хора означает говорящие тела, означает тело в движении, предполагает говорящие хоровые скульптуры из тел в пространстве, что, сбивая с толку, связывается в постановке «Ein Sportstueck» с культом тела в нашу спортивную эпоху, на который так нападает Елинек. Но Шлееф всегда прославляет нагое тело: «Хорошо выглядеть на сцене — означает {124} быть сильным, способным, быть сексуально привлекательным»[[162]](#endnote-147). Этому также способствует хор-наркотик, имманентное диалектическое воздействие которого как раз в том и состоит, что он изменяет «телосложение», «конституцию» своих членов, «подчеркивает […] их своенравность»[[163]](#endnote-148), именно потому, что повышает «связующую силу» всех.

С одной стороны, Шлееф хочет использовать хор для «оглашения», уведомления о чем-либо[[164]](#endnote-149). Для этого он одновременно активизирует и коллективную хоровую энергию. И то и другое соединимо лишь отчасти. Хоровое присутствие определяет слово и тем самым угрожает погасить языковое произведение Елинек не только в нюансах языковых формулировок, но и, прежде всего, в его смысле. Достигнутая таким путем концентрация и усиление обаяния умаляют дискурсивную и метафорическую мощь языка, на которых базируется пьеса Елинек. Такова цена одной из хоровых форм, которая беззастенчиво выставляет в выгодном свете собственную театральную реальность. Это де-литературизация театра, которая гасит эстетические языковые и критические освободительные моменты текста. (Хоровые формы Вилера заботились о них, хотя и с помощью драматургии, о которой поговаривают, что она традиционна).

Восприятие театральной критикой постановок Шлеефа отражает эту проблему. Вместе с тем оно является значимым доводом в пользу взаимопроникновения и неодновременности сегодняшних предпосылок восприятия. Там, где один критик ликует: «Это было нечто большее, чем вечер в театре. Это был опыт!», другой жалуется на «превосходящие силы жестикуляционно-физического выражения над голосовым» и на утрату «связного смысла в тексте»[[165]](#endnote-150). На оценке постановок Шлеефа расходятся точки зрения и различные представления о том, чем может или даже должен быть театр. Отчетливо видно, однако, что Шлееф с теми изменениями в театре, которые он сегодня, то есть во времена так называемого постмодерна, может предложить, попал в струю: «присутствие», «телесность», «де-психологизация», «затемнение смысла» — так выглядит палитра предложений на излете девяностых годов. Такие критики, как Петер Иден (Peter Iden), вот уже много лет упорный гонитель Динара Шлеефа, в начале восьмидесятых годов обозвавший его фашиствующим мастером муштры и дисциплины на сцене, теперь сами попадают под идеологическое подозрение, подвергаются упрекам в том, что вместо того, чтобы смотреть и отдаваться во власть чувственного опыта, вносят в расчеты свою прочно установленную просветительскую концепцию театра. Тем молодым, кто ближе духу времени, легче. Они любят участвовать в наркотическом дурмане хора. Критик среднего поколения, Франц Вилле (Franz Wille) и так и эдак упражняется во взвешивающем: «великолепно и тревожно», «кошмар» и «дионисийская утопия»[[166]](#endnote-151).

Хор как аналитический и гипнотический ракурс, заклинание духа капитализма, от которого потом хотят как-то избавиться в «Top Dogs», хор как индивидуализированный коллектив и крепко связанный, но нестабильный образец взаимоотношений в национальной «Wolken. Heim», хор как энергетическая власть слова и сильная телесная скульптура в «Ein Sportstueck» в версии Шлеефа доказывает, даже демонстрирует театральную вариативность и многозначность семантики хоровых форм. Хор девяностых предстает как подвижный театральный прием сценически точных формулировок.

### **{****125}** Примечания

## **{****127}** Ульрике Хасс В теле хора[[167]](#footnote-18) К премьере «Спортивной пьесы» Эльфриде Елинек в Бургтеатре в постановке Айнара Шлеефа

*Ульрике Хасс, доктор философии, родилась в 1950 г. Изучала германистику, политику и психологию в Берлине. С 1999 г. — профессор Института театроведения Рурского университета г. Бохума. Область научных интересов — история театра как история коммуникации и эстетика современного театра.*

*Автор работ: Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Buehnenform. Muenchen 2004; Elemente einer Theorie der Begegnung. Theater, Film. In: Grenzgaenge, 1998. S. 55 – 63; Einer wie keiner. Das Unbedingte des Theaters. Zum Tode Einar Schleefs. In: Freitag, 33, 2001. Berlin, 2001. S. 17; Ряд статей о Хайнере Мюллере (Нeiner Mueller), Айнаре Шлеефе (Einar Schleef), Ельфриде Елинек (Elfriede Jelinek) и театре Рура.*

*Редактор: Ende der Vorstellung. Heiner Muellers Bildbeschreibung (Veroeffentlichung der Beitraege des gleichnamigen Symposiums im Schauspielhaus Bochum 2001), Frankfurt am Main 2004; Theater ueber Tage. Jahrbuch fuer das Theater im Ruhrgebiet. Muenster 2001 und 2002 (совместно с G. Hiss uj. Grimm).*

«Делайте что хотите. Единственное, что обязательно должно быть, так это греческий хор»[[168]](#endnote-152). Это сценическое наставление в начале «Спортивной пьесы» («Ein Sportstueck») Эльфриде Елинек явно указывает на хоровые тенденции, существующие как в новых театральных текстах, так и в самом современном театре. В области театральных текстов эта тенденция нашла отражение у Елинек в «Wolken. Heim» («Облака. Родной дом», 1988), {128} «Rastaette oder sie machen alle» («Ресторан на автостраде или все так поступают», 1994), «Stecken, Stab und Stangl» («Палка, посох и посошок», 1996) и, наконец, в «Ein Sportstueck» («Спортивной пьесе»). К так называемым хоровым постановкам можно отнести работы Хайнера Мюллера (прежде всего, его «Mauser» в Дойчес Театре, 1991), легендарную постановку Кристофа Марталера «MURX» (Фольксбюне, 1993), постановку Иосси Вилера «Облака. Родной дом» (Гамбургский Драматический театр, 1995), спектакли Айнара Шлеефа («Фауст» на фестивале во Франкфурте, 1990; «Господин Пунтила и его слуга Матти» в театре Берлинер Ансамбль, 1996), первое исполнение «Спортивной пьесы» в венском Бургтеатре в 1998 году, а также постановки брюссельской «Нидкомпани» («Needcompany’s Mackbeth», Каай-театр, 1996). Хор в современном театре все чаще рассматривается как самостоятельный персонаж. Вероятно, поэтому многие современные театральные тексты отличаются тем, что они не допускают обратной связи слова с конкретно телесным и не предполагают личного согласия говорящих с предназначенными для них высказываниями. Слово в тексте принадлежит хору. В этом смысле Елинек и Шлееф, каждый в своей области, пошли дальше других.

### 1. Публичность как форма

В воскресенье, после премьеры «Спортивной пьесы» в венском Бургтеатре, в газете «Курьер» от 25 января 1998 года на спортивной страничке под заголовком «Спортивная пьеса в прямом эфире» можно было прочесть: «Все снова здесь, ура! Китц[[169]](#footnote-19) собирает все сокровища Австрии, спортивных идолов, банкиров и тусовщиков. Здесь, на эксклюзивном гала-представлении в эксклюзивном помещении, и канцлер Клима. Тобиас Моретти прилетел на своих досочках-лыжах еще до окончания сериала “Комиссар Рекс”[[170]](#footnote-20): перед субботним благотворительным спуском, устроенным в Китцбюэле для бедных детишек высокогорника. На этот раз собрали миллион. Красная шапочка Ники Лауда сидела на его голове прямо: он встретил Экклестона и посетил с Аттилой Догуданом ежегодную вечеринку “Weisswurstparty”[[171]](#footnote-21) в фешенебельном ресторане “Штангльвирт”. А там под хит Эроса Рамазотти “Я здесь” праздновала свой триумф обладательница изумительного голоса Сандра Пирес. Пеппи Фишер пригласил на коктейль в “Чиззо” свою подругу Сильвию Хетти Ауэрсперг, и с нею вместе легендарных спортсменов, пользующихся лыжами марки “Фишер”, а заодно и тренера Бруннера в качестве дирижера-тусовщика для хора пленников из “Набукко”. Девиз: продержаться до воскресенья! Спорт — это смерть, мы знаем». На культурной страничке, в разделе «Kultur & Medien», «Курьер» помещает статью о премьере «Спортивной пьесы» под заголовком «Хеппенинг близок к {129} провалу». Это вообще невозможно воспринимать нетенденциозно или утонченно. Все публикации, помещенные в этой газете, выдержаны в подобном же тоне. Смесь низости с бесстыдной игрой общественным подсознанием вылилась и на страницы других газет. Казалось, вся утренняя воскресная пресса Австрии дружно подхватила «тему Елинек» и выставила свои двусмысленные «любезности» как своеобразные и единственно важные подстрочные комментарии к образному языку драматурга.

Эльфриде Елинек изначально нацелила свой талант восприятия и наблюдательности на вполне тривиальные жизненные явления и взаимосвязи. Однако она воспроизводит их не в сопоставлении, а в пределах, лишенной покрова тайны, структуры единой жизненной силы. Становится очевидным, что ввиду своей предельной ограниченности и тупости, в силу своего постоянного присутствия в повседневной жизни тривиальность действует пагубно. Персонажи Елинек как раз и несут на себе печать этой силы. Это по преимуществу языковые знаки, спрессованные в форму тривиально-плоских формулировок, которые, «абсолютно невинно» (Елинек), без выражения, без психологической окраски, без какой-либо попытки проникновения в глубину, повторяясь, заключают в себе именно то, что разрушает человеческую суть персонажей.

Политическую, социальную направленность текстов Елинек страна послушно отнесла к самой себе и использовала как повод для того, чтобы в течение десятилетий устраивать обструкцию писательнице как «очернительнице родного гнезда». Этот фон играет в венской постановке глубоко продуманную роль. Когда уличное освещение Вены, откуда-то сверху через большое пробитое в стене окно проникает снаружи на темную сцену театра, становится единственным источником света в спектакле Айнара Шлеефа, мы понимаем, что это делается именно *для* постановки текстов Елинек. Зрители, расположившиеся у самого края сцены, между дирижером, находящимся за их спиной, и хором, становятся своеобразной общественностью «Бурга» (Бургтеатра), перед которой сам режиссер встает на колени, чтобы призвать короля выйти из директорской ложи (здесь Клаус Пейманн играл свою роль в реальном времени). Эту общественную составляющую следовало бы рассмотреть подробнее. В постановке Айнара Шлеефа, как и в тексте Елинек, речь идет вовсе не о спорте как о феномене нашего времени. Инсценируемая Шлеефом настоящая реальность должна быть состоятельной как *до* кассового вестибюля театра, так и *за* ним[[172]](#endnote-153).

Следовательно, то, что можно было бы назвать общественной или публичной установкой текстов Елинек (ее антимиметический способ цитирования самых разных, разумеется, публичных, или пришедших на смену публичности дискурсов), может быть определено как «интертекстуальность». Соответствующая теоретическая конструкция помогает проанализировать спектакль с позиции его авторства, выявив тем самым «непостижимость» замысла, бесцельность происходящего, деконструкцию мифов. Споры об интертекстуальности явно обходят острый вопрос о статусе персонажей или тех «тел», которые задумывались в данном случае как своеобразные «языковые фигуры», предназначенные для демонстрирования со сцены. Дискуссии о статусе персонажей в текстах Елинек (очередную попытку в этом направлении предпринял Иван Нагель в хвалебной речи на вручении писательнице премии Георга Бюхнера, назвав героев ее пьес «персонажами-масками»), {130} ставят еще один важный вопрос: в какой мере эти тексты могут рассматриваться, собственно, как «хоровые» и в какой степени речь может идти здесь о поэтической практике, ставящей в центр действия персонаж-хор[[173]](#endnote-154).

Если традиционно считалось, что человеческое тело на сцене должно соответствовать какому-либо определенному имени в тексте, то не должен ли тогда персонаж-хор (или, точнее, его речь), находясь на некоей стертой границе диалога, реализовывать переход языка из письменной его формы в устную или служить проявлению на сцене поэтической практики интертекстуальности?

В своих прочтениях «Фауста», «Парсифаля», «Пентезилее» и «Электры» Айнар Шлееф явственно выразил отношение к персонажу-хору и поставил вопрос о том, какие же силы, с одной стороны, организуют и сплачивают его, а с другой — вызывают его болезнь или ведут к распаду. Режиссер констатировал решающий, произошедший в начале двадцатого века поворот: в то время как раньше центральная проблематика хорового действия состояла в том, чтобы исторгнуть, вытеснить из хора частное, индивидуальное, то теперь речь идет (и здесь Шлееф все время ссылается на драмы Гауптмана) о хоре как об исключенном персонаже. Итак, стирание границ диалога и формирование персонажа-хора составляют две стороны внутри большого, полиморфного перелома, произошедшего к началу века.

Термин «*публичность как форма*» позволяет выявить общественную направленность текстов Елинек посредством персонажа-хора, который в постановках Шлеефа служит своеобразным инструментом «опубликования». В то время как «публичность» четко облекается здесь в определенную форму, она уже не может восприниматься как пространство, закрепившее за собой определенную значимость / действенность, к которому можно было бы обращаться с теми или иными высказываниями. Не воспринимается она и как очевидное пространство, возникающее между «Я» и «всеми остальными». «Публичность», которая в разговорной форме присутствует в текстах Елинек или реализуется в словесном хоровом действии, выстраиваемом на сцене Шлеефом, по своей природе является публичностью чисто формально. Она не является ни «публичностью вообще», ни некоей «заданной публичностью». Перед нами вполне «специфическая публичность», которая сама проявляет себя *как таковая*. Она возникает вместе с театральной формой и внутри нее и тем самым стирает некие целевые установки сообщения «о чем-то» или «для того, чтобы». Она не считается более с публичным пространством, а создает его. Она настоятельно ориентирует нас на такое понимание «публичности», которое по другую сторону нивелированных видимых пространств определяется как устная аудитивная взаимосвязь, а именно — как «форма публичности».

Над привычным для нас сегодня понятием публичности доминируют перцептуальные метафоры очевидности, и такой подход следует решительно преодолевать. Эта тенденция в интеллектуальном и рецептивно-теоретическом плане связана непосредственно с хоровым театром.

### **{****131}** 2. По ту сторону постановки / изображения

Хоры Айнара Шлеефа отличаются от более ранних, традиционных хоровых имитаций тем, что они нашли пристанище в театре, который всеобъемлюще и систематично расстается с самой семантикой представления. Чтобы четко выявить этот аспект, речь следует вести именно о теле хора, о теле, как о «вещи» значимой, демонизированной и пропавшей, посредством которой мы упорно внедряемся в мир видимого, что, возможно, и дает основание воспринимать мир видимого как нечто естественное, надежное и детерминированное. Но такая точка зрения существенно уязвима, и многое, что вело к утверждению несокрушимого господства доминанты видимого мира, все более и более представлялось следствием предпринятого в посткартезианскую эпоху *выбора* перцептуальных метафор. Доминирование видимого мира ни в коем случае не является исторически априорным, а возникает как нечто, создаваемое в ходе самого исторического процесса и поддержанное на основе широкого консенсуса.

Более поздний анализ истории визуального и его метафор основан на релятивизации видимого и логики его представлений. И здесь неизбежно встает вопрос о том, что же представляет собой тело по ту сторону видимого.

Восприятие тела в рамках анализа текстов Эльфриды Елинек существенно отличается от того, что следует понимать под «хоровой эстетикой» Айнара Шлеефа. Тексты Елинек и постановки Шлеефа демонстрируют, что называется, два вида «хоровых тел», которые я в последующем хочу обозначить соответственно как *вещь-тело (Ding-Koerper)* и *хор-тело (Chor-Koerper)*. Эти тела отличаются друг от друга так же, как различаются два способа приема наркотиков: наедине или совместно.

«Прием наркотиков и образование хора имеют много общего и обуславливают друг друга»[[174]](#endnote-155), — утверждает Шлееф. Понятие наркотик охватывает в равной мере некую культовую, метафорическую и реальную области жизни. Если наркотик намеренно делится и употребляется совместно, то он порождает культовую связь. В большом эссе по эстетике хора «Наркотики Фауст Парсифаль» («Droge Faust Parsifal») для Шлеефа главным примером служит христианский ритуал Тайной вечери. Совместно разделенный наркотик напоминает Шлеефу бога, который в некотором роде был поедаем сотрапезниками, или ту жертвенную метафору, что заняла его место в ритуале, и которая, как гласит известный тезис Рене Жирара (René Girard), способствовала «коллективному заражению». Такого рода наркотик защищает все сообщество от его собственной силы. «Коллективное заражение» лежит в основе «тела сообщества», которое отнюдь не состоит из отдельных частей, а являет собой некое «всеобщее тело», покрытое единой кожей и разделяемое всеми. Такое «тело сообщества», Шлееф и называет хором-телом (Chor-Koerper), которое, впрочем, способно возникать лишь на время. Это существующее под одной кожей и разделяемое всеми тело имеет свойство все время делиться.

Как было сказано выше, используя термин «коллективное заражение», Шлееф в переносном смысле упоминает действие наркотика. Такой наркотик объединяет в сообщество лишь тех, кто его принимает. Кроме этого, он {132} не объединяет никого и ничего. Шлееф так описывает античный хор: «Фигуры сплачиваются, стоят, тесно прижавшись друг к другу, ищут друг у друга защиты, хотя энергетически отвергают друг друга, как будто человек начинает задыхаться от близости другого человека»[[175]](#endnote-156). Хор — вовсе не мирное сообщество. Он знает агрессоров, их отторжение и силу, передаваемую жертвой сообществу во имя его дальнейшего существования. Реальное, ритуальное или символическое повторение насилия над жертвой провоцирует насилие в собственных рядах. Хор не борется с протагонистическим принципом, он борется с собственным распадом.

Однако метафора Шлеефа позволяет особым образом взглянуть на сценарии поведения тех «неприкаянных множеств»[[176]](#endnote-157), которые возникают посредством пассивного и непроизвольного дележа наркотика. Употребленный наркотик неизбежно вызывает отравление[[177]](#endnote-158). Здесь возникает весьма типичная ситуация. Непроизвольная передача наркотика другому характеризует и все непроизвольное сообщество современных потребителей в целом, которое непроизвольно же зависит от употребления пищи, состав которой предопределяет некая «анонимная индустрия».

В некотором роде наркотик здесь обозначает уровень исторического развития сообщества и воздействия его на организм. Понятие наркотика с точки зрения непроизвольного образования сообществ никоим образом не дискредитируется, как это может показаться на первый взгляд, напротив, оно подчеркивает масштабы соматически возникающих сообществ потребителей и именно в соответствии с этими масштабами требует теоретической разработки. Наркотик, в отрыве от того эффекта, вследствие которого образуется сообщество, действует как циркулирующая в организме отрава.

Если совместное употребление наркотиков санкционировано обществом, то уединенное и обособленное его употребление пользуется всеобщим презрением. Мучительные будни тела потребителя, оставшегося наедине со своими сигаретами, таблетками или выпивкой, относятся к сценариям, которые невозможно увидеть или выразить словесно. Поглощение химикатов вместо завтрака общество оставляет без внимания, если концентрация наркотических веществ в организме и технология тренировок тела в целом благоприятны и человеческое тело успешно преодолевает, поставленные ему пределы. Как следствие этих процессов нередко возникают «полностью ассимилированные тела» — образцы и фотокопии которых почитаются во всем мире. К таким явления можно отнести Арнольда Шварценеггера, Майкла Джексона, Мадонну. Эти тела внушают, что можно сделать шаг вперед, используя методики, преодолевая границы естественного и становясь в некотором роде «самопроизведенным» на свет телом, которое, в принципе, может принять любую форму. Такой переход в «текучее состояние» агентство Bilwet, ставшее своеобразным «центром современного очарования», назвало «посттехническими телами», которые явились продуктом применения этих методик на клеточном уровне, на уровне ДНК и «сознательно пошедших по пути метаморфоз, вызываемых в человеческом теле электроникой»[[178]](#endnote-159).

### **{****133}** 3. Вещь-тело

Эльфриде Елинек воспринимает «спорт» как «иероглиф настоящего»[[179]](#endnote-160). В этом контексте, который содержит в себе такие значения, как «священное резное произведение», «святое иероглифическое письмо», спорт может быть «прочитан» совсем по-новому. Тело, изображаемое Елинек в ее пьесе, является по существу вещью-телом (Ding-Koerper), «иероглифом настоящего» тех тел, которые подвигаются к своему будущему «разжижению».

Памятуя об общественной / публичной установке Елинек, мы говорим здесь не о теме текста в узком смысле, а о представлении или анализе вещи-тела, а таким образом, скорее об *опубликовании* посредством текста лишенных всякой образности связей.

«Death of a not-for-ladie’s man» («Смерть мужчины не для женщин») — так озаглавливает Эльфриде Елинек историю штирийского[[180]](#footnote-22) тяжелоатлета Андреаса Мюнцера, историю, которая лежит в основе «Монолога Анди»[[181]](#endnote-161) в «Спортивной пьесе». Этот монолог указывает на тело, которое являет собой все существенные приметы тела «посттехнического». Оно существует как будто уже вне половой принадлежности, оно демонстрирует свое «разжижение» и адресует свой, уже не поддающийся никакому определению, совершенно невероятный монолог Другому, но еще реальному существу: «Печень растворяется, почки пропали, мускулы еще здесь, но под ними все расплавлено. Перерасплавлено. Мама!»[[182]](#endnote-162)

Монолог мертвого спортсмена-профессионала Анди произносится в спектакле актрисой Элизабет Аугустин, которая появляется на сцене таким образом, что в отблеске света, исходящего из отверстия в полу, виден лишь странный кубический силуэт. «Братец нежный, не ходи один», — поет хор девочек. А на заднем плане сцены, сливаясь с темнотой, «старая женщина» произносит слова отвергнутой, убивающей, покинутой вдовы: «В самом деле, я подхожу только самой себе! Я вдова самой себя, потому что я никого не терплю рядом с собой. Я сдаюсь. Я больше не отстраняюсь от предназначенной мне жертвы. Я предпочитаю брать. Я мать, которая берет и никогда не дает. Да, первая заповедь: только не отдавать того, что имеем!»[[183]](#endnote-163)

История распухшего, разрушенного наркотиками тела мертвого рекордсмена предстает здесь не столько историей поругания слишком честолюбивой матери, которая хотела видеть в своем доме только чемпиона мира, сколько историей воздействия на человека анонимной и по сути пустой инфраструктуры. Вспомните многочисленные упоминания о всегда отсутствующем отце: «Матери — единственные, кто может взяться за дело, […] у папы нет времени, он в этот момент находится в поиске самого себя». В этой «зоне безотцовства» взрывается внутрисубъектная структура человека. Здесь даже нет воздействия извне. Речь здесь идет, наоборот, об отталкивании от себя или изгнании других объектов. Анди принял наркотики «совсем один», за кухонным столом. Единственное, что у него было — портрет Арнольда Шварценеггера, прикрепленный к стене. Он говорит о наркотиках: «Выйти из берегов стоит для того, чтобы потом пристать к {134} своему берегу. Обратно, к маме. Ведь я ожидал, что этот химический набор, который я потребляю, должен был создать меня заново. Но нет, это питание меня разрушило […] в то время как я медленно, как жидкость, поднимался до края, внутри самого себя, в единственном, оставшемся мне сосуде»[[184]](#endnote-164). Это накачанное силовыми тренировками и химикатами тело бодибилдера, одновременно лишенное матери, уже не поддается определению и пониманию. Оно — субъект и объект одновременно. Создание грудной клетки, затылка, бедер является предметом истории, которая заканчивается демонстрацией его рафинированных синтетических мускульных материалов. Камеры делают возможным увидеть уже покинутую персонажем оболочку, показать все стадии воссоздания самого себя. «Уплотнение» тела, достигнутое биотехнически, служит лишь контрастом для его будущего «разжижения».

Сам факт рождаемости вещей-тел является проблематичным. Такой персонаж, как «старая женщина», можно было бы счесть аллегорией смерти. Но тогда полностью пропала бы та радикальная модель, которая предлагается в тексте. Персонаж обозначен как «женщина и одновременно ее противоположность»[[185]](#endnote-165). «Большинство женщин дают жизнь как чаевые, они ее просто выбрасывают, как жетоны на игровой стол. Но я играю лучше. Здесь побеждаю я, в то время как беру», — говорит старая женщина. Этот персонаж словно играет с «болезнью-женщиной», которая постоянно только и хочет, что добровольно давать жизнь: «Моя болезнь-женщина даже и не разражается!»[[186]](#endnote-166) Иными словами, это именно тот персонаж, который переворачивает символическую реальность социальных связей, опрокидывает ценности и нормы и в итоге стремится изменить закон жизни.

Приведенное ею в мир и «по полосе обгона посланное на смерть» тело ее ребенка откликается в итоге в монологе Анди: «Я посылаю моей маме последний акт любви, которым я обязан ей, так как она никогда не была мной довольна: акт преданности всех, лишенных матери, создавших самих себя и погубивших самих себя. Да, это мы, мы узнаем друг друга, когда с чужбины возвращаемся к маме. Моя мама будет довольна, когда я стану другим, собственно говоря: никаким. Вообще никем»[[187]](#endnote-167).

Этот призрачный жест неосуществимой преданности завершает драматическую инфраструктуру войны. Он — пришедшая извне воплощенная сила, составленная из разобщенных тел. «Если больше нет религиозных, гуманистических или иного рода грансценденций, чтобы определить легитимную силу и отличить ее от силы нелегитимной, — пишет Рене Жирар, — то легитимность и нелегитимность силы остаются, в конце концов, на усмотрение отдельных людей. И тогда легитимных действий силы оказывается столько, сколько действующих силой людей»[[188]](#endnote-168).

Как раз в этом месте постановки «Спортивной пьесы» и возникает большая сцена спортивного хора.

### 4. Хор-тело

В своем эссе «Наркотики Фауст Парсифаль» Айнар Шлееф приводит пример любительского хора приверженцев группы «Take that», которые собрались в Берлине, на Жандарменмаркт, перед отелем, где жила эта {135} идол-группа, и выражали недовольство по поводу грозящего ей раскола. «Взрослые, — пишет Шлееф, — тряся головами, таращили глаза на рычащую толпу, *дерьмо*, как называли они приверженцев группы». И продолжает: «Хор обладает еще одной способностью, которую утратили отдельные персонажи. Только хор прав, индивид лжет (Кафка), так как индивиду не положено болеть. Он пытается оттеснить болезнь, забыть ее, тайно пытается справиться с ней, борется, но болезнь требует своей дани, разрушает персонаж изнутри. Этому распаду отдельный персонаж противопоставляет свой внешний облик, для каждой встречи с другим персонажем он должен “наводить красоту”, чтобы ввести других в заблуждение»[[189]](#endnote-169).

В том смысле, в котором отдельные персонажи способны вводить нас в заблуждение с помощью своего внешнего облика, хор не может манипулировать с помощью своих визуальных образов. Хор — это *не объект для взгляда*. Инерция нашего воображения упускает это из виду. Хор рождается из духа того наркотика, который называется здесь «Take that». Музыка этой группы становится здесь неким «третьим телом». Это хор-тело не реагирует на речь, оно не ответит, если мы попытаемся его о чем-либо спросить. Оно не может существовать в диалоге, но возникает лишь на время, когда из усилителей гремят ритмы «Take that». Хор-тело не исполняет на сцене ничего, но ищет определенного телесного контакта с ритмом. Этот процесс разыгрывается под покровом телесности, но не во всем теле. В соответствии с этим хор представляется взгляду не в виде целостного образа, как все тело, но фрагментарно и седиментарно.

Как раз это свойство хора-тела, которое проявляется в реальной плоскости, и не позволяет ему породить *самое себя как образ*. Однако *это же свойство* в иной художественной плоскости постановки позволяет телам хористов стать материалом для *совершенно самобытных, самостоятельных театральных образов* театра Айнара Шлеефа. Театральные образы, созданные режиссером не являются продолжением, «пролонгацией» персонажей Не являются они и комментариями к «выразительным мгновениям действия». Они в полной мере автономны, они в состоянии существовать самостоятельно, обладая всеми качествами и свойствами настоящей, живой картины, молчаливой, многозначительной и протяженной во времени.

Здесь недостаточно подчеркнуть, что хор действует как один голос, как одно слово, произнесенное в унисон. Слово хора исходит не от одного существа. Его голос не персонифицирован и упорно сопротивляется попытке назначить ему кого-то, чьим «выразителем» он бы являлся. Тон, тембр, объем, высота, регистр отдельного голоса, за которыми по традиции закреплены определенные символические значения, здесь неразличимо смешаны. Иначе, как при пении *в унисон*, голоса не соединяются по определенной высоте звука, они связаны по принципу «многие становятся одним». Гораздо больше особенностей сохраняет голос при разговоре, и тональные соотношения между голосами остаются неотрегулированными. На первый план здесь выступает не принцип унификации, а принцип *одновременности*. Речь идет не о многочисленных разговорах одним голосом, но об одновременной речи многих голосов. Этот поливокальный «одновременный разговор»[[190]](#endnote-170) («kon-temporaere Sprechen») не рассчитан на экспрессию отдельного голоса. Он даже делает ее невозможной, так как не учитывает линейно реализуемое время звучания отдельного голоса. Вместо этого одновременный {136} разговор голосов («kon-temporaere Sprechen») придает им объемность и тем самым предполагает до-объективную экспрессивность иного рода.

В своем «проекте» хорового театра Шлееф отмечает важное условие: «наркотик объединяет субъект и объект, господина и холопа»[[191]](#endnote-171). Можно продолжить: поливокальный голос хора — это вовсе не холоп с определенной персонифицированной экспрессивностью. Он возникает по эту сторону субъектно-объектных отношений как некое «происхождение и открытие»[[192]](#endnote-172).

Голос хора у Айнара Шлеефа не только наполняет весь театр своим вибрирующим объемом, но еще в большей степени присутствует в образах молчащего хора. За монументальной сценой спортивного хора с его скандированием цифр («семь, восемь…») следует тихий эпизод, где хор предстает облаченным в монашеские одеяния. Эта картина словно стремится убедить нас в том, что голоса отдыхают в тишине сокровенных тел и возвращаются туда, куда за ними не могут последовать видимые глазу тела. Сцена демонстрирует молчание тел и их одиночество. Голоса, между тем, кажутся не только покоящимися, но и накапливающими свои новые резервы. Они оказываются более телесными, полными жизненных сил и более неисчерпаемыми, чем само тело.

Поливокальный голос хора высвобождает то, что Ролан Барт называет «шумом речи»[[193]](#endnote-173). То, что Ролан Барт объясняет при помощи метафоры, становится применительно к хору абсолютно понятным. Барт пишет: «Шум» предполагает «сообщество тел», из которого «ни один голос не взлетает вверх, не выделяется и не обособляется, в котором ни один голос не формируется сам». Это «шум многократного, но не массового наслаждения (у массы, наоборот, голос единственный, но чрезвычайно сильный)»[[194]](#endnote-174). «Шум речи», собственно говоря, означает рождение некоей утопии. Барт продолжает свою мысль: «Он обозначает утопию “музыки чувства”, которая состоит из фонических, метрических, вокальных обозначающих, говоря кратко: “ритм”, как пласт чистого наслаждения, без которого семантический аппарат стал бы ирреальным и без того, чтобы смысл был бы отвергнут или с ним пришлось бы расстаться».

Хор определяет собой и форму того места, где тело и слово стыкуются, не становясь единым целым. Хор-тело — это не сосуд для слов. Оно не является обязательной предпосылкой для слов, это порождаемое событиями «третье тело», которое реализует «музыку чувств».

Сцена принадлежит слову, утверждает Шлееф, а Елинек считает: «Актеры — ЭТО СЛОВО, они не говорят»[[195]](#endnote-175).

Хор-тело возникает в процессе одновременного разговора голосов («kon-temporaere Sprechen»). Оно неразрывно связано с поливокальными голосами, так же, как и его молчание воспринимается проявлением экстремальной возможности. Вне этих процессов хор-тело, которое в гораздо большей степени исходит из необходимости слова, чем из уже образованного слова, распадается.

Невидимый театр хора возникает на стыке тела и слова. Слова здесь выступают в их фонической, метрической материальности, в их волнующей странности, в которой они реализуются скорее телесно, чем чувственно. На границе тела и слова жизнь обменивается на смерть. В течение индивидуальной жизни этот обмен по необходимости забывается. Однако он {137} поддается реинсценированию и, прежде всего, в ритме слов. Жесты и слова здесь еще не разделены логикой репрезентации. Искусство Шлеефа как раз и обращается к этому словесно-ритмическому единству. Из этого единства образуется энергетическая форма его театра. Эта форма означает структуру необходимого сообщения, не в смысле содержания, которое, безусловно, нельзя игнорировать, а в смысле со-общения, которое вовсе не уступает выразительности и намерениям отдельных коммуницирующих субъектов. Сообщение, кажется, еще несет печать той силы, которая его образует. Этим, наверное, и объясняется тот афронт, с который зачастую сталкиваются работы Шлеефа.

Непостижимое в своей индивидуальности и медиально непостигаемое тело представляет собой некое «третье тело». Оно способно звучать и вибрировать голосами из передатчиков и приемников одновременно или быть выставленным напоказ, как это происходит в театре Айнара Шлеефа.

Персонаж-хор утверждает возможность средства без цели. Он не просто демонстрирует эту возможность, а проявляет ее во всей полноте и тем самым подвергает театральное пространство энергетической метаморфозе.

### Примечания

## **{****139}** Кристель Вайлер В конце / история[[196]](#footnote-23) Заметки по поводу театральной историографии и временной ограниченности театроведческой работы

*Кристель Вайлер, доктор философии, родилась в 1952 г. Изучала германистику, английскую филологию и философию во Франкфурте-на-Майне. С 1996 г. — ученый секретарь Института театроведения Свободного университета г. Берлина. Преподает в Техническом университете Берлина (мастерская сценографии) и в Университете искусств (актерское отделение). Круг научный интересов — анализ спектакля, теория и практика современного театра.*

*Автор работы: «Verzeihung, sind Sie Jude?» Ueber einen moeglichen Umgang des Theaters mit Geschichte. In: Theater seit den sechziger Jahren. Hrsg. v. E. Fischer-Lichte, F. Kreuder, I. Pflug. Tuebingen, 1998. S. 375 – 388.*

*Участвовала в редактуре сборников: Transformatiопеп. Theater der neunziger Jahre. Berlin 1999; Berliner Theater im 20. Jahrhundert. Berlin 1998 (Совместно с Е. Fischer-Lichte D. Kolesch); Szenarien von Theater (und) Wissenschaft. Festschrift fuer Erika Fischer-Lichte. Berlin, 2003 (Совместно с H.‑Т. Lehmann).*

### 1. Только театр?

В ретроспективе восьмидесятые и девяностые годы уходящего двадцатого века оказались временем, когда и философский, и политический дискурс уделяли повышенное внимание понятию истории. В последнем каждому {140} политическому решению придавалось значение «исторического момента», что вело к обесцениванию этого понятия, а значит, сводило возможность «настоящего» исторического момента к абсурду. Огромное количество жестов и событий, называемых «историческими», свидетельствует о том, что историчность, во всей своей значимости, соответствовала тогдашнему политическому мышлению, определяемому желаниями политиков, чтобы уже при их жизни были приняты подготовительные меры, с тем чтобы история впоследствии, по возможности, оказалась именно такой. История писалась с оглядкой на свое будущее прошлое — так, как мы ее понимали до определенного момента — и, действительно, оказалась у известного конца. Участники историко-философских дискуссий, со своей стороны, ввиду пошатнувшейся веры западного общества в прогресс и усиливающейся партикуляризации общественных интересов, пришли к сходным выводам. Речь Лиотара (Lyotard) о конце «великих повествований» встретилась с тезисом Фрэнсиса Фукуямы (Francis Fukuyama) о «конце истории». Таким образом, мы распрощались не только с «прогрессом», но и — по крайней мере, на время — с самой «историей», или, по меньшей мере, с определенной ее концепцией[[197]](#endnote-176). И все-таки в ходе всех этих прощаний с «великими повествованиями» в центре внимания снова оказался вопрос об оставшихся возможностях написания истории. История (или ее изображение) была расчленена на множество историй, а разделительная линия между ними — между фикцией и историей, словесно закрепленной, почти исчезла. Эта потеря признаков научной дисциплины придала индивидуализированной историографии, а вместе с тем, и личным (а также коллективным) воспоминаниям, обновленное значение[[198]](#endnote-177).

### 2. Обезьяний театр?

Не вызывает удивления тот факт, что роль театра как института, особым образом адресующегося к общественности и участвующего в образовании культурной памяти, возрастала и продолжает возрастать[[199]](#endnote-178). Значительное число постановок последних лет указывало на то, что завлиты приняли к сведению спорные тезисы и аргументы философии истории, и театр, со своей стороны, прилагает все усилия, чтобы посредством другой, театральной историографии добавить к остаткам индивидуальной и коллективной памяти и свою долю[[200]](#endnote-179). И действительно, к концу тысячелетия театр работает против забвения, обращаясь к исторической памяти, создавая различные, своеобразные театральные пространства воспоминаний. В театре возникает свое собственное «написание истории». История в театре создается из специфических материалов: движения, света, костюмов, тел, звуков — из всего того, что составляет знаковость театра. С помощью такого театрального «написания истории» можно, например, прочитать постановки Франка Касторфа (Frank Kastorf) как соответствующие времени (и привязанные к месту?) театральные исследования и комментарии к истории ГДР/ФРГ. Сценические наслоения и увязки различных временных и материальных пластов в этих работах заставляют смотреть на это прошлое как на часть нашего настоящего и притом как на часть нашего общего настоящего, в котором эти гетерогенные время-пространства (Zeit-Raeume) взаимно пронизывают друг друга. Иногда воплощенная в рамках театральной условности {141} историческая (а, значит, отдаленная) ситуация врывается, почти причиняя боль, в настоящее, как это произошло, например, с постановкой Касторфа «Грязные руки». Премьера этого спектакля состоялась весной 1998 года и многократно перекликалась с произошедшими ранее военными событиями в бывшей Югославии. Один из главных героев был внешне похож на Караджича, на сцене читали его стихи, вывешивали югославский флаг и т. д. История ГДР проявилась в этой постановке в намеках — в особой манере говорить, присущей Ульбрихту и Хонеккеру, в песнях, которые, очевидно, были известны зрителям — бывшим гражданам ГДР, потому что они тихонько подпевали. Неодновременное в одновременности немецко-немецких же отношений обнаружило ощутимый раскол в публике. Год спустя, весной 1999 года, история «догнала» постановку — началось изгнание сербами косовских албанцев, налеты натовцев на Сербию, война, в которой принимала участие и Федеративная Республика Германия… Или это постановка обогнала реальные события?.. Когда после всего случившегося мы со студентами обсуждали эту постановку в одном из семинаров, некоторые из них уже были уверены, что видели на сцене не Караджича, а Милошевича, другие были недовольны присутствием обезьянки, принимавшей участие в спектакле, потому что она отвлекала их внимание от «важных» вещей, третьи считали, что спектакль недостаточно соответствует «военной» теме, потому что музыка из фильма «Андерграунд» (югославского режиссера Кустурицы) придавала всему, по их мнению, слишком развлекательный характер. Что интересно — история ГДР/ФРГ, то есть наша собственная история, оказалась при этом полностью забыта. Во время Берлинского театрального фестиваля в театре Фольксбюне Ост сразу после спектакля была организована дискуссия со зрителями и политиками с Востока и Запада, где обсуждался спектакль и война НАТО с Сербией. Таким образом, не только спектакль оказался неожиданно актуальным, но и театр оказался местом проведения значимой для общественности дискуссии, продемонстрировав тем самым, как он вмешивается в общий дискурс и как значительно его участие в создании этого дискурса. Однако мы получили представление и о том, каким комплексным способом создается история театра современности как театра во времени.

### 3. Театр во времени?

Основной причиной театроведческого интереса к воплощению на сцене истории, или, лучше сказать, к попыткам театральной историографии, является преимущественно не социологическая релевантность театра. В гораздо большей степени причина кроется в упомянутой выше особенной историчности театра, которая присуща и театроведческой работе. Дорис Колеш в одной из своих статей констатирует:

«Если театр в конце тысячелетия смещает вирулентное во все времена напряжение репрезентации и презентации, референциальности и перформативности в направлении к представленному настоящему и к усилению энергетического напряжения между сценой и публикой, тогда и перед театроведением встает вопрос о собственном представлении»[[201]](#endnote-180).

{142} Не последнюю роль здесь играет сама историчность театроведческой аналитической работы, описанный выше как бытие во времени. Это указывает на проблему, присущую предмету, которая занимает умы исследователей не только из-за своего «performativen turn»[[202]](#footnote-24). С театроведческим «открытием» искусства перформанса и перформативности как театрального феномена изменилось отношение к преходящей составляющей театра, привязанной ко времени. Ею, этой преходящей составляющей нельзя пренебречь. Она невозобновима, она ускользает во всех оттенках, не поддаваясь попыткам быстрого семиотического «усмирения». Изобилие же и умножение знаков приводит к тому, что кажется, что знаки сами себя этим уничтожают. Исчезновение и упущение деталей происходящего на сцене спектакля, оказывали влияние на восприятие самого зрителя: возникала необходимость воспоминания, непрестанно возводимой и рушащейся конструкции истории (историй), которая/ые (больше?) не дана/даны как нечто само собой разумеющееся. Но что плохого в том, что от спектакля «Грязные руки» в памяти останется только обезьянка, которая, казалось бы, только отвлекала от видения «существенного», от «настоящего» значения. Как происходило становление человека? Что было с историей об обезьяне и Zoon politikon[[203]](#footnote-25)? Так ли все начиналось? От репрезентации трудно уйти. Театр любит подчеркивать в своих проявлениях перформативное начало. Желание сообщения, со-общения истории (историй) ведет нас назад к репрезентации.

### 3. Детский театр?

Театр происходит во времени, то есть в изменяющихся контекстах. На приведенном выше примере спектакля «Грязные руки» становится понятно, в какой мере от временного контекста зависит восприятие происходящего на сцене. Причем важна не только вовлеченность зрительного зала и всего театра в политические процессы и иные культурные события, которые в комплексе определяют то, что пишут и говорят о современном театре. Такое влияние оказывает и биографически привязанное время автора, которое манифестируется в виде имеющегося знания или его отсутствия. Упомянутые выше в связи со спектаклем «Грязные руки» намеки на историю ГДР/ФРГ остались для молодежной аудитории, в лучшем случае, загадочными элементами спектакля, который «никуда не годится». Не годится, потому что не рассказано никакой истории, соприкасающейся с собственной жизненной историей, которая тоже может быть заимствована у театра, но на основе полученного из нее знания из гримас складывается смысл.

### **{****143}** 5. Театр книг с картинками?

В последней сцене «Knee — plays», части гигантского проекта Роберта Вилсона (Robert Wilson) «CIVIL warS — A TREE IS BEST MEASURED WHEN ITS DOWN», на практически пустой сцене сидит большеголовое существо с детским лицом, потом оно встает, неуверенно идет к полке с книгами, берет одну из них, возвращается на свое место и начинает читать. В контексте того спектакля, который можно было увидеть в рамках фестиваля «Театры мира 1985» во Франкфурте-на-Майне, этот жест прочитывался как «чтение книги жизни», а вся постановка раскрывала тему общения художника с незнакомым, неизведанным. Сегодня я бы сказала «книга истории», потому что если смотреть с точки зрения сегодняшнего дня и еще раз обратить внимание на подзаголовок проекта, то спектакль «Knee — plays», как и весь проект, следует рассматривать как театральный критический разбор истории, а, возможно, и как (неудачную) де-конструкцию моделей написания истории. Американскую поговорку «Дерево лучше всего измерять, когда оно срублено» можно прочитать как иронический комментарий к «концу истории», который насыщен противоборствующим значением, благодаря прежней, как утверждалось Вилсоном, маниакальной увлеченности темой «вечного возвращения»[[204]](#endnote-181). Так, невозможность повторения (или повторного «прочтения») того же самого спектакля смешивается с последующим многократным обдумыванием того, что теперь стало воспоминанием, продолжает писать историю дальше. Спектакль, который нельзя вновь «перечитать», как книгу, остающиеся в памяти картинки которого отличаются от увиденных картинок, невозвратимо ушел в прошлое. Изучение спектакля как бы идет по следам, им оставленным, и эта работа уже сама становится написанием истории.

Вилсон, как режиссер, на удивление часто обращался к исторической теме: в ранних работах, посвященных королеве Виктории, Эйнштейну, Сталину, Фрейду, Гессу, затем в совместном проекте с Хайнером Мюллером в «CIVIL warS», и, наконец в постановке «Смерти Дантона» Бюхнера. В октябре 1998 года спектакль шел почти ежедневно в театре Берлинер Ансамбль, и почти всегда при полном аншлаге. Если рассматривать форму презентации этой постановки, то можно констатировать интересную, игровую и театральную, трансформацию различных медиальных средств сохранения истории и исторического знания. Вилсон уже в своих ранних работах часто использовал фотографии и другие изобразительные материалы, и с их помощью развивал свои режиссерские идеи.

Уже в тексте Бюхнера собраны различные дискурсы его времени: историография и заимствования из Шекспира, цитаты, фрагменты биографии, сведения из школьных учебников и др.[[205]](#endnote-182) Этому сопутствует поэтическая насыщенность текста, которая выражается в том, что герои Бюхнера воспринимаются на протяжении всей пьесы амбивалентно, в том, что они, вместе с предпосланными им мыслительными моделями, кажутся одновременно сомнительными и убедительными. Автор вкладывает в уста Камиля Демулена следующие слова: «… все мы негодяи и ангелы, глупцы и гении, и притом все это сочетается в одном человеке: все эти четыре ипостаси находят себе достаточно места в одном и том же теле, не такие уж они объемные, как мы это себе воображаем. Спать, переваривать пищу, делать детей — этим занимаются все; все остальное — только вариации на ту же {144} тему в других тональностях»[[206]](#endnote-183). Особый интерес Бюхнера вызывали «мотивы и обстоятельства», определяющие поступки человека. Он считал, что «они являются единственным мерилом, по которому можно измерить и взвесить действия человека. По воздействию же или последствиям судить нельзя ни о чем, потому что первое часто является тем же самым, вторые часто случайны»[[207]](#endnote-184). Вилсон в обоих смыслах представляется режиссером, равным по гениальности Бюхнеру. Совершенно в бюхнеровском стиле размышляя о многоязычии и многоголосии тела, Вилсон с помощью выразительных средств языка и пластики создает плотное сплетение подобия и разнообразия персонажей Бюхнера. Например, в сцене, когда «народ» изображает тело одного актера, который может «воплотить» все роли и всем одалживает свой голос или подстраивает свой голос под остальных, Вилсон делает возможным выявление амбивалентности желаний, свойственных героям. Он использует, прежде всего, последовательность движений и голоса, их соотношения друг с другом, в которых находят выражение смертельная тоска и гедонизм, стремление к власти и желание добродетели. В оформлении сцены, в деталях костюмов персонажей, в последовательности выстраивания мизансцен спектакля содержатся разнообразные отсылки к моде того времени, к живописи и истории искусств и — как это часто бывает у Вилсона — к кино, посредством которого прочтение и театральная трансформация литературного революционного дискурса постоянно оказывается прошедшей сквозь дополнительные инстанции исторического сообщения знаний. Таким образом, заложенная в драматургии Бюхнера интертекстуальность трансформируется у Вилсона в свойственную спектаклю интер-медиальность. Чтобы показать это более отчетливо, хотелось бы кратко остановиться на том, как в действие спектакля включена живопись.

Отдельные сцены спектакля из-за прекращающегося время от времени движения становятся «картинами». Известное сходство с картинами того времени выявляется, благодаря явным акцентам в цветовом и световом оформлении спектакля: на темном фоне задника группируются персонажи пьесы, занятые в первой сцене. Их позы статуарны, жесты несколько преувеличены. Но не только искусственность поз и претендующие на историчность костюмы создают это ощущение живописности, этому способствует и очевидный композиционный акцент — невидимо тянущаяся диагональ на переднем и заднем плане. Тем самым живопись как средство возможного представления приравнивается к театру. В спектакле Вилсона частично «цитируются» и исторические картины, например, Микеланджело, знаменитый фрагмент, на котором изображены тянущиеся друг к другу руки Бога и человека. Этот фрагмент появляется в момент встречи сидящего в ванне (!) Робеспьера и Сен-Жюста, когда последний «передает ему бумагу». У Вилсона этот эпизод играют без упомянутой бумаги, но отточенный в деталях жест, словно разбивающий сцену на кусочки — вызывает в памяти картину, изображающую акт сотворения, и провоцирует вопрос: кто же здесь кого создает? В связи с таким акцентом на «живописность истории» большое значение приобретает вопрос о переходах или о связующих эти картины элементах. Режиссер создает их в форме отчетливых Blackouts (внезапных затемнений), которые по своему воздействию приближаются к жесткому монтажу, но могут быть прочитаны и в значении провалов в памяти. Эти Blackouts можно сравнить с черными дырами, в которых астрофизика ищет материю, они похожи на Black box (черный {145} ящик), про который дуденовская энциклопедия пишет: «Это часть кибернетической системы, строение и законы которой можно понять только по реакциям на поданные сигналы». Презентация спектакля в виде чередования (неподвижных) картин и темноты становится, таким образом, визуализированной рефлексией на получение знаний из истории (искусства): то, что располагается между отдельными историческими эпизодами — это провалы в памяти, касающиеся сомнительной истории сотворения, системы, строения которой мы не знаем и которая доступна нам через обращение к изобразительным материалам и текстам. В этой системе, очевидно, действуют / действовали различные энергии, которые, однако, доступны нашему сегодняшнему опыту лишь опосредованно — в форме энциклопедического знания, через знание, архивированное в книгах с картинками. Вот так можно прочитать эту историю. А написать? Вилсон сказал в уже упомянутом интервью: «An artist re-creates history, not like a historian, but as a poet» («Человек искусства вос-создает историю, но не как историк, а как поэт»).

Вилсоновское поэтическое вос-создание истории, абсолютно доверительная передача прошлого языку искусства: живописи, театру, кино — здесь в итоге тоже сигнализирует о конце. Эта постановка истории демонстрирует превосходное владением материалом. Она действует в расчете на имеющиеся у зрителя знания, которые подпитываются историей искусства и не допускают никакой, разве только ограниченной, рефлексии по поводу самих средств, с помощью которых постановка осуществляется в настоящее время. Совершенный театр картин Вилсона не прикасается, подобно постановкам Касторфа, к современным событиям; он уводит нас в мир картин прошлого, соблазняя желанием узнавания увиденного. Он рассказывает нам истории «как из книжки», то есть, оставаясь преимущественно в области знакомой репрезентации. Бюхнеровское понимание, похоже, еще не сброшено со счетов: «мотивы и обстоятельства» человеческих поступков, они и здесь заставляют нас спросить: для чего нам опять рассказывают эту историю?

Не ирония ли это истории, что Вилсон в Берлинер Ансамбле

— после Брехта, для которого очень важным было изменение общества посредством театра,

— после Хайнера Мюллера, у которого было особое отношение к Брехту и Бюхнеру, и к их работам,

— после падения стены и «бескровной революции» посредством этого эстетического зрелища хоронит мысль о революции?

«Смерть Дантона» была последним успехом Берлинер Ансамбля перед его закрытием в конце апреля этого года. И это тоже конец истории.

### 6. Театр тела?

Вернемся к театроведению и к его особому отношению ко времени и к вопросу о том, как можно оформить и, соответственно, представить исследование театра во времени. Здесь важно обозначить те особые задачи, которые стоят перед театроведами и за решение которых они ответственны.

Быть свидетелями, в лучшем смысле этого слова, глазами и ушами происходящего, — так можно было бы позитивно охарактеризовать эти задачи и ответственность, если речь идет об исследовании театра своего времени. Быть глазами и ушами — это значит внимательно присматриваться {146} и чутко прислушиваться ко всему, что происходит вокруг. Это означает также прощание со скоропалительными суждениями. Дитмар Кампер (Dietmar Kamper), хотя и косвенно, но очень точно описывает эти задачи: «Мышление должно на долгое время стать *восприятием*, но не приятием настоящего, а упражнением в *awareness*, упражнением чувства, внимания, уважения и почитания другого»[[208]](#endnote-185). И все-таки мы знаем, что с (театроведческим) восприятием театра дело обстоит не так просто. То, что представлено глазам и ушам зрителя, — это феномены исчезновения. Движения, звуки, межчеловеческие отношения — феномены, которые не позволяют себя остановить, противятся точному воспроизведению. Они обусловлены мгновенными взглядами, настроенными на восприятие ушами. Действующие одновременно, они не сразу поддаются разгадке, а затем уходят. Тем самым, предмет театроведческих работ, устных и письменных, оказывается, с одной стороны, ограниченным определенным промежутком времени (временем действия спектакля) и одновременно историческим, таким, которого больше нет, но который ради «добычи знаний» или научности должен быть снова возвращен (повторен). Никакая другая наука не опирается на столь несостоятельные предпосылки, ни для какой другой науки присущая исследователю / наблюдателю / зрителю способность воспринимать и вспоминать не является конституирующей наравне с собственной воспринимающей способностью. Пожалуй, можно даже сказать, что само упущение «предмета», его неуловимость и преходящесть являются для этой науки, по необходимости, конституирующим. Если бы когда-нибудь свидетелю от театроведения пришлось отвечать перед судом, все равно, каким — то он бы не смог с чистой совестью сказать: так *было*. И никто бы не помог ему, ему пришлось бы все время говорить: я *так* видел, *так* слышал. Возможно, было и по-другому. Так что, каждому «так было» противопоставлено недоверие. Неповторимое, невозвратимое ни перед каким судом мира не может быть «доказано». В лучшем случае, оно позволяет себя писать дальше (fort-schreiben), чтобы иметь возможность снова быть (da-sein). Глаза камеры, фото-графии, видео-шпионы, все эти «вспомогательные средства», эти кажущиеся «улики» — все они подчиняются одним и тем же условиям, и не более надежны, чем собственные глаз или ухо[[209]](#endnote-186).

### 7. Музыкальный театр

Пока мы присутствуем в театре, задействовав наше зрение и слух, мы тратим отпущенное нам время жизни, но с другой стороны, в это же время происходит «конструирование» восприятия и мы пополняем «багаж нашего жизненного опыта». Ведь именно театр, его «манера письма» и его материализовавшаяся «игра ума» дают нам превосходный эстетический опыт, способствуя развитию нашей собственной манеры писать и говорить. Постоянно связанный с театром опыт приобщения к несоизмеримому, не поддающемуся сравнению, помогает питать и поддерживать в нас сомнения в отношении самих себя[[210]](#endnote-187). И если этот вывод справедлив по отношению ко всем видам театра вообще, то он тем более справедлив, когда театр, используя: все свойственные ему средства, обращается к обозначенным выше темам, то есть, когда он не только моделирует или намечает исторически {147} привязанные события, как это происходило у Вилсона, но и размышляет в игровой форме, то есть, когда он занимается театральной историографией на продвинутом уровне. Чтобы пояснить эту мысль, стоит обратиться к музыкально-театральному перформансу «Миф Европа», который ставился Йоргом Лауэ (Jörg Laue) с Лозе Комбо (Lose Combo).

Здесь вновь возникает вопрос: как эта, отдельно взятая форма современного театра относится к самой проблеме возможности воплощения истории на сцене? Как современный театр при помощи передовых попыток театральной историографии может поколебать театроведческий анализ, описание и воплощение исторических событий в письменном виде? Вопрос можно сформулировать позитивно и парадоксально: какой материал для размышлений дает нам и какие вопросы ставит перед нами такой театр относительно описанной выше историчности и временной ограниченности наших собственных действий, то есть, что он прибавляет к нашему «багажу житейского опыта»? Со своей стороны, я никоим образом не связываю с этим притязания на окончательность. Речь идет, как станет ясно из дальнейшего, лишь об очередной попытке приблизиться к проблеме. Этим вступлением пока можно ограничиться.

Итак, начнем с того, что можно увидеть и услышать в спектакле Йорга Лауэ, чтобы испытать наши зрение и слух в качестве свидетелей. Это, прежде всего, театральный зал, в котором висят два проекционных экрана различной величины, кажущиеся сделанными под мрамор. По своим материальным характеристикам они напоминают японскую бумагу, основу для беглых мазков кисти. Эти проекционные экраны почти целиком заполняют собой пространство сцены. Перед левым, меньшим экраном, полукругом сидят музыканты обоего пола со смычковыми инструментами. Точно сказать, сколько там было мужчин, а сколько женщин, я теперь уже не могу. Кажется, три женщины и один мужчина. И как распределялись инструменты, я тоже теперь сказать не могу. Мужчина, кажется, держал виолончель? Все пространство сцены не особенно хорошо освещено, и все же позади правой стены из японской бумаги — назовем так экран ради разнообразия — (к тому же, слово «экран» слишком точное для этого места рассказа, потому что проекционным экраном это прозрачное нечто оказывается спустя порядочный промежуток времени. Притом слово «стена» одновременно обозначает и помещение, расположенное за ней. В какой-то момент она становится настолько прозрачной, что взгляд может проникнуть в помещение, расположенное за ней. Это пустая сцена, которая внезапно становится похожей на чистый лист нотной бумаги) — позади правой, просвечивающей, как бы парящей в пространстве зала стены, кажется, что-то движется. Посреди сцены между проекционными экранами стоит микрофон на подставке. (Йорг Лауэ почти во всех своих театральных работах использует проекционные экраны. Значит, можно исходить из того, что и в этот раз будет то же самое. Можно? Я могу). По прошествии некоторого времени эта подставка будет положена на пол молодой женщиной со светлыми косами. Мизансцена останется неизменной. Конечно, она трансформируются во времени потоком звуков и шумов и почти непрерывной проекцией на предназначенные для этого экраны-стены. Музыкантши и музыкант (?) бесконечно долго играют, все время одно и то же (?), звучат одни и те же звуки, протяжные, без модуляции; возможно, их концентрация проходит различные фазы. В определенный, точно рассчитанный {148} момент времени, они играют последнюю, оставшуюся неоконченной, фугу Баха. (И внезапно понимаешь, когда слушаешь эту музыку, что имеют в виду, когда говорят о ее утешительной и спасительной силе, потому что именно такой ее и чувствуешь). «Бах» — это и имя некоего необъяснимого начала (к микрофону подходит человек и говорит: «ne riesen love-story»[[211]](#footnote-26)). Кто кого здесь любит? Миф Европа. То, что за этим следует — странная история о том, как Бах ослеп и как незадолго до смерти к нему вернулась способность видеть. Что ведет от Баха к «Мифу Европа»? В тексте речь идет о тоске по свету без картинок, и зритель видит отражение ее образа на экранах-стенах из японской бумаги: быстрый, вспыхивающий свет, в котором можно различить молниеносно исчезающие иероглифы. Исчезновение картинки воспринимается как телевизионные помехи. В игру музыкантов вмешивается некий шум, который нельзя не услышать, другой бит, радиоголоса — зрение и слух затягивает в водоворот происходящего, все вовлекается в ритм мелодий, шумов, звуков, движений… На сцене появляется женщина. Она рассказывает историю Европы, той самой царской дочери, давшей свое имя континенту. На правом экране появляется и исчезает силуэт человеческого лица. Европа в сегодняшнем виде? Лицо молодой женщины. Я ее знаю. Ее губы шевелятся, но ее слова достигают нашего слуха долей секунды позже. Странное смещение речи, благодаря которому вдруг становятся осязаемыми время и путь от губ, произносящих слова, до глаз и ушей, их воспринимающих. Время и путь, в / на котором что-то может быть потеряно.

Задача быть зрением и слухом, глазами и ушами, свидетелем, то есть ожидаемая задача, оказывается невозможной?

То, что здесь происходит, — это нескончаемый поиск, длительный опыт потерь и лишений. Желание зрителя иметь осмысленную историю с началом и концом, с ясно различимыми мотивами, ищет себе опору, находит, вновь теряет ее, дает имена увиденным картинкам, соединяет их с предыдущими, проводит линии к отсутствующему, снова попадает в водоворот, в гущу происходящих событий, проходит стадии блуждания и кружения, понимает ограниченность сценического пространства, чувствует относительность времени — отчасти в мучительной медлительности, отчасти в опьянении, беспомощно отстает…

Представленная здесь попытка описать этот спектакль находится в противоречии с необходимостью подать понятие «испытание» («Zumutung») в позитивном свете. В «Мифе Европа» от смотрящей и слушающей публики ожидается, что она выдержит не менее, чем постоянную конфронтацию с самой собой, и, более того, сможет осознать ее как шанс, увидит в этом «испытании» («Zumutung») эстетической ответственности перед самим собой нечто, что ставит такие вопросы, ответы на которые еще не даны.

Исходным моментом для работ Йорга Лауэ были не конкретные исторические события, не исторические личности, память которых следовало бы чтить по каким бы то ни было причинам здесь и сейчас. Отправным пунктом для постановок послужили, скорее, такие феномены, как миф, забвение, незнание, несвязность, прерывистость, потери, смещения, одновременность, неясности, пробелы. Это те феномены, которые сопровождают и, в конце концов, определяют наше приобщение к истории и наше {149} обращение к воспоминаниям. Это Вилсоновские черные дыры, темнота, свет без картинок… И если, как это формулирует Ханс-Тиес Лееманн в одной из своих работ, новый театр — это театр, своеобразность эстетического опыта которого состоит в том, что современность не означает просто *изобилие времени*, что «настоящая интенсивность» скорее, познается «как отсутствие, разрыв и уход, потеря, преходящесть, непонимание, нехватка, ужас», тогда работы Йорга Лауэ, наверно, исключительны, ибо они поясняют это замечание весьма необычным способом.

В работах Лауэ гораздо более отчетливо, чем у других современных театральных режиссеров, речь идет о производстве собственной временной ограниченности, или, чтобы еще раз вернуться к высказыванию Лееманна, «о производстве присутствия», которое заключается в своеобразной «игре между телом и изобразительными средствами». Это производство присутствия и эстетическая конструкция времени может быть описана в трех ракурсах:

— как деконструктивная художественная практика, использующая само время как материал;

— как рефлексия на историю и вопрос о том, как история в качестве временной ограниченности может быть познана, в том числе, и не в последнюю очередь, в обращении с собственным материалом и собственной работой;

— как попытка дать публике время, которое только тогда покажется ей «наполненным», когда она сможет конструктивно осознать пустоту как место осмысленного бытия и присутствия (Da-Sein).

Если кто-то воспользовался возможностью посетить одно из музыкально-аналитических чтений Ансамбля модерн в опере Франкфурта-на-Майне, тот поймет, что значит получать различный временной опыт в музыке и смочь установить различные временные плоскости. В ходе проводимого там деконструктивного анализа работ современных композиторов, в частности, выясняется, как само время становится материалом и, благодаря этому, приобретает собственную валентность в музыке. Расчленение общей композиции, то есть де-композиция партитуры на отдельные «голоса», сначала указывает на их самостоятельность и вариативность, чтобы потом привести к поразительному созвучию, которое заставляет слух распознавать то тут то там «отдельную голосовую дорожку», сфокусироваться, подобно взгляду, или воспринимать это созвучие как настоящий сюрприз, в котором отдельные голоса вдруг сливаются в потоке времени. Подобным образом действует Йорг Лауэ при работе над «композицией» своих театральных работ — с тем отличием, что его «инструменты» принадлежат не только области музыкального искусства. Элементами его композиции в равной мере являются видеокартинки, звуки, попурри из мелодий и шумов, живые люди, собственные тексты и тексты других авторов и, конечно же, время и история (истории), то есть почти все, что составляет театр, не подпадая, конечно, под общее понятие театра. То, что скрепляет эти отдельные элементы — это их общая (на каждом из самых разных уровней) формальная структурированность во времени, которая сама проистекает из музыкальных предпосылок. Де-композиция музыкальных данностей является, таким образом, основанием для общего временного мерила вечера, накладывается на все, что свойственно театру, и создает многоголосную временную структуру, организуя отдельные уровни материала в непредвиденное, но несомненно {150} вызывающее эстетическое наслаждение созвучие. Таким образом, театр Йорга Лауэ, действительно, оказывается «новым театром», деконструктивным способом проверяющим свои материалы на их валентность, или, иными словами, на их годность как материалов для повествований и историй. Такой театр не ограничивается только электронной или цифровой техникой для производства картинок и звука, но и не отказывается от них просто так. Их берут на службу, но и одновременно спрашивают с них.

Как и в предшествующих работах режиссера, вопрос об истории выкристаллизовывается в «Мифе Европа» как лейтмотив, как слышимый голос. Сначала она (история) проявляется в открыто слушаемом всеми повествовании. Как эту историю можно рассказать, как она может соединиться с нашим опытом, что следует думать о теперь уже «единой Европе»? Думать о ней, как о мифе? Не следует полагать, что в спектакле есть готовые ответы. Он не привязан к дискурсам, которые известны более чем достаточно. Спектакль как своеобразное повествование, обращенное к мифу, вопрошает: где искать Европу, царскую дочерь, носившую это имя, многократно изнасилованную Зевсом, похищенную, увезенную на Крит и исчезнувшую из истории? Она потонула в других историях, в которых она иногда еще проглядывает и возникает как воспоминание. Братья, которых послали ее искать, вскоре забыли ее, основали новые города и свое собственное государство. Эти исторические напластования, которые проявляются в рассказанном со сцены мифе, неожиданно вдруг обрывающемся, снова возвращает нас в «Миф Европа». И здесь история Европы, и «Миф Европы» (а также спектакль) перекрывается другими историями, привносящими новый, неузнаваемый материал, и тем самым манифестируется потеря информации в процессе повторного повествования. Таким образом, поставленный в спектакле вопрос обращается уже к своему собственному действию. Например, видеокартинки, которые можно увидеть в спектакле — если вообще здесь уместно говорить о картинках — возникают посредством многократно отснятого исходного материала, причем становится ясно, что камера как бы «не узнает» своих собственных картинок: они испорчены, появляются схемы, тени, которые мы, зрители, охотно соединили бы в некое осмысленное целое. То же самое происходит с фрагментами фраз, которые, изолированно посылаемые в зал, сначала не имеют смысла или вводят слушающего в соблазн принять за смысл самое очевидное: ne riesen lovestory. Таково начало. Слышна ли ирония, с какой это сказано? Воспринимается ли эта фраза как комментарий, предваряющий историю, следующую за ним? История о том, как ослеп Бах — где здесь «любовная история»? Или речь уже идет о «любви» Зевса к Европе? Европа — это миф или любовная история? Множество вопросов, которые возникают в противоречии со всем тем, что не умиротворено уже знакомым, известным и что, кажется, уже принадлежит нам. Вопросы, которые вызывают четкий отзвук за пределами театрального зала.

История Европы, европейская история, наша история (истории) — представлены здесь в виде разнообразных разветвлений, которые не объединяет никакая принудительная логика. Ее структура походит не только на ризом (Rhizom[[212]](#footnote-27)), точно так же она подобна фильмам Джексона Поллока (Jackson {151} Pollock): в своих ответвлениях, наслоениях, спорных достоинствах. История становится еще раз, по-другому, во много раз сильнее познаваемой как одновременность неодновременного, как равноценность «story» и истории, как феномен, не встраивающийся в иерархическую систему ценностей.

Понимание этого факта имеет обратное влияние на вопрос о возможности воплощения на сцене уже испытанного, пережитого. Это значит, нужно признаться самому себе, что возможности быть зрением и слухом, свидетелем подобного рода театральная историография противопоставляет четкие рамки, что повествование о событиях, следующих друг за другом, их хронология еще не составляет истории, что даже начало этому процессу еще не положено, что селективный аналитический взгляд вытесняет, забывает, отбрасывает, предвосхищает, создает связи, что мышление, возможно, находится на пути, ведущем в тупик, где, однако, можно открыть что-то несомненно стоящее упоминания, что оборвется без видимой причины и то и другое. Мы знаем и о нашей вовлеченности в густую сеть отношений, которые образуют наше знание, о нашей непризнанной способности молниеносно переходить из одной плоскости рассмотрения в другую: от описания к рефлексии, оттуда к фантазии, об утрате самих себя в процессе самопознания — только так мы можем позволить себе эту устную и письменную игру ума, которая без театра была бы невозможна.

Что нас занимает в то время, которое мы проводим в театре, смотря ли, слушая, думая, фантазируя, пиша? Именно это: видение, слушание, мышление, письмо, фантазия, вопрос о нас самих и о других, о другом. Темнота, наше незнание. Чему мы можем научиться в театре для анализа, для представления, «для жизни»?

Бюхнер говорит, что действия человека определяют «мотивы и обстоятельства». «Они — то единственное мерило, по которому можно измерить и взвесить действия человека. По воздействию же и по последствиям нельзя судить ни о чем, так как первое часто бывает тем же самым, а второе — часто случайным».

Снова начать, чтобы еще раз возобновить событие.

### Примечания

## **{****153}** Фридеманн Кройдер Театральные формы памяти в спектакле «Бледная мать, нежная сестра»[[213]](#footnote-28) Веймарский фестиваль искусств 1995

*Фридеманн Кройдер, доктор философии, родился в 1967 г. Изучал театроведение, общее и сравнительное литературоведение и немецкую филологию в г. Майнце. С апреля 2001 г. — научный сотрудник Института театроведения Свободного университета г. Берлина. Область научных интересов — история старинного и современного театра.*

*Автор работ: Joseph Felix von Kurz-Bemardon und der Kampf um die Identitaet im 18. Jahrhundert. In: Theaterwissenschaftliche Beitraege, 2002: «Theaterhistoriographie». Berlin, 2002. S. 34 – 40; Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Gruebers. Berlin, 2002.*

*Участвовал в редактуре сборника: Theater seit den 60er Jahren. Grenzgaenge der Neo-Avantgarde. Tuebingen, 1998 (совместно с E. Fischer-Lichte, I. Pflug).*

### «Слепые пятна» памяти

Как может современный театр сохранить живую память о страданиях жертв национал-социалистов? Возможно ли изображать на сцене преступления нацистов? Как относится театр к словам Адорно о том, что ужасы концентрационных лагерей выходят далеко за пределы самой извращенной человеческой фантазии? Действительно ли существует предел возможностей театрального представления? Или, быть может, именно театральным формам, которые принимают во внимание спорность, безграничность и мимолетность воспоминаний, а не пытаются создать видимость их полного {154} воскрешения, и под силу вместо недопустимого молчания оживить в нашей памяти былые страдания, одновременно соблюдая дистанцию по отношению к преданным забвению событиям? — Вот какие сложные вопросы задавали себе немецкие театральные деятели в 1995 году, в канун пятидесятилетней годовщины освобождения узников концентрационных лагерей. Большинство из них уклонились от ответа, обойдя эту тему стороной. И только немногие художники, не захотевшие табуизировать тему воспоминаний о самом мрачном периоде немецкой истории, заслуживают здесь особого внимания. Один из театральных проектов лета 1995 года привел нас на советское кладбище, расположенное в известнейшем историческом месте, в Верхнем Веймаре, на северном склоне замка Бельведер, летней резиденции Карла Августа, покровителя и патрона Гете. В то время как южный склон замка является одним из любимых мест отдыха горожан, его северный склон почти не упоминается в прессе. Посетители здесь большая редкость. Эта северная часть парка, где в рамках Веймарского фестиваля искусств 1995 года был показан спектакль Грюбера «Бледная мать, нежная сестра»[[214]](#endnote-188), может по праву считаться одним из «слепых пятен», которые постепенно были вытеснены из памяти и преданы забвению.

А между тем, в 1938 и 1939 годах здесь при большом скоплении народа состоялись торжественные похороны национал-социалистов, а в 1946 — похороны советских граждан, обставленные ничуть не менее помпезно.

Тюрингия и Веймар печально прославились тем, что власть в них «легально» перешла в руки национал-социалистов еще до заката основанной в Веймаре первой немецкой республики, то есть до прихода к власти Гитлера в 1933 году. Через несколько недель после празднований в честь Гете весной 1932 года путем досрочных выборов в Ландтаг было образовано новое правительство во главе с лидером НСДАП Фрицем Заукелем, который в 1946 году был повешен в Нюрнберге как нацистский преступник. Когда в 1938 году умер его отец, Фридрих Заукель, он использовал его смерть и погребение на частном кладбище в северной части парка как повод для демонстрации национал-социалистской власти. Панихида в только что построенном правлении, похоронная процессия из Веймара в Бельведер, погребение «среди дубов Бельведера» и прощальные речи были ловко использованы национал-социалистами в своих интересах. Эти пышно обставленные похороны увешанного наградами Фридриха Заукеля положили начало последующим захоронениям здесь лидеров национал-социалистов[[215]](#endnote-189). Летом 1947 года солдаты Красной Армии уничтожили последнюю память о месте захоронения национал-социалистов — два высотой более двух метров гранитных надгробия. В апреле 1946 года Советская военная администрация отдала приказ об основании на территории Бельведера советского кладбища. Это кладбище с самого начала было предназначено для захоронения советских граждан, проживавших на территории ГДР. С 1946 года здесь хоронили преимущественно солдат Красной Армии, многие из которых погибли после войны в 1946 и 1947 годах от голода и болезней, и мирных граждан, а с 1968 по 1990 год — только детей.

Ворота советского кладбище в Бельведере и по сей день украшают символы уже несуществующего советского государства: серп и молот и пятиконечная звезда. Это кладбище может считаться сегодня «слепым пятном» памяти с двух точек зрения: во-первых, как «слепое пятно памяти» {155} о военном и политическом присутствии СССР в Восточной Германии до падения Берлинской стены, а, во-вторых, как «слепое пятно памяти» о болезненном национал-социалистском прошлом Веймара. Грюбер, Арройо и Семпрун выбрали местом действия для своего проекта[[216]](#endnote-190) именно этот забытый уголок, так как он имел огромное значение для организации пространства памяти в их спектакле. Ведь Советское кладбище, связывая воспоминания с конкретным местом, воплощает тем самым их непрерывность и постоянство во времени, что отличает их от краткосрочных воспоминаний отдельно взятого человека. Можно, пожалуй, даже сказать, что этому месту самому присуща «память»[[217]](#endnote-191).

### Смешение времен и пространств

Арройо попытался оживить это «слепое пятно памяти», направляя и усиливая изобразительно-художественными средствами наш взгляд на находящиеся здесь человеческие останки. Кроме того, он проводит аналогичный параллелизм посредством пространственной инсталляции.

Миновав кованые ворота с упомянутыми выше эмблемами в западной части кладбища, я первым делом обратил внимание на большой белый обелиск из травертина. Подойдя к обелиску, я повернул направо в сторону замка, и тут моему взору открылась небольшая рощица, которая, плавно поднимаясь, расступалась у северного склона Бельведера. Тонкий овал из дубов и буков обрамлял многочисленные ряды могил по правую руку и площадь — по левую. На могилах мерцали зажженные свечи. Расположенные рядами, заросшие дикой травой, полуразрушенные надгробья из белого травертина, в изголовье у большинства из которых помимо надписей на кириллице сохранились еще и очертания красной пятиконечной звезды, Арройо дополнил отдельными предметами: изголовье одной могилы украшают огненно-красные розы, другой — голубой платок или венок из еловых веток с красной лентой, освещенное багровое сердце из пластмассы или сплетенный в виде сердца венок из астр. На некоторых могильных плитах были разложены еловые лапы, а в ногах — кора деревьев, на других разбросаны мелкие камни. С помощью этих разнообразных предметов, отличающихся как своим материалом, так и способом их подачи, Арройо превратил многочисленные безликие, одинаковые могилы в индивидуализированные свидетельства конкретных человеческих жизней. Могилы — свидетельства игнорирующей человеческую индивидуальность, равнодушной к отдельно взятой личности политической системы превратились в произведения искусства, подчеркивающие индивидуальность каждой надгробной плиты. С помощью этих изобразительно-художественных добавок Арройо стремился связать наши воспоминания с конкретными человеческими телами, то есть индивидуализировать воспоминания, которые они призваны вызывать. Освещение было устроено так, что мягкий, рассеянный свет позади отдельных могил, высвечивал антропоморфные, необычные контуры надгробий. Казалось, будто бы на кладбище только что побывали связанные с умершим участники той или иной жизненной ситуации и в память о ней оставили здесь конкретные, характерные именно для этой ситуации предметы.

{156} Зрителей усадили на зеленые складные стулья, расставленные на площади перед кладбищем. С наступлением темноты все более становились заметны два объемных световых пятна. Левое окно северного фасада замка Бельведер, расположенное примерно на расстоянии двухсот метров справа, было освещено ярким лучом света. Это окно служило фоном для огромного силуэта Короны Шретер, актрисы времен Гете. Другой луч, поменьше, был направлен со стороны замка на кладбище. Он образовывал круглое в форме луны световое пятно на белом обелиске, служившем для зрителей левой границей рощи. Проведя таким образом световую ось, Арройо хотел обозначить связь замка Бельведер и советского кладбища, которые на первый взгляд никак не связаны, во-первых, по причине принадлежности к различным историческим эпохам, а во-вторых, из-за противоположного назначения обоих мест; ведь одно из них было местом отдыха и творчества Гете, а другое служило для фашистских погребальных церемоний. Выделенную таким образом пространственную связь «классического Веймара» с его фашистским прошлым можно найти и в другом месте — в соседстве замка Эттерсбург с концентрационным лагерем Бухенвальд.

Расположенные на расстоянии всего восьми километров друг от друга, они обнаруживают явное, можно сказать удивительное, сходство с данной парой «Бельведер — советское кладбище». Как и Бельведер, Эттерсбург был во времена Гете центром литературно-культурной жизни. Здесь состоялись летом знаменитые ученые встречи герцогини-матери Анны Амалии, во время которых Гете и Гердер вместе с немногочисленными придворными герцогини упражнялись в безобидных шутках, серьезных философско-эстетических беседах, литературе и музыке. В расположенном же неподалеку концлагере Бухенвальд, специально устроенном уже упомянутым здесь гауляйтером Заукелем в непосредственной близости от Веймара, в период с 1937 по 1945 год гитлеровскими палачами были до смерти замучены тысячи людей. Не прошло и месяца с того момента, как оставшиеся в живых пленные, освобожденные американской армией, покинули лагерь, а бараки заполнились уже новыми заключенными. Еще на четыре с половиной года «Специальный лагерь № 2» Бухенвальд стал местом изоляции и смерти для противников сталинского режима[[218]](#endnote-192). История «Спецлагеря № 2», как и существование здесь массовых захоронений, во времена ГДР были запретной темой. О наличие могил на территории лагеря, конечно же, знали, но ни о какой форме памяти не могло быть и речи.

На территории Веймарского Эттерсберга, где Гете так любил гулять и беседовать с Эккерманом, так же, как и в расположенном неподалеку на возвышенности в Верхнем Веймаре Бельведере, остались следы не только поэта, но и различных тоталитарных режимов. Параллель с местом действия, выбранным Грюбером для своего спектакля, не нужно долго искать, она очевидна. Во время моего посещения этого памятного места я остановился у мемориала еврейским жертвам. Он расположен на месте бывшего лагерного блока для заключенных-евреев и представляет собой яму, наполненную белыми валунами разных размеров, которые подобраны и разложены так, чтобы яма напоминала братскую могилу. Как, придя позднее на представление Грюбера, я обратил внимание на ярко освещенное окно Бельведера, так в этот раз мой взгляд остановился на воротах лагеря. По своей архитектуре они удивительно напоминают северный фасад замка Бельведер, особенно, когда он, как это было сделано на спектакле, освещен сбоку, а от остальной части здания в наступающих сумерках улавливаются лишь {157} контуры. На невысокой каменной стене перед мемориалом еврейским жертвам многие посетители оставляют по небольшому камню, связывая с ним личные воспоминания: «Я был здесь, я не забыл». Существует такой еврейский обычай, который использовал Арройо в художественном оформлении советского кладбища. Каждый камень на этой стене — так же, как и камни, которые разложил на надгробных стелах Арройо — своей индивидуальной, неповторимой формой указывает на индивидуальность и неповторимость каждого отдельного человека, разрушая тем самым анонимность братской могилы и мемориала.

Как становится ясно из моего рассказа, выбрав местом действия для своего спектакля «Бельведер — советское кладбище» и соответственно его оформив, Арройо хотел вызвать у зрителей ассоциацию с еще одной подобной парой в окрестностях Веймара, а именно «Эттерсбург — Бухенвальд». Следовательно, оформление кладбища: специальное освещение, воплощение с помощью световых лучей определенной пространственной концепции[[219]](#endnote-193) и художественное решение оформления могил, — можно рассматривать как аналогичный пространственный параллелизм между этим кладбищем и лагерем Бухенвальд. Впечатление от своего спектакля Арройо усиливает напоминанием об ужасах Бухенвальда. И все же, в пространственном параллелизме Арройо есть одно несоответствие: мемориал Бухенвальд никогда не скрывался от общественности, напротив, его всегда открыто показывали. В дни празднования пятидесятилетней годовщины освобождения он превратился для политиков в объект театрально-демонстративных жестов памяти, в то время как кладбище советских солдат, которые точно так же стали жертвами нацистского режима, долгое время нигде не упоминалось. Обратив наше внимание на это забытое место, Арройо показал нам действующее под поверхностью медиальной памяти, с ее театральными жестами политиков и официальной программой по случаю годовщины, подлинное вытеснение фашизма из памяти. Не превращает ли Арройо с помощью метода своего пространственного параллелизма кладбище советских солдат в альтернативное место памяти? Или, быть может, это просто попытка создать специфическую театральную форму воспоминаний, основанную именно на их отсутствии, для которой кладбище советских солдат подходит больше всего? Одну из следующих глав я собираюсь посвятить именно этому вопросу[[220]](#endnote-194), как и другому, который естественно вытекает из соседства места, выбранного Арройо для своего спектакля, равно как и его двойника, к месту творчества знаменитых Веймарских классиков. Сопоставив некоторые исторические данные, можно придти к выводу, что Бухенвальд близ Веймара был не случайно выбран нацистами для создания концентрационного лагеря, ведь место это в сознании немцев имело мифологическое прошлое. Цинично объявив дуб Гете центром будущего лагеря, строительство которого было начато в июле 1937 года, Гиммлер надеялся покончить с поклонением Гете, на самом же деле он только лишний раз напомнил о культурном авторитете поэта. Можно ли рассматривать связь немецкой просветительской культуры и национал-социализма исключительно с исторической точки зрения, то есть дихотомически? Нет ли здесь некой связи, которая объясняет, почему в историческом ландшафте Германии, именно в точке под названием «Веймар», произошли такие идейно-моральные сдвиги в мемориально-культурной памяти, ее нарочитое переосмысление?[[221]](#endnote-195)

### **{****158}** Возвращение мертвых

Первый из поставленных мною выше вопросов, наверное, стал и причиной того, что испанский писатель Хорхе Семпрун написал свою драму «Бледная мать, нежная дочь» именно для постановки на советском кладбище, хотя большая часть действия его трагедии происходит в концентрационном лагере Бухенвальд. Ремарки в драме Семпруна — он с самого начала был приглашен Грюбером вместе в Арройо в общий проект и поэтому тема и место спектакля, для которого ему предстояло написать текст, были обговорены заранее — указывают на некое место с «могильными плитами»[[222]](#endnote-196), на которых мерцают «блуждающие огоньки» (стр. 18), вдалеке виднеется «замок», на место действия, несущее на себе «груз веков» (стр. 11). «В окрестности Эттерсберга» он вернулся, «чтобы спокойно здесь умереть» (стр. 32), говорит в конце пьесы Выживший, фигура отождествляемая на персонажном уровне в пьесе с автором. Он «сбежал» (стр. 32) сюда от «встречи с журналистами», которую хотят устроить ему как «последнему оставшемуся в живых узнику лагеря». Следовательно, двойственность места действия была заложена Семпруном еже в тексте драмы, то есть он, как и Арройо, использовал принцип отсутствия восстанавливаемого посредством воспоминаний объекта. Кроме того, в его драме также присутствует ощущение переплетения пространств и времен, аналогичного параллелизма, которого посредством пространственной инсталляции достигает в своей постановке Арройо. В качестве действующих лиц собраны фигуры из трех различных исторических эпох, почти все известные цитаты знаменитых личностей (культурно)-исторической действительности. Во-первых, это Корона Шретер, актриса, сыгравшая роль Ифигении в первой постановке одноименной пьесы в Веймаре, а также сам Гете. Затем последний премьер-министр французского народного фронта Леон Блюм, которого в апреле 1943 года нацисты депортировали в Бухенвальд и там в течение двух лет держали под стражей за пределами собственно территории лагеря, в поселении эсесовцев. Когда он весной впервые распахнул окно, его поразил какой-то странный запах, который, как потом выяснилось, шел из печей крематория. Другое действующее лицо драмы Семпруна — Карола Неер, актриса театра Брехта, которая в 1933 году, спасаясь от нацистов, эмигрировала в Прагу, а в 1936 году как «троцкистская шпионка» стала жертвой сталинских чисток и репрессий и предположительно в 1942 году скончалась в одной из сталинских тюрем[[223]](#endnote-197). В пьесе присутствует также группа «мусульман» — так в концентрационных лагерях называли заключенных, неспособных выполнять лагерные работы и обреченных тем самым на смерть. Среди персонажей драмы Семпруна необходимо назвать и старика, пережившего лагерные мучения, который в известной степени олицетворяет самого автора, а также молодого «настоящего» мусульманина — заключенного боснийского лагеря, который в конце пьесы появляется в хоре «мусульман». Переплетение пространств и времен выражается в пьесе на уровне персонажей в том, что герои и времен Гете, и периода нацистского-сталинского террора, и современности, минуя всяческие «временные барьеры» разговаривают друг с другом, находясь при этом как будто бы в разных местах. Выживший встречает на территории лагеря «мусульман», копающих могилы, которые в этот момент делят махорку для самокруток. Леон Блюм, в лучших традициях Эккермана, ведет политическую дискуссию с Гете в {159} Эттерсберге. Гете кажется, что в актрисе, которая вначале появляется в роли Ифигении, он узнает Корону Шретер, но при встрече она оказывается Каролой Неер, которая вспоминает, как летом 1935 года на даче Фридриха Вольфа в Переделкино, она от тоски по родине декламировала «Ифигению».

Первые реплики Выжившего определяют переплетение пространств и времен в пьесе, как его ассоциативный сон наяву (стр. 15), в котором — как старик неоднократно заявляет — мертвые, «духи» его прошлого, на короткое время снова возвращаются к жизни (стр. 20, 32). В инсценировке Грюбера, в соответствии с драматическими структурными моделями сна наяву, различным персонажам были отведены различные места появления на сцене, скомпонованные по образцу сюрреалистического изображения, в котором возможно соединение самых разнородных элементов действительности: Гете (Ульрих Вильдгрубер), тучный, страдающий одышкой, одетый сообразно своему времени в серый сюртук путешественника, бордовый жилет, белую рубашку, синие брюки до колен и белые чулки, спускается по склону Бельведера. Эта сцена позволяет провести пространственную аналогию с замком Эттерсбург, где Гете устраивал первые репетиции «Ифигении» с Короной Шретер, чей огромный, больше человеческого роста, силуэт виднеется на фоне ярко освещенного окна замка. Леон Блюм (Роберт Хунгер-Бюлер), одетый в строгое черное пальто, гамаши и шляпу, какие носили французские бюргеры до войны, сгорбленный от ревматизма, появляется слева, со стороны Бухенвальда и степенным шагом направляется вверх по склону. Актриса, представлявшая сначала Корону Шретер, появившуюся в спектакле лишь ненадолго, а затем Каролу Неер (Ханна Шигулла), одетая в длинное белое платье, нежно поглаживает рукой ствол одной из берез рощи, что должно вызвать у нас ассоциацию с березами на даче Фридриха Вольфа. Как намек на второй фиктивный уровень этой фигуры, то есть ее как «актрисы», рядом с березой был поставлен гримерный столик, освещенный лампочками, который, как и сама актриса, был выделен ярким лучом желтого света. Все действующие лица встречаются в центре, на кладбище, где они, освещенные рассеянным светом, словно ожившие мертвецы скользят среди могил. Звуковое оформление также отчасти соответствует тем местам и временам, куда отсылают нас персонажи пьесы: в начале постановки из замка доносится барочная танцевальная музыка, голоса и смех, которые должны напоминать о праздниках времен Гете. Действия «мусульман» также оформлены акустическими средствами. Когда они, в рваной одежде, постепенно наполняют кладбище, тихо играет аккордеон и слышно, как дует ветер. Временами слышится лай собак из соседней деревни. Каждый из этих звуков может вызывать конкретные ассоциации: музыка может ассоциироваться с музыкой, услышанной однажды Семпруном на площади сбора концентрационного лагеря, ветер — с многократно упомянутым в его романах «ветром Бухенвальда», а лай собак — с лаем эсесовских овчарок в лагере[[224]](#endnote-198).

Все собравшиеся на кладбище персонажи взаимосвязаны посредством фигуры Выжившего (Бруно Ганц). Одетый в поношенный темно-коричневый костюм и светло-бежевую рубашку без воротника, похожий на клошара, он вступает в диалог с остальными персонажами пьесы или общается с ними другими, невербальными средствами, как, например, с Каролой Неер, которой он с помощью жестов выказывает свое почтение и поклонение. Своим передвижением в пространстве Выживший также создает связь {160} между различными фигурами и положением, которое они занимают среди могил, — так, например, он сначала задумчиво прислушивается к разговору Блюма и Гете, затем подсаживается в кружок к могильщикам и т. д. Получающиеся при этом картины превращают воспоминания грезящего наяву Выжившего в театральное действие. В то время как он пристально всматривается в воображаемую, невидимую для зрителя, даль, к нему подходят все новые и новые персонажи его кошмарного сна. Все они представляют собой тех людей, с которыми он встречался в прошлом, и образы которых теперь обрывками всплывают в его памяти. Таким образом, в спектакле воплотилась мысль о том, что любое воспоминание есть воображаемое путешествие во времени. Персонажи спектакля, каждый из которых сопряжен с определенной исторической эпохой, могут одновременно рассматриваться и как различные пласты культурной памяти. Кроме того, все они — элементы наслоения памяти, которая, с точки зрения драматургической концепции, в позитивном смысле этого слова кажется мне «спорной». Именно ей мне и хотелось бы посвятить одну из следующих глав[[225]](#endnote-199).

### Личные элементы воспоминаний

Личная ситуация и содержание снов драматической фигуры Выжившего, основаны — как это становится видно из вышедшего в свет незадолго до появления драмы автобиографического романа Семпруна «Писать или жить» («Schreiben oder Leben», 1995) — на аутентичной жизненной ситуации и снах бывшего заключенного Бухенвальда Хорхе Семпруна, который в 1992 году, спустя сорок семь лет после освобождения из лагеря, снова посетил Бухенвальд. Упомянутые в романе элементы сна наяву: снег на крыше Эттерсберга, голос Цары Леандер, чьи песни о любви каждое воскресенье транслировал один из охранников лагеря, — все это снова встречается в драме (стр. 13 и сл. и 15)[[226]](#endnote-200). Мысленно возвращаясь теперь к постановке, я прихожу к выводу, что персонажи, осторожно следовавшие по пути личных воспоминаний и преисполненные уважения к тем людям, которых они на короткое время воскрешали в памяти, едва ли напрямую соотносятся с произносимыми ими текстами. Реплики актеров использовались в спектакле скорее как материал для отдаленного, спокойного, тихого разговора, долетавшего до зрителей через наушники, так что голоса актеров воспринимались как бы отдельно от тел. Только актеры, игравшие роли Леона Блюма и Гете, обозначили свои фигуры с помощью голоса и жестов, при этом, все же, весьма редуцированно. Роберт Хунгер-Бюлер ограничился акцентированной игрой голоса и жеста. Ульрих Вильдгрубер представил фигуру Гете также редуцированно, только с помощью безошибочно узнаваемой интонации. Бруно Ганца и Ханну Шигуллу — последнюю, за исключением тех сцен, где она выступала в роли Короны Шретер — читающую Ифигению и жестикулирующую в соответствии с Гетевскими «Правилами для актеров» («Regeln für Schauspieler»), и Каролу Неер, которая, изображая политическую шансонетку, пародийно читала стихотворение Брехта «Хвала коммунизму» («Lob des Kommunismus») — Гртобер подчеркнуто поместил на ролевой уровень своих персонажей.

{161} Используя понятие «ролевой уровень» (Rolleneben), я вместе с Клаусом Швиндом исхожу из того, что при постановке на сцене драматического произведения, такого как, например, драма Грюбера, реальные актеры на реальной сцене и в своей реальной телесной оболочке перед одновременно присутствующими зрителями играют роли (связующие звенья между уровнями), представляющие фиктивные фигуры в фиктивном пространственно-временном континууме. Следовательно, при анализе постановки нужно различать следующие уровни: актер, роль, персонаж, которым соответствуют следующие уровни восприятия: действительность, игра, фикция[[227]](#endnote-201). Ролевой уровень, в данном случае, представляет собой находящийся между внешней и внутренней коммуникативными системами постановки реальный коммуникативный контекст, возникающий, когда актер в своей игре не уподобляется представляемому им персонажу, но, в то же время, и не остается полностью самим собой. Актер, находящийся в своей игре ближе к своей собственной реальной личности со своей вполне реальной телесной оболочкой, нежели к личности и телу представляемой им фиктивной фигуры, играет как бы «мимоходом», не используя все «средства» своего «ремесла», дистанцируясь от «своего» персонажа, но и не отрекается, однако же, от него полностью, как это происходит в театре Брехта.

Таким образом, можно сказать, что Грюбер в своей постановке пьесы Семпруна следует принципу отсутствия восстанавливаемого посредством воспоминаний объекта. Ведь исполнители, очевидно, не стремятся посредством своей игры вернуть изображаемых ими персонажей к жизни, то есть в прямом смысле слова ре-презентировать их. Напротив, благодаря определенному способу подачи себя, исполнители превращают невозможность этого процесса ре-презентации в подлинный объект своей игры.

### Несчастный ангел[[228]](#endnote-202)

Таким образом они решают на актерском уровне основную проблему драмы Семпруна, заложенную на ее внутренне-коммуникативном уровне, которую кратко можно сформулировать так — апории памяти о нацистских преступлениях. В последующем анализе драмы мне бы хотелось подробнее рассмотреть эту проблему и сходства ее вариаций на уровне актерской игры. Сон наяву, который видит Выживший, играет в пьесе особую роль, так как он должен стать его последним сном: ведь Выживший вернулся «в окрестности Эттерсберга именно для того, чтобы спокойно умереть» (стр. 32). И в этот долгожданный для него «последний день» он одержим желанием созвать вместе всех «духов» (стр. 20) своего прошлого, чтобы, подобно Оресту из «Ифигении» Гете, освободится от его груза (в отличии от Ореста, это груз жертвы, а не преступника) (стр. 20). Как и рассказчик в конце автобиографического романа «Писать или жить»[[229]](#endnote-203), он, проснувшись, продолжает грезить наяву, погружаясь в воспоминания, которые возвращают его к собственному прошлому бывшего узника концентрационного лагеря[[230]](#endnote-204). Типичные сцены лагерной жизни в Бухенвальде, описанные и в автобиографических романах Семпруна, составляют основу картины воспоминаний, соединившей самые разнообразные элементы действительности: мужчины разного возраста в лагерной одежде перестали на время копать могилы и, встав в кружок, делят махорку, одно из немногих удовольствий, оставшихся {162} в лагере, где жизнь постоянно зависит от грозного взгляда капо. В следующей сцене они сидят кружком, ожидая команды, и каждый черпает привязанной к поясу ложкой из металлической миски. Наконец, под звуки лагерного оркестра и пронзительные свистки капо они, схватив топоры и лопаты, бегут на утреннюю поверку. Эти лагерные сцены контрастируют с изысканно-философскими беседами Гете и Леона Блюма, в которых обе знаменитости излагают свои теории о ходе мировой истории. Диалоги Гете и Блюма представляют собой осовремененный, с «заменой» персонажей, вариант изданных Блюмом в разгар дела Дрейфуса «Новых бесед Гете и Эккермана» («Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann», 1901), в которых он попытался представить себе, что бы сказал Гете о мире спустя пятьдесят лет после своей смерти[[231]](#endnote-205). Их диалоги являются как бы интеллектуальным видением сна наяву Выжившего, в которой витают приведения теорий и идеологий. Гете ведет себя как типичный представитель интеллектуальной элиты своего времени[[232]](#endnote-206), он настойчиво (но упрямо, как аристократ-консерватор!) отстаивает гегелевскую энтелехетическую историческую модель. Блюм, менее ослепленный идеологией, напротив, ставит вопрос возможности претворения в жизнь коммунистической утопии. Насколько мало эти теоретические концепции отвечают исторической действительности, становится ясно, когда Гете, опираясь на свою «Философии мирового духа» («Philosopie des Weltgeistes», стр. 21), который он считает необходимой высшей, управляющей историей инстанцией, скромно называет тоталитарные системы двадцатого века со всеми их чудовищными проявлениями необходимым ужасом, без которого, дескать, «великий имперский проект» (стр. 22) истории не сможет осуществиться. С этой историко-философской позиции он оправдывает любой общественный строй и единственной причиной политических ошибок во времена Блюма видит «избыток свободы, излишнюю, неконтролируемую демократизацию общественной жизни» (стр. 24). Свобода, по мнению Гете, заключается в понимании историко-философской необходимости, по которой на каждого индивида общества в соответствии с его положением и способностями некой высшей божественной инстанцией возлагается определенная общественная задача, выполняя которую, он постепенно сам становится на нее похож (стр. 24 и сл.). Индифферентизму Гете[[233]](#endnote-207) Блюм противопоставляет свой лишенный всяких иллюзий взгляд на историческую действительность: коммунизм победил не благодаря политической идее, а благодаря удовлетворению потребности иметь «мечту» (стр. 21). Гете не отрицает, что свобода должна быть подчинена определенным «нормам» и «правилам», но эти «необходимые ограничения» с «социальной и правовой точки зрения обусловлены стремлением людей к равенству», — мысль, превращенная на практике марксизмом в «карикатуру» на самое себя (стр. 25). Гете обходит противоречия действительности, прославляя их высокими рассуждениями об утопии, о движущих силах истории, а в результате превращается в теоретика деспотизма. Блюм же, напротив, олицетворяет интеллектуала, пытающегося разобраться в противоречиях социальной действительности, основываясь на прогрессивных и лояльных представлениях. И тем не менее, он все больше и больше предается иллюзии возможности сохранения и развития коммунистических ценностей несмотря на коммунистическую партию или даже вопреки ей, и возможности преобразования сталинской политической системы в духе социалистического гуманизма. Как он, так и Гете теоретизируют, {163} пытаясь сделать реальную действительность более удобоваримой и сознательно удаляются от нее[[234]](#endnote-208).

Воспоминания Выжившего снова обретают личные черты, когда в них появляется Карола Неер, которую он, не будучи с ней знаком, подобно Пигмалиону придумал при помощи художественного материала: стихотворения Брехта «Совет актрисе Кароле Неер» («Я никогда тебя так не любил, ma sceur…»), газетных вырезок и фотографий, а также записей о ее страданиях в сталинской тюрьме (стр. 18 и сл.).

Желание Выжившего освободиться от груза вытесненного из памяти прошлого осуществляется, когда он, мысленно проследив путь этой женщины, испытавшей на себе деспотизм национал-социализма и сталинизма, в конце своего сна наяву особенно остро переживает собственное сознание жертвы. Признавшись Кароле в любви, основанной на «боли и сострадании» к «абсурдной несправедливости, жертвой которой она стала» (стр. 26), он, взяв ее за руку, снова проходит все этапы ее жизненного пути: рождение, работу в театре, эмиграцию, отказ ей нацистами в немецком гражданстве, арест сталинской милицией, приговор, смерть. Всему этому он отдает дань свидетеля, проходя вместе с ней сквозь воображаемое пространство и время. К этому дефиле влюбленного хрониста и предмета его обожания присоединяются другие жертвы тоталитарного режима — группа мусульман, которым Карола напоследок лично слово в слово цитирует свое письмо к директору советского детского дома, в который был помещен ее маленький сын, после чего падает замертво. Встреча лицом к лицу с собственным сознанием жертвы, которое Выживший переживает в этой сцене, захватывает его головокружительным водоворотом и возвращает в настоящее. Поэтическими картинами бесприютной тоски, одинокого, печального, бесполезного, «сводящего с ума» существования пропитаны все его реплики в конце драмы (эти картины заимствованы из стихотворения Бертольта Брехта: «О, мое сердце мрачно, словно тучи в ночи / и бесприютно»), к которым присоединяются затихающие голоса Каролы Неер и мусульман. Сомнения Выжившего, мучившие его в начале сна наяву: «Кто я: я вижу сон, или я сам часть этого сна?» (стр. 15) появляются снова (стр. 30). Подобно рассказчику в романе «Писать или жить», он из реальной жизни, которая теперь представляет собой постоянные попытки забыть свое болезненное прошлое, по причине «инцидента» настоящего сна погружается в сон наяву невольных воспоминаний. Поток воспоминаний приводит его к своей собственной, осознанной жизни, так что в какой-то момент воспоминания становятся настоящим, то есть воспоминания и настоящее сливаются воедино[[235]](#endnote-209). Эта ситуация складывается благодаря появлению среди мусульман молодого мужчины, «настоящего» мусульманина, заключенного боснийского лагеря (стр. 31). Встреча с ним становится для Выжившего встречей с другой жертвой — сновидением наяву, нарисованным его сознанием жертвы, таким же, как и остальные картины, но на этот раз из будущего. Мусульманин спрашивает у Выжившего, чем ему помочь, на что старик, уставший от постоянного вытеснения воспоминаний о смерти и не мечтающий теперь не о чем другом, как о смерти, которая парадоксальным образом является для него возвращением к собственной жизни, жизни по ту сторону всякого вытеснения воспоминаний, отвечает: «Помнить…» (стр. 32).

Упорством, с которым Выживший смотрит в прошлое, главный герой драмы Семпруна напоминает аллегорическую фигуру «ангела истории» из {164} историко-философских тезисов[[236]](#endnote-210) Вальтера Беньямина (эта ассоциация подкрепляется еще и тем, что роль Выжившего в веймарском составе исполнил Бруно Ганц, сыгравший одного из ангелов в фильме Вима Вендерса «Небо над Берлином»[[237]](#endnote-211)). Ангел Беньямина смотрит в прошлое, от которого он вот‑вот удалится, так как поднявшийся в раю ураган с такой силой несет его в будущее, что он едва успевает уцепиться взглядом за прошлое. Выживший, которого поток воспоминаний настойчиво приближает к настоящему, походит на бескрылого спутника ангела, которого тот ведет вслед за собой по далекой земле. Точно так же как и смотрящему в прошлое ангелу, погруженному в свои воспоминания, грезящему наяву Выжившему история и прошлое представляются одной большой катастрофой, которая, разражаясь чудовищными взрывами, «непрерывно нагромождает обломки на обломки» (стр. 697) и трупы на трупы. Его заветное желание собрать вместе всех духов прошлого также походит на желание ангела «разбудить мертвых и восстановить разрушенное». Но осуществить свою мечту как Выжившему, так и ангелу, не суждено. Ангела неумолимо влечет за собой ураган, который в обыденной жизни называют «прогрессом» (стр. 698). Но в то же время это ураган в раю, что в переносном смысле означает прогресс, который по исторической концепции Беньямина, словно некая слепая сила, ведет человека в рай, «к его истоку и прошлому, и одновременно к утопической картине его будущего спасения»[[238]](#endnote-212), так что в конце всех времен суждено «мессии» (стр. 704) разбудить мертвых и избавить, спасти обреченное прошлое. Выживший также не находит покоя, поток воспоминаний, в который он вступает, как только выходит из слепой жизни вытеснения памяти, неуклонно влечет его к настоящему, то есть каждый новый момент его настоящей (с точки зрения вытеснения прошлого, прогрессивной) жизни заставляет снова пережить *как воспоминание*. Как в том, так и в другом случае этот мнимый прогресс представляет собой возвращение подобного, которое влечет ангела Беньямина как «внешняя», сверхиндивидуальная сила к некому мессианскому концу, Выжившего же, напротив, заставляет углубиться в себя, то есть в свои воспоминания. Выжившему только не хватает «слепого пятна» утопии летящего в будущее ангела Беньямина. «Круг времен замыкается!» (стр. 31) — вот главное признание этого взгляда, который каждое новое событие настоящего рассматривает как воспоминание, как deja-vu, как возвращение вытесненного прошлого, заслоняющего настоящее[[239]](#endnote-213). Ему кажется, что время остановилось[[240]](#endnote-214). Главный герой драмы Семпруна сравним с ангелом еще и по другой причине, ведь он назван *Выжившим* не только потому, что избежал смерти, но и потому, что пережил болезненное воспоминание о смерти, то есть живет *жизнью после смерти*, как ангел в христианской трактовке. Ангела Семпруна влечет за собой не ураган рая, его тело гонит по земле ветер Эттерсберга (характерно, что он появляется на сцене именно после того, как молодой мусульманин поднимает теологический вопрос воскресения, вызвавший неодобрение со стороны остальных заключенных, стр. 14 и сл.). Направленный в прошлое взгляд ангела не изменить. От него нет спасения, разве что только еще более тягостное слепое «вытеснение памяти, которая в любую минуту снова готова взяться за работу, прямо или скрыто, явно или тайно»[[241]](#endnote-215). Когда Выживший в конце драмы Семпруна в качестве акта причастности требует от молодого боснийца «помнить», он сообщает это с позиции «я‑не‑могу‑иначе», как стигму, как навязчивую идею, которую хочет ему передать, и {165} вместе с тем как требование покончить с еще более ранящим вытеснением прошлого и окунуться в целительный поток собственных воспоминаний. Молодой босниец, попытавшийся воскресить «в памяти все то, о чем он должен был помнить» (стр. 32), демонстрирует в последующих репликах ту же самую беспокойность, что и Выживший, который рад возможности хоть с кем-то разделить свою судьбу.

И все же в конце драмы Семпруна Выживший так и остается несчастным братом ангела Беньямина. Ему не удается восстановить разрушенное и вернуть к жизни мертвых, то есть покончить со своими воспоминаниями и спокойно умереть; вместо этого поток воспоминаний неумолимо несет его дальше, превращая, говоря словами Семпруна, в «привидение»[[242]](#endnote-216), восставшее из со-пережитых смертей. Как и рассказчику в конце романа «Писать или жить», который, вернувшись на место былых страданий и услышав щебетание птиц на Эттерсберге, переживает почти орестовское чувство освобождения, а затем снова предается воспоминаниям (стр. 248, 362 и сл.), Выжившему не суждено обрести покой. Рассказчик в романе также видит единственную возможность преодолеть свою судьбу в том, чтобы положить «руку на плечо» будущему свидетелю и передать ему свою «память» (стр. 344 и сл.), но это должен быть живой свидетель, а не плод воображения.

С помощью фигуры Выжившего намечены целых два противоречия памяти о нацистском прошлом. Одно из них — невозможность покончить со слишком болезненными воспоминаниями, убежать от памяти своего исстрадавшегося тела: эти болезненные воспоминания превращаются в навязчивую идею, картины из прошлого заслоняют в сознании восприятие настоящего, настоящее и прошлое сливаются воедино. Воспоминания овладевают человеком настолько, что он не в силах уже больше справиться с ними, и в его сознании не остается больше места для настоящего.

Другое противоречие заключается в том, что выполнение задачи, которую Выживший формулирует в конце пьесы, за пределами его сна, например, потенциальными читателями или зрителями, в прямом ее смысле невозможно. Ведь об ужасах, пережитых в лагере, невозможно поведать другому, не говоря уже о том, чтобы передать воспоминания о них. Драма Семпруна была написана и поставлена в тот исторический момент, когда именно это противоречие завело проблему памяти в сфере искусства и культуры в тупик[[243]](#endnote-217). Произошло это потому, что живых свидетелей самой чудовищной катастрофы нашего века с каждым годом становится все меньше. Поэтому сам предмет памяти в искусстве изменился. «*Основанное на личном опыте, актуальное прошлое*» конкретных людей превратилось уже в «*настоящее прошлое*»[[244]](#endnote-218), не связанное с личными воспоминаниями. С вымиранием личных воспоминаний дистанция не только увеличивается, но и меняет свое качество. Хорхе Семпрун сформулировал это в романе «Писать или жить» следующим образом:

«Настанет день, и случится это скоро, когда больше не останется ни одного человека, пережившего Бухенвальд. Не останется больше непосредственных свидетельств о Бухенвальде: никто не заговорит больше словами физической памяти, а не словами теоретического предположения о голоде, сне, страхе, о чудовищной реальности абсолютного зла […]. Никто больше не сохранит в своей душе и мозгу незабываемый запах горящего в печах {166} человеческого мяса. […] Останется всего лишь слово, литературный образ, идея. Но не будет самого запаха»[[245]](#endnote-219).

Память очевидцев нацистских преступлений подвержена необратимому процессу вымирания и забвения, на который искусство — как показал Веймарский фестиваль 1995 года — отвечало и будет отвечать обострением внимания к этой теме. Чтобы не утратить со временем память очевидцев, ее необходимо перевести в формы искусства и сохранить для потомков в виде культурной памяти. Но именно этот процесс перехода от живой личной памяти, к искусственной культурной памяти проблематичен, так как ей изначально свойственно искажение и сжатие, обострение и усиление. Поэтому без связанной с телом очевидцев памяти не обойтись.

Эту проблемы актеры в инсценировке Грюбера решили на игровом уровне: они играли так, чтобы зрители могли почувствовать непреодолимую дистанцию между актерами и теми трагическими событиями, которые они лично не пережили. Вместо попытки с помощью актерских приемов создать видимость непосредственного воспоминания о людях и событиях, они, напротив, открыто демонстрировали свою неспособность актуализировать те события, свидетелями которых они сами не были. Подчеркивая в игре свое собственное отношение к прошлому, обращая внимание на пробелы в памяти между ними и изображаемыми ими персонами, выказывая личное отношение к своим персонажам, они открыто демонстрировали те потери, которые неизбежны при перенесении памяти-переживания Семпруна как очевидца на персонажей драмы и тела актеров как медиумов культурной памяти, воплощенной в искусстве.

Так, например, актер, играющий роль Выжившего, Бруно Ганц, во время своего обращения к молодому боснийцу (Корнелиус Обониа), слегка наклонил голову к груди, обозначая тем самым связь слов изображаемого им героя со своим собственным телом. Подобными же средствами оформлена актерская дистанция в, пожалуй, самой тягостной сцене всего спектакля, в которой Карола Неер читает «мусульманам» свое письмо к сыну. На мягко освещенном кладбище среди могильных плит выстроились заключенные концентрационного лагеря. Выживший и Карола Неер завершают свое путешествие, заключенные по очереди молча пожимают руку подведенной к ним актрисе, пожилой мужчина, когда очередь доходит до него, снимает шапку, последний в ряду, худощавый юноша с длинными светлыми волосами, во время чтения последних строк письма, обнимает ее. Несмотря на использование в актерской игре таких пафосных штампов, как «пожатие руки», «обнажение головы» и «объятие», все это происходит как раз без лишнего фальшивого пафоса, так как дистанцированная игра актеров ни на минуту не позволяет идентифицировать их с реальными жертвами. Жесты заключенных можно считать данью уважения самих актеров по отношению к Кароле Неер, образ которой витал где-то между исполнительницей Ханной Шигуллой и словами изображаемой ею героини. В этом актерском контексте оказалось даже возможным использование в качестве музыкального фона сцены такого банального, заезженного штампа, как звучание молдавского мотива из ностальгической музыкальной зарисовки Сметаны «Моя отчизна».

Такой актерский метод сильного акцентирования двойственного *игрового* характера фигур позволяет рассматривать их как материал *для игры*, в {167} которую может играть каждый, как *фигуры игры*, цель которой встреча с самим собой и возвращение в свое собственное настоящее[[246]](#endnote-220). *Игровой* уровень можно перенести и на пространство. Советское кладбище — не только вымышленный ландшафт сна наяву, оно представляет собой, как картину из сна Выжившего, так и «реальную» почву, по которой он сам передвигается. В то же время это и декорации к постановке Арройо, которые завершенным самостоятельным элементом дополняют текст Семпруна. Таким образом, пространство, как и игра исполнителей, утрачивает большую часть вымышленности, сохраняя, однако же, свою «*роль*» специально подготовленного для художественных целей исторического места, то есть не превращаясь в собственно кладбище. Оно позволяет зрителям сохранять интеллектуальную дистанцию по отношению к действию, демонстрируя себя в статусе места актерской игры и «превращая» зрителя в *участника этой игры*[[247]](#endnote-221).

Игра мысли, в которую зритель вовлекается исполнителями и пространством, состоит во взаимодействии с отдельными фрагментами памяти очевидцев, которые в различных театральных (ре)-презентациях становятся медиумами культурной памяти. На основе этого «материала» и своей фантазии зритель может создать собственную картину происходящего, для чего предназначены как интеллектуально-дистанцированное отношение к изображаемым событиям, так и обращение к своему настоящему, то есть к предлагаемым игровым обстоятельствам. Эту игру мысли можно продемонстрировать на следующем примере: в конце постановки Грюбера исполнители едут вверх по склону на повозке, за которой бегут заключенные концентрационного лагеря. Исполнитель, изображающий Гете играет на аккордеоне монотонную мелодию, которая, удаляясь вместе с повозкой, постепенно затихает в темноте. Эта сцена, благодаря двойственному характеру места действия, напоминает возвращение заключенных с работы, точно такие же сцены можно было видеть на постоянно действующей выставке лагерного искусства, устроенной в бывшем крематории Бухенвальда[[248]](#endnote-222). Но, благодаря силуэту женской фигуры на фоне ярко освещенного окна замка, которое остается освещенным еще долгое время после исчезновения повозки, и доносящихся оттуда громких криков павлинов, эта сцена может напомнить и о сгоревшем доме в Золингене[[249]](#endnote-223). Я впервые увидел спектакль «Бледная мать, нежная сестра» в окружении раскачивающихся от ветра, промокших под многочасовым дождем берез и буков кладбищенской рощи на фоне серого неба с несущимися по нему мрачными тучами. А на следующий день воздух был влажным и душным после жаркого дня, и на надгробных стелах плясали огоньки светлячков. С наступлением ночи, когда естественное восприятие течения времени превратилось в наблюдение за сгущающимися сумерками, мне стало казаться, что различные времена и пространства вдруг смешались между собой.

Описанную выше игру мысли можно наглядно продемонстрировать, еще раз обратившись к историко-философским тезисам Вальтера Беньямина. В них он предлагает модель написания истории, походящую на структурно-аналогическую деятельность памяти. Для историка Беньямина прошлое — это соотнесение «его собственной эпохи с конкретной предыдущей»[[250]](#endnote-224). Возникающая при этом «диалектическая картина» прошлого — как назвал ее Беньямин в «Центральном парке» («Zentralpark», 1939 – 1940)[[251]](#endnote-225) — отвергает представление об истории «как о непрерывном процессе, протекающем в {168} гомогенном, пустом времени»[[252]](#endnote-226). Такое отношение к истории, по словам Беньямина, является идейной основой заслуживающих самой жесткой критики идеологий прогресса сильных мира сего. Вместо этого коррумпированного представления об истории он предлагает свое критическое понимание истории, «находящейся не в пустом, гомогенном времени, а соотнесенной со временем настоящим»[[253]](#endnote-227). Историческая концепция Беньямина в то время, когда она была сформулирована, помогала укрепить «позиции в борьбе против фашизма», так как рассматривала его уже не как историческое «исключение», а как «историческую норму»[[254]](#endnote-228), не давая тем самым его недооценить.

Заключительную сцену с повозкой следует понимать в ключе, схожем с моделью Беньямина. Благодаря двойственному характеру художественной обстановки, эту сцену можно трактовать как сцену из жизни лагеря Бухенвальд, что, в свою очередь, служит предпосылкой к тому, чтобы с помощью звукового оформления и освещенного окна замка она вызывала ассоциации с актами насилия неонацистов в современной Германии. Сочетание главных персонажей пьесы Выживший — Неер-босниец также позволяет продолжить линию двух экстремистских движений двадцатого столетия, на которые указывают место действия и фигура Каролы Неер, до наших дней. Зрители могут усмотреть логическую связь между двумя тоталитарными режимами двадцатого века, национал-социализмом и большевизмом, и «этническими чистками» сербов в Боснии, уже не удивляясь тому, «что подобные вещи, *все еще* продолжают оставаться возможными»[[255]](#endnote-229). Кроме того, уже сами условия художественной обстановки дают повод задуматься о существовании некой «скрытой» связи между историей немецкой мысли, отмеченной знаком гуманизма, и немецкой действительной историей, отмеченной знаком варварства, между Германией — «нежной сестрой» и Германией — «бледной матерью»[[256]](#endnote-230).

Дальнейшие размышления на эту тему, которые закономерно приводят нас к вопросу — действительно ли немецкий гражданский гуманизм можно считать диахроническим дискурсом вытеснения варварской тирании — обнаруживают общие черты с горячо оспариваемой работой Даниэля Вилсона[[257]](#endnote-231), в которой он пришел к выводу, что вопреки всем трудам немецких историографов и германистов, прославляющих мнимый успех «просветительского» абсолютизма в «классическом», «гуманистическом» Веймаре, герцогство Веймар было все-таки абсолютистским государством. По мнению Вилсона, герцог Карл Август, вследствие политического давления или же из страха перед свободомыслящими движениями, из доброго, лояльного правителя превратился в бескомпромиссно отстаивающего свои собственные интересы деспота. С этой точки зрения Карл Август полностью соответствует портрету абсолютистского диктатора, пытающегося подавить просветительские идеи и нейтрализовать просвещенную интеллигенцию, чтобы обезопасить себя на случай ее оппозиции. Глава «просветительского» абсолютизма изо всех сил старался казаться «просвещенным», но в сущности так и остался верен своим феодально-абсолютистским интересам. Создавая видимость курса на просветительские реформы и оказывая некоторую поддержку интеллигенции, он преследовал одну единственную цель — предотвратить возможность антифеодального переворота. Этим же мотивом руководствовался он и вступив в орден Иллюминатов, так как отнюдь не стремился бескорыстно помогать, а рассчитывал быть в курсе всего происходящего {169} в этом тайном обществе интеллигенции, главной задачей которого являлось уничтожение государств и свержение монархов. В этой «тайной миссии» — впрочем, как и в подавлении и устрашении прогрессивных интеллектуальных сил во всем герцогстве Саксен-Веймар вообще — большую помощь ему оказал его тогдашний тайный советник Гете[[258]](#endnote-232). Читая работу Даниэля Вилсона, можно придти к выводу, что пропаганда гуманистских идеалов Веймарской классики в произведениях Гете на самом деле является ничем иным, как прикрытием подлинных антилиберальных устремлений веймарской власти — рассчитанный на публику эффект, который Карл Август, поддерживая Гете как меценат, возможно, сознательно спланировал, то есть использовал поэта в целях своего авторитарного режима. Гете договорился с герцогом, удовольствовавшись пустыми посулами возможности претворения в жизнь просветительских реформ, но в этом он обманулся, так как на деле только укрепил своей поддержкой позиции авторитарного государства. В качестве алиби Гете послужили его произведения, которые, возможно, были для него попыткой сбежать от реальности абсолютистской системы, частью которой он все больше и больше становился, являясь одним из главных чиновников в герцогстве Саксен-Веймар. Насколько воспетый в поэзии Гете свет удавшегося герцогского просвещения, претворенного в жизнь либерализма, выдуманный поэтом себе в утешение, ослепил последующие поколения немцев, принявших его за чистую монету, об этом остается только догадываться. «Действительно ли закономерен тот факт, что тоталитаризм в двадцатом веке наиболее пышно расцвел именно в тех землях, где в восемнадцатом веке распространился просветительский абсолютизм […], или же это просто случайное совпадение», насколько трагическое заблуждение Мартина Хайдеггера, его «желание “управлять фюрером” уходит корнями в утвердившееся с давних времен представление о герцоге-наставнике просветительского абсолютизма и делает тем самым часто упоминаемую близость Веймара и Бухенвальда не просто ловко сфабрикованным выводом»[[259]](#endnote-233), — эти вопросы остаются открытыми. Чтение книги Вилсона, все же заставило меня снова задуматься об особенностях Веймарской местности и посмотреть на нее другими глазами, осмыслив ее задним числом в связи с немецкой историей.

Рассмотренные здесь примеры объединяет то, что события — история (истории) конструируются из следующих сослагательных: восприятия, почерпнутые из постановки, воображение и знания, уже существующие и постепенно приобретенные. В следующих главах мне хотелось бы развить эту тему конструкции памяти (истории), обращаясь к упомянутым мной в первой главе более ранним инсценировкам Грюбера. Глава 2.2 на примере анализа инсталляции «Руди» (1979) будет посвящена разбору проблемы процессуальности воспоминания как конструкции. С выстраиванием процесса воспоминаний в театре Грюбера часто связана такая организация пространств, которая вызывает у зрителя ощущение взаимного пересечения временных пространств и пространственных времен. Эта проблема, которая в данной главе уже была затронута на основе театральных форм наслоения пластов истории, будет еще более подробно рассмотрена в главе 2.3 на примере «Зимнего путешествия» (1977) Грюбера. Какое значение имеет облачение времени в материальную форму, когда время превращается в пространство и таким образом становится осязаемым внутри этого параметра? {170} В каких театральных формах позволяет себя модулировать наша концепция истории? Глава 2.4 будет посвящена постановке «Эмпедокл. Чтение Гёльдерлина» («Empedokles. Hölderlin lessen», 1975), в которой мы рассмотрим вопрос специфической временной соотнесенности, соответствующей инсценировке и восприятию упомянутой здесь истории. Эта тема была уже затронута в данной главе, когда речь шла о восприятии времени в конце постановки «Бледная мать, нежная сестра». Вопрос заключается, таким образом, в том, как инсценировка историй структурирует нашу концепцию времени. Какие контуры придает она времени в сравнении с предлагаемыми культурой конструкциями временной соотнесенности? В главе 2.5 на примере пьесы Грюбера «Бакхен» («Bakchen», 1974) будут рассмотрены формы диалектики памяти и забвения в инсценировках Грюбера, которые были уже обозначены на примере дихотомии художественной обстановки «Бельведер» — «советское кладбище». В каком виде взаимоотношений с диалектикой памяти и забвения выступают эти формы в европейском обществе?

### Примечания

# **{****175}** Часть вторая Модели написания истории театра

**Театральность как культурологическая модель**

Иоахим Фибах

Рудольф Мюнц

Андреас Котте

Хельмар Шрамм

Габриэле Брандштеттер

**Различные культурологические подходы**

Кристофер Балм

Ренате Мёрманн

Ханс Петер Байердёрфер

## **{****177}** Иоахим Фибах «Уличная сцена»[[260]](#footnote-29) Брехта[[261]](#footnote-30) Попытка определить степень влияния одной театральной модели

*Иоахим Фибах, доктор философии, родился в 1934 г. Изучал театроведение в Берлине (Университет им. Гумбольдта). До конца 1999 г. — профессор Института театроведения университета им. Гумбольдта в Берлине, с 2000 г. на пенсии. В настоящее время (зимний семестр 2003/2004) — приглашенный профессор Института театроведения Свободного университета Берлина. Живет в Берлине.*

*Автор книг: Von Craig bis Brecht. Studien zu Kuenstlertheorien in der ersten Haelfte des 20. Jahrhunderts. Berlin 1975 (3. Aufl. 1991); Das Spektakel der Moderne. Bausteine einer Kulturgeschichte der Medien und des darstellenden Verhaltens. Berlin 1996; Keine Hoffnung, keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralitaet. Berlin, 1998.*

*Участвовал в редактуре сборника: Herrschaft des Symbolischen. Bewegungsformen gesellschaftlicher Theatralitaet. Europa, Asien, Afrika. Berlin 2002 (совместно с A. Budde).*

Ниже я попытаюсь охарактеризовать в сжатом виде историческое значение и степень влияния «Уличной сцены» Брехта в связи с практикой {178} театральной деятельности и другими сферами жизни в плане осознания и использования специфического театрального «способа существования». Оба аспекта связаны друг с другом. Если исходить из концепции Брехта и соответствующей этой концепции практики, феномен театра содержит разнообразные культурные возможности, которые выходят за рамки сиюминутной ситуации и нашего понимания сущности театра. Если речь здесь идет об отношении театра к остальным сферам жизни, то акцент падает на обоюдное чувственно-практическое завоевывание и переплетение, а не на функциональное соединение, которое, в особенности у Брехта, является результатом критического отображения действительности и, следовательно, духовного воздействия на внетеатральную реальность. Но это всего лишь акцент. Оба вида соединения соотносятся друг с другом.

### I

В «Уличной сцене» Брехт объявил свой «большой», высоко художественный эпический театр, в конце концов, только особым проявлением театра, являющегося глобальным социальным явлением, а не только видом искусства. Действия человека, который, являясь свидетелем несчастного случая, описывает последовательность событий происшествия и свое отношение к нему, представляя и комментируя эти действия и реакцию тех, кто их воспринимает, на кого они направлены, имеют для Брехта характер «естественного театра», пусть рассматриваемого отдельно от театрального искусства, но все-таки театра. «Этот пример эпического театра самого примитивного вида кажется наиболее доступным для понимания. И все-таки, как показывает опыт, слушателю или читателю бывает на удивление трудно принять решение с далеко идущими последствиями, а именно: согласиться воспринимать такой показ, разыгравшееся на уличном углу, в качестве основной формы большого театра, театра научной эпохи. При этом, собственно, имеется в виду, что этот эпический театр во всех своих подробностях может оказаться более богатым, сложным и развитым, но что ему, по сути, не нужны еще какие-то элементы, кроме этого показа на углу улицы, чтобы быть большим театром…»[[262]](#endnote-234).

Степень влияния этих размышлений обозначилась на практике во всем мире и стала ощущаться в соответствующих теоретических размышлениях о театре с начала шестидесятых годов. Вот только три примера. Когда Бернард Дорт (Bernard Dort) в 1969 году пытался нащупать путь будущего политического театра, который мог бы остаться значимым для западного общества, то он указал — наряду с элементами брехтовской концепции — на театр «Bread and Puppet Theatre» как на возможную модель. Казалось тогда и кажется теперь, что этот театр балансирует между художественной деятельностью и уличным шествием, между политической демонстрацией и театральной коммуникацией, между общим развлекательным мероприятием и философско-мировоззренческой акцией искусства. В форме представления или процессии масок и кукол различной величины этот театр, прежде всего до начала семидесятых годов, постоянно принимал участие в демонстрациях и других мероприятиях, направленных против военных действий США во Вьетнаме. Этот театр «случался» в любом месте социальной коммуникации — «на улицах, в закрытых помещениях, на грузовике, {179} в лесах, на лужайках, в монастыре»[[263]](#endnote-235). Если не считать самого организатора театра Питера Шуманна, который был его идейным и художественным руководителем, и маленького руководящего ядра, постоянной труппы как таковой там и не было. В этом театре демонстративно избегали и избегают профессиональных жестов и знаков профессиональности, и через символический акт разделения хлеба со зрителями и совместной его еды делают ощутимыми свои сопричастность к действительности и равенство со зрителем в повседневной жизни.

Движение хэппенинга, начавшееся в конце пятидесятых годов в США, еще более расширило сферу театра, восприняло его специфический материал и форму существования более радикально и в то же время более размыто. Называя себя театром, хэппенинги являются или могут быть сами по себе чем-то событийным, вернее, зрелищным, привлекающим всеобщее внимание. Один из первых создателей и теоретиков хэппенингов, Майкл Керби (Michael Kirby) видит их структурную основу в мюзиклах, если рассматривать драматургию последних, имеющую характер коллажа, составленного из отдельных номеров. Но хэппенинги, по его словам, являются по существу представлениями или зрелищными действами, которые не определяются ролевой игрой, мимикой и жестами, отображением пространства и времени, то есть не выполняют отобразительные функции. Хэппенингам не нужны действия и они не являются действами, указывающими на что-то за своими пределами, то есть историями, представляющими чью-то позицию. Они и есть само действие. Хэппенингом может быть любое событие, в котором участвуют производящий действие, представляющий его (перформер) и адресаты. Только эти отношения и являются существенными. Любые мероприятия, при которых возникают отношения между производящим действие и публикой, например, спортивные мероприятия, религиозные ритуальные отправления, бой быков, относятся к сфере хэппенинга или являются хэппенингами[[264]](#endnote-236). Обратившись к концепции театра-хэппенинга, Ричард Саутерн (Richard Southern) рассматривал как прамодель театра любое общественное собрание вообще, первоначально собрание племени. «Когда что-то *делаешь* или *представляешь* — говоришь, двигаешься, играешь на инструменте, — писал он, — тогда можно в этой деятельности воплотить то, что хочешь сказать. Но очень важно в самом начале подчеркнуть, что тайна театра заключается не в тех вещах, которые делаются, а, скорее, в чем-то таком, что возникает из образа действия. Драматическое произведение, может быть, и *сделанная* вещь, но театр — это само действие. Театр — это акт». То средство коммуникации, через которое искусство сообщается публике, это «способ отдельного индивида заговорить с этой публикой; результат, успех искусства — это реакция публики; это и есть сущность театра. Отсюда: сущность театра заключается не в том, что представляется. И даже не в том способе, каким что-то представляется. Сущность театра заключается во впечатлении, производимом на публику способом, которым что-то представляется. Театр, по своей сущности, — это искусство реагирования»[[265]](#endnote-237).

С точки зрения коммуникативного события, деятельности, совершающейся непосредственно в процессе личных взаимоотношений, независимость, особенность театрального наследия бывших колониальных стран и их вклада в мировой театр видится довольно значимой. В 1967 году, на заседании круглого стола ЮНЕСКО, посвященного арабскому театру, сириец {180} Шериф Хазнадар (Cherif Khaznadar) отметил, что для верного понимания арабского театра необходимо рассматривать его в очень широком контексте, как «самовыражение народа». Под «драматическим выражением» он понимает любое выражение аудио-визуального характера. Его обзор истории и своеобразия арабского театра включал в себя «пение, искусство чтения (diction) стихов и других текстов (рассказов, легенд и пр.), искусство танца, религиозные и народные церемонии, самовыражения индивида и группы»[[266]](#endnote-238).

Как бы ни были отличны друг от друга эти модели и (об этом можно спорить) противоположны по отношению друг к другу и по отношению к брехтовской концепции, все-таки им присуще и нечто общее: они решительно выходят за рамки того театра, который закрепился в Европе, прежде всего в XIX веке, и до сих пор остается влиятельным почти во всех регионах мира — вследствие колонизации и буржуазного культурного экспорта. Практика и соответствующая теория таковы, что театр почти безоговорочно считается высоким искусством, которым должны заниматься исключительно специалисты. И служить этому высокому искусству якобы можно и нужно только в особо оборудованных, особо построенных зданиях. Характерно резкое отграничение профессионалов от зрителей, которое закрепилось в недосягаемости, абсолютном авторитете произведения высокого искусства, в традиционном, ставшим нормой противопоставлении сцены и зрительного зала. Профессиональные артисты являются, прежде всего, проводниками искусства драмы, литературы, художественного слова. Опера, балет, кабаре, ревю — можно судить уже по названиям — давно выделились из театра и отделились друг от друга, их уже едва ли можно отнести к театру «в полном смысле этого слова». Такому пониманию соответствовала и соответствует еще частично та «аура» (Вальтер Беньямин), которой всегда был окутан и мистифицирован театр как высокое искусство. Само обозначение театра как «храма муз», данное ему образованной буржуазией XIX века, — яркое тому подтверждение. На практике следствием этого было и есть почтительное, религиозное чувство, с которым зрители входят в театр (в храм муз) и которое определяет их поведение в нем. В деятельность профессионалов им вмешиваться непозволительно. Неслучайно Вагнер пытался облечь мифом содержательную сторону театра, одновременно он внес огромный вклад в дело цементирования модели поведения в театре, граничащей с культовой — моделью условий коммуникации (полностью затемненный зрительный зал, скрытый оркестр, абсолютная фиксация зрительского взгляда на действе, разыгрываемом артистом-священнослужителем, в абсолютной тишине, с абсолютной самоотдачей)[[267]](#endnote-239).

Напротив, театральные концепции от Брехта до хэппенингов очерчивают нечто совершенно иное: театр предстает здесь некоей общей деятельностью, которая может совершаться в различных общественных сферах, при разнообразных условиях и обстоятельствах, их сопровождать, ими эстетически овладевать. Театр не ограничивается особой художественной деятельностью, разыгрываемой по уже данным правилам искусства. У театра отобрали его авторитарную дистанцированность, культовую неприкосновенность. Он становится доступным и открытым любому вмешательству, демократическим феноменом. «В дополнение к исследованиям в “Уличной сцене” следовало бы описать другие виды повседневного театра, — отмечал Брехт в 1940‑м году в “Рабочем журнале”. — Нужно отыскать, где театр разыгрывается {181} каждый день. В эротике, в деловой жизни, в политике, в правосудии, в религии и т. д. Следовало бы изучить театральные элементы в народных обычаях… но для этого пришлось бы изучить бытовой театр, который отдельные индивиды разыгрывают без публики, тайно играя “свои роли”. Вот так следовало бы очертить “элементарную потребность в выражении” наших эстетик. “Уличная сцена” — это большой шаг навстречу развенчанию культа, секуляризации театрального искусства»[[268]](#endnote-240).

Застывшие границы между искусством и другими видами социальной деятельности становятся расплывчатыми, изменчивыми, проницаемыми. Такими же, естественно, становятся и давно постулируемые и практикуемые ранжирные различия между «высоким» и «малоценным, низким» искусством. Искусство или театр оказываются тем, чем их и следует воспринимать, прежде всего — производством, которое имеет принципиально ту же структуру, что и процесс производства и коммуникации на других общественных уровнях, и которое способно что-то произвести и воплотить в эстетическом плане.

Театр может быть понят — и это второй признак, объединяющий брехтовскую концепцию театра и хэппенинги, при всей их противопоставленности друг другу — как процесс, который разворачивается во времени и пространстве, при непосредственном участии представляющих и созерцающих, и тут же гаснет. Действие, взаимное чувственное воздействие друг на друга или восприятие друг друга указывают на специфику этого процесса. Из этого следует отсутствие почитания результата произведения как вещи, как сгустка идеи, как Вечного. Если брать уличную сцену или бой быков в качестве модели театра, то можно просто отодвинуть в сторону существующую со времен гуманизма XVI века и постоянно с тех пор подпитываемую — в особенности образованной буржуазией — фиксацию на литературном произведении как на незыблемом авторитете, на идеальном театральном продукте. Польский теоретик Тадеуш Ковзан (Tadeusz Kowsan) относил театр, игры на воде, кино, акробатику, фейерверки к одному классу — искусству зрелища: «Изучая критерий тематического содержания и социальный критерий, скажут, что искусство спектакля — это искусство, результаты которого: 1. Непременно сообщаются во времени и пространстве (communiqués obligatoirement). 2. В них присутствует мораль (dotés ’ affabulation) и 3. Они обычно обладают высокой степенью социальности (sociabilité) в плоскостях деятельности, коммуникации (communication) и восприятия (perception)»[[269]](#endnote-241).

В критике такого театра, который авторитет литературы считает абсолютным, и в развитии, которое нашло свою кульминацию в вагнеровской коммуникативной модели, такое понимание театра и основывающаяся на нем практика обнажают общие, существенные возможности театра. Одновременно, являясь историческими, то есть замыкающимися в себе феноменами, они указывают на историческую соотнесенность каких-либо видов деятельности и коммуникации. Степень воздействия брехтовской концепции, наверное, можно было бы измерить, если бы были учтены обе стороны явления. Грубый набросок истории, в реальности чрезвычайно разнообразной и дифференцированной, должен послужить здесь неким исходным пунктом.

### **{****182}** II

В докапиталистических культурах театр был преимущественно процессом. Он многообразно соединялся с бытовыми действиями. Относительно самостоятельный, кое-где и сегодня являющийся мерилом, профессиональный театр почти всюду развился из других институтов и в их рамках. Связь с религиозными культами наложила свой отпечаток на вид театрального помещения и на исполнительские техники (классический театр Афин, театр Но). Наряду с этим профессиональный и любительский театр многообразно и, по сути, неразрывно связан с ритуалами, празднествами, увеселениями городских коммун и деревенских общин, которые определяются мифическо-религиозным сознанием и аграрным циклом. Границы между социальными символическими действами и театрально-эстетическими способами выражения, между индивидуальным и коллективным самопредставлением (акробатика, репрезентация богатства) и ролевым изображением, то есть значащей, отобразительной деятельностью, между религиозно-магическими обычаями, общим ярмарочным действом и мимической акцией здесь были особенно расплывчатыми[[270]](#endnote-242). Классический китайский театр еще в XIX веке совершался в основном в связи с другими общественными действиями, как составная часть государственных церемоний и чуть ли не обыденных трапез. И то, что в начале XVII века театральное оформление городских и государственных шествий и празднеств такими мастерами самостоятельного художественного театра, как Бен Джонс (Ben Jonson), Чепмен (Chapman), Деккер (Dekker) стало совершенно обычным делом, указывает на сходные тенденции[[271]](#endnote-243).

Такие переплетения соответствовали условиям процесса производства и коммуникации, а также системе ценностей докапиталистического общества — привязанности к сельскому хозяйству, способу производства, где условия работы одновременно являются и естественными условиями окружающей среды, где первое объективное условие работы индивида — это «природа, земля, его неорганическое тело»[[272]](#endnote-244). Они соответствовали приоритетному производству потребительной стоимости, условиям личной зависимости и внеэкономическому принуждению, которые являлись теми механизмами, благодаря которым производился и распределялся дополнительный продукт. Климатические, географические и биологические условия и фантастические, мифологические, религиозные и магические их истолкования в значительной мере определяли время работы и отдыха, значимость и временную протяженность празднеств, а с ними и художественной деятельности. Театр являлся тогда важной «производительной» деятельностью, которая должна была, распространяя определенное мировоззрение, моральные нормы, ценностные представления, а также развивая способность к чувственно-эстетическому наслаждению и даже ненадолго меняя сословия ролями во время карнавала, укреплять позиции господствующего класса. Относительно щедрая материальная поддержка и продвижение театральной деятельности религиозными институтами, деспотическими и феодальными властителями объясняется отчасти именно этим.

Зарождение капитализма в корне изменило ситуацию. Капиталистический способ производства отделил работников от их естественных условий труда. Производство и работники были, в основном, освобождены от прежней привязанности к аграрно-биологическим процессам. Чем больше набирали {183} все мануфактурное производство и товарооборот, а также развивавшееся в процессе этого разделение труда, тем больше теряли свое значение празднества, обычаи и ритуалы, связанные с естественным годовым циклом, исчезая совсем или переходя в ранг бессмысленностей фольклора. Капиталистический способ производства, ориентируясь не на потребительную стоимость и на потребление дохода, а на меновую стоимость и увеличение капитала, имел тенденцию подчинять всю деятельность созданию прибавочной стоимости.

Поэтому пуритане XVI и XVII веков, немецкие пиетисты XVIII века вели борьбу против длительных празднеств и увеселений, которые, по их мнению, являлись непродуктивными, не создающими никаких товаров в периоды безделья[[273]](#endnote-245). Театр все больше замыкался на самом себе по мере урезания и изменения эстетически релевантного проведения свободного времени. С одной стороны, это был значительный прогресс. Театр в основном смог, наконец, освободиться от прямой зависимости от таких институтов как церковь, и, став самостоятельным, направить свои силы на раскрытие своих совершенно специфических, артистических возможностей. С другой стороны, подчинение условиям буржуазной среды отозвалось все более возрастающей изоляцией сферы производства, связанной с разделением труда. Это работало на то, что было названо «аурой» и значительно ограничивало возможности театра узкими рамками нормы и тисками правил. Его суть, его чувственное бытие должно было повторять и обслуживать — чего и ожидала буржуазия от товаров, от своего богатства и о чем помышляла — вещественность, доступность, рациональность в деталях, в этом смысле чувственную ограниченность и рационалистически понимаемую обозримость. Театр должен был быть чем-то таким, что можно «пощупать», как материализовавшийся в вещах товарообмен, чем можно обладать и что можно предъявить. Разбираясь в политэкономии буржуазии XVIII века, Маркс заметил: «Если пытаться абстрагироваться от самой работоспособности, то продуктивный труд сводится к такому, который производит товары, материальные продукты… К ним относятся и все продукты искусства и науки, книги, картины, статуи и т. п. настолько, насколько они могут быть воплощены материально. Продуктивный труд есть такой труд, который производит *товары*, а *непродуктивный труд* — такой, продуктом которого являются личные услуги. Первый материализуется в вещи на продажу; последний должен быть поглощен потребителем во время процесса производства. Первый заключает в себе все существующее в вещественной форме материальное и интеллектуальное богатство, как мясо, так и книги…»[[274]](#endnote-246). Театр же существует именно в форме непосредственного процесса производства и его сообщения, процесса, который поглощает сам себя. Таким образом, необходимы новые попытки обратить этот способ, или, по крайней мере, создать иллюзию такого обращения. Вот в этом и кроется одна из причин, почему, начиная с эпохи гуманизма XVI века и вплоть до начала XX века, все время предпринимались попытки придать театру четко очерченный образ. Его чувственный способ существования загнали в рамки классических законов единства действия, времени и места, чтобы приспособить театральную деятельность к физическим законам ее временного и пространственного развертывания и тем приблизить ее к вещественному. Произведение, считающееся законченным по отношению к зрителю, его так называемая органическая закрытость, его образ, заключенный {184} сам в себе, создали иллюзию «вещественной» ощутимости театра, его материальной закрепленности. В существе своем ускользающе-процессуальная деятельность благодаря иллюзии обратилась в нечто статично-ощутимое[[275]](#endnote-247). В буржуазном театре XIX века абсолютным авторитетом пользовались принцип сцены, ограниченной кулисами, попытка возвести фиктивную «четвертую стену» между сценой и зрителями, представление, втиснутое в рамки самого крайнего иллюзионизма. Вместе с действенными вещественными сторонами представления, костюмами, реквизитом, декорациями, такие образные и коммуникативные аспекты сделали это идеалистическое, специализированное царство искусства одновременно и чем-то очень осязаемым.

И все-таки эти тенденции нельзя отнести лишь на счет элементарного товаропроизводства и сознания, им определяемого, нельзя, может быть, даже принять это за главную причину. Мировоззренческие, моральные, общественно-стратегические цели и ценности гуманистически настроенной буржуазной интеллигенции играли существенную роль — отсюда претензии на рациональность, правду и правдивость, идеалистические ожидания моральной, просветительской, познавательной действенности искусства, его релевантности по отношению к действительности. Этим объясняются и узкий взгляд на театр как на литературного посредника, и выдающееся значение, которое приписывалось исключительно тексту, прежде всего, тексту высокого ранга в сфере мировоззрения и искусства, тексту «большой драмы». Театр стал пониматься, в первую очередь или только, как разговорный театр, опера или балет стали рассматриваться как принципиально иные культурные феномены. Так узко понимаемый разносторонний феномен театра был принужден расщепиться и обратиться к одному из своих элементов, словесному искусству, или, если посмотреть по-другому, к литературе. Искусство, которое обязано сообщать исключительно правду, здравый смысл, рациональность познания, должно — если рассуждать с точки зрения формальной логики — все более пренебрегать своими эмоциональными сторонами или даже подавлять их. Театр такого рода должен основываться исключительно или почти исключительно на тексте, на правде, здравом смысле и логике, удерживаемых в рамках слова и им же более глубоко вскрываемых. Игровой театр как посредник литературы — понимаемый так преувеличенно и долгое время так и практикуемый — оказался единственным значимым явлением культуры, или, если воспользоваться терминологией Гегеля — «достойным» театром. Это весьма способствовало развитию идеального представления о театре как о закрытом в самом себе царстве, стоящем высоко над любой другой человеческой деятельностью и, заметим кстати, росту авторитета присущего ему рода литературы — драмы.

Буало в XVII столетии называет правдивым, значительным в культурном отношении театром лишь высокое искусство, и устное слово является основной формой его бытия. Разум, содержащийся в языке смысл являются для него мерилом в оценке всего произведения и — выводы напрашиваются сами собой — искусства в целом. «Высокочтимый» язык является для него святыней[[276]](#endnote-248). Соответственно, театр для него — это то, что говорит актер, как он читает драматическое произведение[[277]](#endnote-249). Из этого рационализма происходит и требование создавать театральное произведение или поэтическое произведение по строгим правилам, с тем чтобы сделать его, благодаря {185} единству действия, места и времени, разумным, то есть логически правдоподобным, рационально членимым и, таким образом, практически используемым: «Но мы, которые должны жить по законам рассудка, желали бы, чтобы действие на сцене развивалось по правилам искусства, чтоб одна единственная судьба совершилась в одном месте и в один день…»[[278]](#endnote-250). Отвергаются же как «недостойные» такие формы, которые нацелены на чувственное увеселение, которые основываются на чувственном удовольствии от театрального действа. Они якобы созданы для толпы, то есть для плебеев, народных масс, недостаточно образованных, чтобы понимать искусство, и для всех тех, кто положительно воспринимает великую французскую традицию фарса, клоунаду и театр масок commedia dell’arte, а также созданные под их влиянием пьесы Мольера: «Я ценю на театре приятного автора, / который, не теряя ничего в глазах публики, / нравится только своею разумностию и ее не нарушает. / Тот же негодный шутник, со своими неловкими двусмысленностями, / у которого наготове лишь пошлости, если он хочет меня веселить, / тот, если ему угодно, пускай встает на ярмарочные подмостки / и развлекает своими дурацкими речами народ Пон-Нёфа / и доставляет удовольствие своими маскарадами лакеям»[[279]](#endnote-251).

Спустя почти сто пятьдесят лет Гегель подходит к искусству отнюдь не с позиций рационализма, пытающегося механически перекрыть имеющиеся противоречия и переиграть чувственные стороны искусства. Но, рассматривая передачу смысла, взглядов, правды как почти единственно достойную, культурно значимую функцию искусства, он продолжает развивать взгляды Буало и закрепляет значимость за литературным театром. «Что касается, во-первых, *достоинства* театра, если подходить к этому с научной точки зрения, то положение дел таково, что искусство может быть лишь легкомысленной игрой, служить лишь удовольствиям и увеселениям, украшать наше окружение, придавать внешней стороне жизни некоторую приятственность… Тогда искусство это в действительности не независимое, не свободное, а находящееся на службе. Но то, что мы здесь собираемся рассмотреть — это искусство *свободное*, как в своих целях, так и в своих средствах… И в этой своей свободе прекрасное искусство только тогда правдиво, и только тогда выполняет свой *высочайший* долг, когда оно поставило себя наряду с религией и философией и является способом донести до сознания людей, выразить *Божественное*, глубочайшие интересы человека, самые всеобъемлющие истины духа»[[280]](#endnote-252). Гегель знает о чувственной форме бытия искусства, ее необходимости, и видит ее — что для Буало было еще невозможно — как раз в том, что высокое искусство выражает дух через чувства, определяющее противоречие искусства[[281]](#endnote-253). Но как раз из-за этой формы его существования он считает искусство более низкой экзистенциальной формой духовного. Он идеалистически отдает функции познания абсолютное преимущество, а все то, с чем театр не связан непосредственно через слово, сообщающее духовное начало, он считает малоценным. Таким образом, литература для него — высшая форма искусства[[282]](#endnote-254), и театр является культурно значимым, «достойным» явлением, только если это литературный театр, «потому что из всех прочих чувственных материалов, камня ли, дерева, красок, звука, одна только речь является достойной экспозиции духа…»[[283]](#endnote-255). Таким образом, в его «Эстетике» «достойный» театр — это только довесок драмы, только выразитель другого авторитета — литературы. Актер, по его мнению, должен быть «своего рода {186} инструментом, на котором играет автор, губкой, которая впитывает все краски и передает их в неизмененном виде»[[284]](#endnote-256).

С конца XIX века начали развиваться противоположные тенденции. Чувственные аспекты театра поднялись в цене. Демонстративно связывая театр с повседневными видами деятельности, люди отошли от его идеализации. В здании открытого в 1892 году «Малого театра Унтер ден Линден» под одной крышей разместились отель, кафе и, в непосредственной близости от зрительного зала, — помещения для различных развлекательных мероприятий. В программном прологе на открытие театра утверждалось: «Hier stirbt nicht Egmont unterm Henkerbeile / Und Goetz wird nicht im Schlafe umgebracht / Hier wird alleine nur der Langweile / Mit Lied und Taenzen der Garaus gemacht[[285]](#footnote-31)»[[286]](#endnote-257).

Пространственно-временное движение было принято за форму существования театра. Крэг поднял едва нарождавшуюся практику и новые театральные ожидания от буржуазного театра-ревю до Рейнхардта. Для него театр был движением, все равно каким: движением по лестнице и игрой света на ней, движением фигур, делящих пространство, движением проходящей мимо команды бойцов в мундирах или размеренным движением ресторанной повседневности. Он уже мыслил современными хэппенингами, какими они и были разыграны через несколько лет в акциях дадаистов и футуристов. Ввод элементов цирка, акробатики и вообще любого действа взорвал парижскую идеализированную культурную сферу театра. Парижская инсценировка «Парад» в 1917 году в традиционном «литературном» театре была программной. Представление, длившееся примерно двадцать минут, состояло из нескольких акробатических номеров перед ярмарочной будкой, проделанных под комментарии и одобрительные выкрики трех менеджеров, выдававших эти номера за вступление к чему-то важному, что, однако, так и не последовало (привычный изобразительный театр). Демонстрация чувственных, акробатических способностей, жестов из деловой жизни, провокативная клоунада завоевали театр.

В этой практике проявились как отпор элементарным процессам капитализма, так и их прославление. Интеллектуалы старались уйти из-под тяжелой власти вещественных отношений, ища собственных индивидуальных творческих возможностей в новой или вновь найденной процессуальной форме выражения театра. Собственное развитие отношений, непосредственное активное взаимодействие всех участников «акций» предлагали, казалось, уникальную возможность преодоления отчуждения. Провокативное привлечение в театр всех видов зрелищности было ударом по нормативно насаждаемому литературному театру, который являлся образом укрепленной, теснящей индивида в бессознательность культа, реальности. С другой стороны, игровая чувственность театральных процессов призвана была служить удовлетворению вновь сформировавшейся потребности буржуазного слоя в многообразном, демонстративном наслаждении. После насаждения капиталистического способа производства и буржуазного господства, укрепления в сознании иллюзии навечно завоеванной уверенности в завтрашнем дне, а также иллюзии богатства, увеличивающегося в геометрической прогрессии, {187} в начале империалистической фазы буржуазия могла и хотела испытать максимум наслаждения. В отношении театра она повторила, как Маркс отмечал по другому поводу, поведение, которое первоначально критиковала в дворянстве — стремление к потреблению, удовлетворению потребности в наслаждениях, к репрезентации в искусстве[[287]](#endnote-258). Фиксация искусства на просветительской, мировоззренческо-этической и образовательной функциях, исключительно на литературном театре стала анахронизмом. В конце концов, но не в последнюю очередь, перемещения продуктивных сил, развитие по экспоненте промышленности и техники, прежде всего коммуникаций (железная дорога, киноискусство, самолет), связанные с этим изменения трудовых ритмов, условий жизни, вызвали новые эстетические ожидания и взгляды. Открытие замкнутых до этого в себе пространств, преодоление с потрясающей скоростью казавшихся бесконечными дистанций, все более быстрый оборот вещей и отношений всех видов посредством научно-технических нововведений привели к тому, что традиционная сцена-коробка и традиционные виды представления и сообщения XIX века теперь представлялись лишь ограниченными возможностями в рамках многообразных форм театральных процессов.

Полнее всего перестройка совершилась в театре и в его концепциях, выросших из революционной практики 1917 и 1920‑х годов. Театр стал непосредственно, практически чувственно доступным для широких сфер жизни, лежащих за пределами искусства. Если смотреть с исторической точки зрения, то здесь он окончательно потерял свою «ауру». Профессиональные и высоко художественные деятели театра (Мейерхольд, Пискатор) открыли свои работы вмешательству извне не только на уровне ассоциаций, вскрытия действительности посредством диалектических, реалистических представлений, но и практически, работая над своими творениями вместе с рабочими, интеллигенцией, солдатами, рассматривая продукты своего труда как процесс, изменяемый феномен. В дневнике Театра РСФСР‑1‑го в записи от 27 декабря 1920 года мы находим, например, следующее свидетельство вмешательства в мейерхольдовскую постановку «Зорь»: «“Зори”. Первое представление второй версии, которая существенно изменила первоначальную редакцию… Текст сильно изменен и дополнен — работа В. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова и, частично, результат зрительской критики первой версии. Представление специально для работающих на субботнике и в воскресенье»[[288]](#endnote-259). Стремление чувственно манифестировать функциональные переплетения искусства и жизни определило виды представления и коммуникации. В ранние двадцатые стены театра и сценическая техника мейерхольдовских постановок были намеренно прозрачными, как в фабричных цехах. Его биомеханика должна была привнести в театр типичные формы поведения промышленного рабочего, его ловкость в обращении с собственным телом и предметами. А это, в свою очередь (таким образом, мы имеем здесь дело с процессом взаимного воздействия), должно было помочь трудящемуся осознать и воспринять через искусство, что революция полностью освобождает его от эксплуатации, от подчинения вещественным отношениям, высвобождает его творческую силу. «Вид по-настоящему работающего человека доставляет определенное удовольствие, — писал он в 1922 году. — Следует перенести это во всей полноте на актера будущего театра. В искусстве мы постоянно имеем дело с организацией материала… Так как реализация определенных задач составляет игру актера, {188} от него требуется экономия выразительных средств, которая гарантирует *точность* движения и ведет *к скорейшей реализации задачи*. Система Тейлора присуща работе актера, как и любой другой работе, стремящейся быть максимально продуктивной…»[[289]](#endnote-260).

Понимание искусства как способа раскрытия продуктивности, вмешательства в установленное революционным феноменом, немало способствовало многообразию его чувственных форм выражения. Искусство воспринималось исключительно с точки зрения осуществимости производства вещей и отношений, «процесса организации» человека, которое может выражаться в принципиально произвольных движениях. «Орудия обработки, — радикально сформулировал в 1923 году Эйзенштейн, — это и удар по барабану, в такой же мере, как и монолог Ромео, сверчок за печкой — не в меньшей степени, чем выстрелы под сиденьями зрителей»[[290]](#endnote-261). В 1925 году он замечает в отношении своего первого игрового фильма «Стачка», воплотившего в 1924 году все те же замыслы и принципы театральной работы своего создателя, но в другом виде искусства, что самое важное — это *организация зрителя* посредством организации материала: «В то время как театральный режиссер посредством *толкования* преобразует *потенциальную динамику* (статику) драматурга, актера и остальных в *социально действующую силу*, то здесь, в фильме, он преобразует *посредством вида выбора*, путем монтажа, *реальность* и реальные явления и дает им *соответствующую установку*»[[291]](#endnote-262).

Но, вероятно, самый важный шаг на пути к профанации театра и одновременно к наиболее полной реализации его эстетических возможностей сделал Маяковский. Предоставив свои поэтические произведения для вмешательства, понимая их как ступени некоего процесса, он как поэт решительно порвал с тенденцией закрепления за театром, в буквальном смысле слова, одного из данных раз и навсегда образов. «В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие “Мистерию-буфф”, меняйте содержание, — делайте это содержание современным, сегодняшним, сиюминутным», — писал он в предисловии к изданию «Мистерии-буфф» 1921 года[[292]](#endnote-263).

Театральное действо было осознанно перенесено из своих специфических рамок (зданий, «якорей» театрального института) в другие сферы жизни. Агитационные спектакли периода гражданской войны и двадцатых годов, созданные совместно любителями и профессионалами, были составной частью клубных мероприятий, социальных изменений, происходящих в деревне, акций по организации продразверстки, уличных праздников, демонстраций. Немецкий агитпроптеатр участвовал в политических и профсоюзных собраниях, повседневной жизни улиц и домов. Он развился из житейских ситуаций, способствуя их осознанию. Он призывал к критическому, революционному поведению через свои «символические акции», и в то же время чувственно пересекался с этими жизненными сферами (эстетическое проникновение). Борис Арватов, сотрудничая с Мейерхольдом и Эйзенштейном, обобщил это в теоретической работе. В свободном от эксплуатации обществе, на высоком уровне производительности труда и при осознанном овладении общественными процессами, необходимая работа и эстетическая деятельность могут и будут проникать друг в друга, искусство прекратит свое существование в качестве изолированного социального феномена за пределами другой жизнедеятельности. Применяя свою «Производственную эстетику» к театру, он писал в 1922 году, что пролетариат {189} призван «создать новое искусство, искусство, которое в первую очередь не отображает, а *организует*… Будущий пролетарский театр станет трибуной творческих форм реальной действительности; он станет создавать эталоны образа жизни и модели людей; он полностью превратится в лабораторию новой общественной жизни: но материалом его будет любое исполнение социальных функций». Итак, материал театра — это «действующий человек. Не актер, поскольку актер — это только эстетическая форма. Действующий же человек — это человек, ориентированный во времени и пространстве, человек в своей социальной функции… Творчество возможно везде: высокоразвитая техника и механизация отпугивает только ремесленников в эстетике. В коллективном сообществе высокоразвитая техника не будет действовать парализующе, напротив, она станет единственным, соответствующим задачам, мощным инструментом в руках будущего инженера-конструктора, который, в отдельно взятом случае театра, будет композитором живого мира повседневности»[[293]](#endnote-264).

### III

Руководствуясь этим беглым наброском, обратим внимание на следующее: «Уличная сцена», выражающая, прежде всего, критику Брехтом иллюзорности театра, выходит за рамки структур и форм театра вообще. В качестве модели она показывает, в какой мере брехтовский диалектический материалистический театр подорвал мифологизацию искусства как возвышенно-идеализированной сферы и произведения искусства как законченной, чрезвычайно авторитетной «вещи». Его театр вернулся «к самому простому, “естественному” театру, к общественному предприятию, движущие силы, средства и задачи которого практичны и приземленны»[[294]](#endnote-265). Структурное и функциональное отнесение театра к своего рода общественному обсуждению повседневных событий обнаружило не только его значимость во внетеатральной действительности, не только то, что он может преследовать «практические цели», вмешиваться в общественные события[[295]](#endnote-266). Театр сам по себе оказался феноменом, состоящим из движения, неким нефиксируемым, своеобразным договором в виде совместной деятельности.

Брехт — не первый или единственный, кто выступил с критикой традиционного буржуазного понимания искусства и театра. Он один из тех (если брать только двадцатый век), кто находился в рядах широкого движения, динамично подходящего к искусству. Участники этого движения, пройдя различные этапы пути, вытащили на свет ту истину, что театр по своей материальной сути не является чем-то устойчивым, что сама форма его существования отводит особую роль чувственной стороне театрального процесса и его восприятия. Театр по существу состоит из процессов, происходящих между актерами и их непосредственного взаимодействия со зрителями. Непосредственная деятельность артистов (актеров, музыкантов, акробатов), их взаимодействие с предметами, движение окружающих их предметов (оформление спектакля) и их чувственное взаимодействие со зрителями можно было бы, в широком смысле, принять за материал и чувственную форму существования театральных произведений[[296]](#endnote-267). Театр состоит или, точнее сказать, развивается в таком основном противоречии: во всяком действии он одновременно исчезает, в процессе деятельности исчезает {190} ее результат. Зрелища, разного рода мероприятия, от ритуальных до карнавальных, театральные представления в узком смысле — все они имеют отношение к культурному явлению под названием театр. Спортивные мероприятия, концерты и широкий спектр социальных ролевых игр принимают или легко могут принимать театральные формы. Следует принимать во внимание их театральные возможности, как и, наоборот, следует принимать в расчет все соответствующие общественные явления, занимаясь разработкой театральных стратегий и научных теорий в области театра. Современные концерты поп-музыки тоже являются зрелищными мероприятиями, спектаклями, часто исполнением роли в узком театральном смысле. Комбинированные представления, часто разыгрываемые одним лицом, состоящие из акробатики и игры, музыки и исполнения ролей; религиозная, государственная и иная социальная репрезентации (самопредставления в ритуалах и церемониях) являются заметными признаками всеобщей истории театра (особенно с точки зрения культурно-исторической).

На основе такой формы своего существования, театр дает, может быть, самую лучшую, самую реальную возможность противодействовать идеализации сферы искусства с чувственно-практических позиций. Если использовать театр осознанно, то он на любом уровне может быть явлением, в которое, в принципе, может вмешаться любой, в создании которого может участвовать любой человек и, таким образом, учиться демократическому управлению социальными процессами. Театр подвижен в своей сущности, он подобен самоизменяющейся структуре. Театр — это непрерывный деятельный процесс, в противном случае он прекращает свое существование. Являясь коллективной и одновременно индивидуальной, открытой для вмешательства извне культурной само-деятельностью, он мог бы более непосредственно, чем технические СМИ, продемонстрировать осуществимость искусства и коммуникационных процессов вообще. Промышленная форма производства и сообщения уже разорвали мифологическую завесу вокруг искусства, сделав его — искусство в СМИ — «искусством равных», потому что любой теперь может в нем поучаствовать «простым нажатием кнопки»[[297]](#endnote-268). СМИ, как заметил Брехт еще в начале 1930‑х годов, говоря о радио, «сделали, наконец, доступными всему миру и венский вальс, и рецепт какого-нибудь блюда»[[298]](#endnote-269). Техническая возможность воспроизведения[[299]](#endnote-270) и часто неразрывное, очевидное сочетание в каком-нибудь СМИ (прежде всего в программе теле- и радиопередач) явлений, относящихся к сфере искусства и любым другим сферам, разрушают иллюзию искусства как чего-то абсолютно автономного и настолько авторитетно узаконенного, что любое вмешательство запрещено априори. Однако, если принять во внимание мощь промышленной аппаратуры и самого института СМИ, а также налагаемые на него ограничения и рамки, обусловленные экономически, то становится ясно, что возможность чувственно-практического вмешательства в произведения этого искусства чрезвычайно мала. Аппаратура, которая неизбежно вклинивается между участниками процесса коммуникации, оставляет — при всех других исторических достижениях — мало места для действия (в буквальном смысле) в сравнении с театром. Театр же, напротив — постоянная попытка, постоянная деятельность, которая может в любой момент оборваться и быть начата вновь. Театр — такая эстетическая акция, в которой даже отдельный человек может в буквальном смысле {191} ввести в игру свои желания, представления, мнения, фантазии в интеллектуальном и чувственно-практическом виде.

И все-таки специфические возможности театра следует рассматривать с реалистической точки зрения. В этом смысле, по сравнению с хэппенингами Керби и манифестациями Хазнадара, особая роль принадлежит концепции Брехта. Театральные черты, присущие мероприятиям самого разного рода, не означают еще театра во всей его специфике. Рассматривать в качестве театра бои быков, народные праздники и социальные ролевые игры просто значило бы недифференцированно (иррационально) умножать реальности. Их специфический вес в жизни общества, внутри культуры, нельзя было бы больше почувствовать, и специфическое, а значит и единственно продуктивное к ним отношение, было бы невозможно. И мы обратились бы к новому-старому мифу о том, что «весь мир — театр». Брехт, напротив, представляет и естественный, и художественный театр как деятельность такого рода, которая имеет своим предметом нечто иное, деятельность в процессе которой возникают значения, которые не отождествляются более с процессом обозначения. На углу улицы совершается взаимодействие между демонстрантом и прохожим, которое качественно выходит за границы чувственной непосредственной деятельности, доступной ощущениям. На углу разворачивается мир несчастного случая, к которому не принадлежат ни актер, ни зритель, и это вынуждает к «работе» фантазии, ассоциативному и когнитивному мышлению, действительно приводит этот механизм в движение. Картинки, отражающие реальную возможность действительности, или, если развивать эту мысль, картинки фантастических представлений, могут быть произведены во время самого представления или во время работы реципиента над ним. Таким образом, влияние театра распространяется дальше его непосредственного чувственного образа и границ его действенности. Работа духа — это существенное измерение. Она сообщает человеку больше, она может привести его к иной практике, которая, возможно, станет следствием выводов, сделанных отдельными индивидами, интеллектуально поучаствовавшими в театральном действе. Посредством «картинок», которые производит актер в процессе своей деятельности, посредством значений, возникающих во взаимодействии актеров между собой и актеров со зрителями, театральная деятельность распространяется (может распространяться) и на другие сферы общественной жизни. Театр, таким образом, сложнее, богаче других зрелищ, которые, в основном, замыкаются сами на себе, которые, как например, бои быков, народные праздники, простые «хэппенинги», исчерпывают сами себя в акте, не обозначают и не символизируют никакой другой мир. Такие зрелища расходуют продуктивную мощь зрителей (участников) в самом акте, потому что характер отображения не располагает к духовному труду, выходящему за рамки чисто чувственного события[[300]](#endnote-271).

Концепция Брехта и его практическая деятельность специфическим образом выдвинули театр в ряду зрелищ. Театром могут называться такие осознанно согласованные мероприятия, в которых представление действий, способностей и предметов в непосредственном взаимодействии актеров со зрителями, одновременно является чем-то другим или, вернее сказать, значит что-то другое, чем сами действия. Они указывают на что-то, что не является непосредственной реальностью процесса деятельности и коммуникации, делают набросок картин другой возможной объективной реальности {192} или фантастических представлений. Как раз этот осознанно производимый и условленный двойственный характер, как его описывает Манфред Векверт (Manfred Wekwert)[[301]](#endnote-272), является специфическим свойством театра. В «Рабочем журнале» Брехт называет театрально значимыми такие социальные действия, которые либо совершаются, либо разыгрываются по ролям. Театр движется внутри особой противоречивости: это реальная деятельность, ограниченная во времени и пространстве, связка реальных действий, непосредственное взаимодействие между людьми, которое, однако, одновременно означает что-то иное, что также является отраженными картинами, в качестве таковых воспринимается и с таковыми ассоциируется. «Уличная сцена» является наброском модели брехтовского эпического театра, и с этой точки зрения началом всеобщей диалектико-материалистической теории театра. Она позволяет понять, в какой мере эпический театр может иметь значение как возможная форма театра. Об этом уже много писалось, но не всегда относительно «Уличной сцены». Здесь я хотел бы затронуть лишь несколько аспектов, касающихся фундаментального осмысления театра в «Уличной сцене». И состоит оно в том, что демонстрация, то есть театральное представление имеет «общественное практическое значение» и зритель «может составить собственное мнение» о демонстрируемом, может видеть его «по-другому»[[302]](#endnote-273). Зрителю совершенно не обязательно разделять точку зрения постановщиков, он может противопоставить ей свою собственную, то есть он может «вмешаться». Это обусловило маркированность театральной реальности как таковой (ее противоречивость); спектакли, даже в мелочах, воспринимаются и понимаются каждый раз критически, а не как что-то само собой разумеющееся, неизменное. У Брехта, как на практике, так и в теории, это выражалось в радикальной борьбе против абсолютного господства иллюзии, против вживания, а также в отчуждении, которое (и это один из принципов диалектики) структурирует драматургию, манеру игры и механизмы их воздействия, то есть структурирует отношения между произведением искусства и публикой. Таким образом, отдельные части его эпического театра являются примером общей теории и будущей направленности социалистического театра. Вот некоторые аспекты. Использование с диалектико-материалистических позиций «открытой формы» пьес (текстов), отдельные части которых (сцены, действия) также должны непосредственно соотноситься с внетеатральной действительностью. Пьесы не должны непременно обозначать действительность как «законченное, гармоническое целое», их части могут быть независимы друг от друга согласно действию и по своим мотивам. «Открытая форма» посредством «монтажа частей» делает возможным практическое (изменение текстов) и духовное вмешательство и, в конечном итоге, заставляет относиться к «закрытому», написанному в соответствии с законом «единств» произведению только как к специальному случаю принципиально «открытой драматургии». Фабула как театральное явление, фабула как «единая композиция всех жестовых событий» излагается и *порождается* театром в его целостности[[303]](#endnote-274). Манфред Векверт описывал свойство фабулы как «свойство самого процесса демонстрации, то есть театра»[[304]](#endnote-275), как свойство театральных действий, а не фиксированное, неизменное качество текста (пьесы). И еще один аспект — общее материалистическое значение жестовой манеры игры, в которой «классически» проявляется процессуальная чувственная форма существования театра.

{193} «Уличная сцена» вызывает и другие размышления, которые близки уже упомянутым, но пока обсуждались в меньшей степени. Она указывает — по крайней мере, частично — на перестройку практических взаимоотношений между теми, кто творит театр, включая драматургов, и обществом, точнее театральной публикой. Она указывает на перестройку, целью которой является реорганизация специализированных институтов искусства и театральное овладение другими областями жизни.

Брехт и сам предпринял существенную попытку сделать специфическое искусство театра открытым воздействию других областей жизни. Свои произведения и свой театр Берлинер ансамбль он вовлек в критический диалог с рабочими, студентами, другими трудящимися. Он пригласил их, чтобы в самом институте искусства критически воздействовать на процесс его осуществления. Практика репетиций, открытых для публики, имела выдающееся значение в истории искусства. С осени 1949 года до июня 1951 года, то есть непосредственно после своего основания, Берлинер ансамбль 93 раза сыграл свои спектакли на фабриках и в других учреждениях вне стен театра, как правило, с последующей дискуссией по вопросам искусства, политики, экономики. Эти диалоги вели к дальнейшей работе над театральными постановками, их изменению. Инсценировки разыгрывались перед рабочими на предприятии, чтобы, кроме прочего, иметь возможность «еще до премьеры проанализировать критические замечания» по поводу постановки[[305]](#endnote-276). Участие зрителя в создании фабулы, которое Брехт незадолго до своей смерти называл существенным для диалектического театра, имело свою практическую сторону. Открытие процесса создания спектакля для публики логически следовало из концепции, согласно которой духовная и практическая продуктивность отдельной личности и общества в целом должна быть активизирована в искусстве посредством противоречивого представления противоречивых процессов. Основанием является особая форма существования театра, которая не просто позволяет представлять случаи, которые «могут быть по-разному оценены», как об этом говорится в «Уличной сцене», случаи, на которые можно смотреть иначе, чем демонстрант, и которые «еще не закончены»[[306]](#endnote-277). Эта форма существования театра делает принципиально открытым, изменяемым, еще «не законченным» и само представление. Отнесение высокого искусства к повседневным, схожим по структуре процессам, без сомнения, подготовило для этого почву. В «Уличной сцене» говорится: «Могла бы возникнуть следующая ситуация. Один из зрителей мог бы сказать: “Если бы потерпевший, как Вы это показываете, сперва поставил бы на дорогу правую ногу, тогда…” Наш демонстратор мог бы его перебить и сказать: “Я показал, что он сначала ступил на дорогу левой ногой”. В процессе спора на предмет, поставил ли он на самом деле во время представления на дорогу правую или левую ногу и, прежде всего, что делал потерпевший, процесс демонстрации может настолько измениться, что возникнет V‑эффект»[[307]](#endnote-278). О заключительных репетициях инсценировки «Катцграбен» 1953 года сообщается следующее: «Зрители, присутствующие на репетициях все время жалуются, что актеров трудно понять. Б. собрал актеров вокруг стола, перед креслом режиссера, и еще раз прошел с ними сцену, добиваясь отчетливости»[[308]](#endnote-279).

Не кажется случайностью, что Бенно Бессон (Benno Besson), один из сотрудников Брехта, расставляя другие акценты, активно продолжает ставшую уже интернациональной практику демократического театра. Постановки {194} (мероприятия) театра Берлинер Фольксбюне должны были привести профессионалов в области искусства в чувственное взаимодействие с другими социальными группами. Исполнители и зрители действовали, совершая символические действия, на одном и том же «земном» уровне. Артист не только высокохудожественно играл роль, но и занимался выполнением простых работ (продавал колбаски). Постановка всего *Спектакля* демонстрировала как раз специфическую форму существования театра: она двигалась через различные помещения к площадке перед зданием театра, принуждая к движению и своих зрителей. Это привело к нововведениям в драматургии и новому видению постановки. Различные представления, самостоятельно развивающиеся с чувственной точки зрения, разделенные во времени и пространстве (пьесы или фабулы), отнесенные к широкому диапазону тем (например, современная ГДР и ее исторические истоки), демонстрировали разные временные и социальные фазы, моменты, стороны сложной, противоречивой, многослойной действительности. Противоречивую многослойность, которую в действительности не так просто разглядеть и также непросто с ней работать, стало возможно сообщить в виде структуры. Драматургия «постановки рядом и друг за другом», прерывающееся, развивающееся в нескольких измерениях представление не втискивало процесс, многомерный, скрытый, в одну фабулу, одну пьесу, то есть как бы в «одно измерение». Это, в свою очередь, потребовало такой формы восприятия, при которой действительность, сначала театральная, а затем и внетеатральная, проявлялась как многосторонний феномен. Угол зрения зрителя менялся многократно. Такая драматургия и способ коммуникации делает возможным особенно трезвый, критический, диалектический анализ искусства. Многосторонняя конфронтация с разнообразным, разнородным, противоположным упражняет восприятие противоречивого материала и его духовную, ассоциативную переработку. Происходящие раздельно и являющиеся, по существу, противоположными друг другу процессы нужно «видеть чем-то целым» и «понимать в сочетании», при этом существующие разломы между этими процессами нельзя просто перешагнуть. Духовная самостоятельность отдельного зрителя могла бы быть значительно повышена. Театральные предложения следовало бы использовать гораздо критичнее. В принципе, зритель может выбирать, куда он пойдет, какой угол зрения для него полезнее и приятнее — по крайней мере, скорее по представленным возможностям, чем среди театральных процессов (помещений), которые его привязывают к одному месту и навязывают один угол зрения. Одновременно ему следовало бы, если он не хочет абсолютно отделиться от процесса, сложнее видеть и ассоциировать, — то есть в большей степени, — если уж речь идет о реалистическом создании театра, а мы говорим именно об этом, — участвовать в создании фабулы. Движение из помещения в помещение, от истории к истории, которые и чувственно, и мотивационно отделены друг от друга, каждый раз передают свой собственный «смысл» и все-таки относятся к общему процессу и имеют, таким образом, «смысл», относящийся ко всему показанному, требуют интенсификации и изменчивости видения и слуха, толкают к развитию фантазии, могут сделать ассоциативные процессы подвижнее и богаче.

Культурные возможности такого театра обозначились в живом интересе к зрелищным мероприятиям в Берлине, Шверине и Рудольштадте. Но наряду с этим обозначились и трудности. Перешедшие по наследству здания {195} и методы организации (многожанровый репертуарный театр), традиционное ожидание ежевечернего спектакля затрудняют развитие высокопрофессионального театра в этом направлении. Необходимо расширить горизонт ожиданий от театра в общественности, опробовать новые формы организации, так, например, создать, наряду с репертуарным театром, экспериментальные институты (труппы), которые попытаются представить театральное действо в различных формах, как многосторонний процесс или зрелище.

В свете «Уличной сцены» театр приобретает, кроме специализированных институтов, еще и немаловажное значение. Занятый театром досуг, разрешение социальных ситуаций и индивидуальных проблем посредством проигрывания этих ситуаций и проблем в театре, могли бы стать важными составными частями многообразно разветвленной театральной культуры. Сеть любительских коллективов и существующих связей между профессиональными деятелями искусства и этими коллективами в ГДР можно считать отправной точкой. В настоящее время эти коллективы, по всей видимости, как правило, слишком фиксированы на постановке тех же пьес, что ставятся в репертуарном театре. Они, скорее, дублируют традиционный образовательный театр в рамках любительского движения, чем являются органами, в которых театрально освещаются и в ролевых воплощениях выносятся на дискуссию проблемы, задачи, ожидания каких-либо рабочих коллективов, школ, групп свободного времени (клубов, кружков и т. д.). Особые условия жизни этих социальных групп, мнения их членов, позиции по отношению к определенным аспектам их бытия, а также к жизненно важным общества могли бы быть здесь специфично проработаны — вплоть до создания собственных текстов и до попытки развить новые, присущие им, способы коммуникации. В 1956 году, в связи с агитпропгруппами как формой театра в ГДР, Брехт заметил: «Мы должны поднимать главные темы, которые невероятно важны для больших групп населения, потому что они удерживают их от сотрудничества с нами. Мы можем выносить на дискуссию не только вопросы культуры, но и те, которые публика непременно хочет обсудить, хотя иногда это совершенно другие вопросы»[[309]](#endnote-280).

Самодеятельный революционный театр, который в двадцатые годы участвовал в самых разных областях жизни Советского Союза и Веймарской республики, брехтовские опыты в создании «поучительной пьесы», целью которых была переработка действительности в ролевых воплощениях, являются важными историческими моделями. Театральные эксперименты, которые недавно проводили с рабочими коллективами, к примеру, режиссеры Берлинер Фольксбюне, нацелены на будущее. Чтобы развить их в значимую, ощутимую в театральной жизни практику, необходимо расширить общественное осознание театральных возможностей, горизонт ожиданий от театра в духе «Уличной сцены». Фиксация на театре в узкоспециализированном смысле, мнение о том, что это и есть театр в «собственном смысле слова», и соответствующая этой точке зрения организация всей театральной жизни, препятствуют этим перспективам. В публицистике и научных кругах еще едва ли объединяют такой «собственно театр» и театр в других условиях коммуникации (так называемое народное искусство).

Задуманная как модель особенной, исторически ограниченной формы, «Уличная сцена» затронула фундаментальные вопросы социалистического театра. А другие она выпустила из виду — так, например, роль, которую {196} играет специфическое восприятие в переработке реальности, условия коммуникации, при которых осуществляется обмен между индивидами. При разных способах восприятия и коммуникации само воспринимаемое, то, относительно чего участники коммуникации желают достичь понимания, может получать в глазах отдельно взятой личности другие черты. Объяснение и проработка этого феномена имеет совершенно «земное, практическое» значение. Критикуя вживание и навязывание иллюзий, противопоставляя этому отчуждение, «Уличная сцена», конечно, указала на рамочные условия для «эстетического видения» и коммуникации. Она не подчеркнула достаточно внятно многообразные их возможности, которые следует понимать как «предметы», как особые задания в театральных экспериментах. Развитие «артистизма, фантазии, юмора»[[310]](#endnote-281), намеченное в этой работе только в отношении эпического, то есть высокохудожественного театра, было бы, между тем, так же важно и для театра, создаваемого непрофессионалами. Такое развитие определяет восприятие. Если оно — конечно, наряду с другими — будет воспринято как важная задача, как «предмет» апробации, то театральная деятельность может принести много пользы в деле тренировки чувств и коммуникативного поведения, их развития и культивации.

### Примечания

## **{****199}** Рудольф Мюнц «… Падаль, которую еще следует прикончить»[[311]](#footnote-32) Лейпцигская театральная концепция как методический принцип историографии старого театра

*Рудольф Мюнц, доктор философии, родился в 1931 г. Изучал театроведение в Берлине (Университет им. Гумбольдта). Профессор театроведения в Берлине, Лейпциге, Майнце. Преподавал в Бергамо, Эссене, Вене и Берне. С 1996 — на пенсии.*

*Автор книг и статей: Das «andere» Theater. Studien ueber ein deutschsprachiges teatro dell’arte der Lessingzeit. Berlin 1979; Theatralitaet und Theater. Zur Historiographie von Theatralitaetsgefuegen. Mit einem einfuehrenden Beitrag von Gerda Baumbach. Hg. v. G. Amm. Berlin 1998; Sind die «gröen Erzaehlungen» im Theater zu Ende? In: Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie. Hrsg. v. G. Baumbach. Koeln, Weimar, Wien 2002. S. 327 – 424; Il cannocchiale per la finta pazza. Eine iheaterhistoriographische Supermonade zur Bestimmung von Theatralitaetsgefuegen. In: Szenarien von Theater (und) Wissenschaft. Festschrift fuer Erika Fischer-Lichte. Hrsg. v. С. Weiler und H.‑T. Lehmann. Berlin, 2003. S. 43 – 67.*

Этой истории, которую, скорее, еще, нужно сотворить, чем считать сотворенной, противостоит традиционная […] история — падаль, которую еще следует прикончить[[312]](#endnote-282).

Позволю себе начать тремя экстраординарными цитатами, чтобы *сразу* ввести читателя в суть поднимаемой проблемы и одновременно ограничить ее:

{200} «Паваротти ушел с боннской сцены. Его уход превзошел саму постановку — как в позитивном, так и в негативном смысле. Отчетливей, чем прежде, вырисовывается та катастрофа, которую вот уже полтора года нам непрерывно навязывает дирижер (и режиссер) Коль (Kohl) со своим оркестром медных духовых инструментов. На боннской сцене теперь ничего не ладится. Не стоит заблуждаться, полагая, что Паваротти почти было заменила какая-то расфуфыренная субретка, если бы хор Свободной Партии Германии (FDP) не нанял в последний момент тенора из молодых. Все это только волшебство декораций. На сцене зияют дыры, а с потолка свисают петли виселицы — и все это продолжается вот уже целых два года, после того как дирижер Коль вместе со своим аполитичным героическим тенором, как человек, объединивший Германию, был практически потоплен в море криков “Браво!” […] Прошло то время, когда Коль […] поддерживал у публики хорошее настроение с помощью личных интриг и уловок при распределении ролей […] Я полагаю, мы не заслужили эту постановку. Занавес! Остаются только две возможности: или сменить исполнителей и пьесу, или изменится публика»[[313]](#endnote-283).

Имеет ли такой текст, несомненно, более точный и «созвучный театру», чем вся столетняя театральная метафорика, непосредственное отношение к человеку театра, в особенности, к человеку, занимающемуся театроведением? Должен ли он проверить сообразность нарисованной картинки или, протестуя, предостеречь своих коллег от посрамления? Должен ли он разоблачить журналиста под маской народного трибуна, определить ему роль «верной принцессы Пумфии», играя, в свою очередь, роль «тирана Тартара-Куликана», или ему даже следует — как Яну Гусу, Яну Бокельсону или проякобински настроенным функционерам Французской революции — ввиду всеобщей театрализации поменять профессию и из актера на подлинной сцене мутировать в актера сцены жизни? И не заложен ли в этой задаче, в попытке (вновь) сделать из реальности Не-театр, — «театрище» («Theaterei»)? Такие вопросы затрагивают основные позиции концепции театральности.

«Во многих странах мира дело дошло до того, что встреча с театром, особенно для молодого поколения, получила неожиданное значение: это уже была потребность не только *видеть* театр, но и *делать* театр, потребность развить в качестве зрителя или актера новые отношения. Родился театр как средство самовыражения малых групп, в которых, возможно, отмечаются такие потребности и противоречия, которые касаются лишь ограниченного числа людей. Тем не менее, они существуют среди нас и активны. Эти группы не воображают себя провозвестниками, призванными передать великие слова, великие послания, участвовать в грандиозных разбирательствах, но они ищут путь соприкосновения одного индивида с другим индивидом, одного непохожего с другим непохожим. Не новые смыслы, но новые отношения занимают то место, которое привычное содержание театра оставляет пустым. Речь не идет о рождении *“другого театра”; другие ситуации начинают называться театром*»[[314]](#endnote-284).

Из данного высказывания становится очевидным, что традиционное понимание театра уже недостаточно. Под вопросом остается следующее: {201} касаются ли эти новые феномены только такого понятия «театр» или также положения вещей, упомянутого в первой цитате.

«Руссо мечтал о спектакле без актеров. Руссоизм как форма для отливки такого спектакля без зрителей возвещает, вместе со смертью бога, начало такого опыта как *театральность, по-театральному* преувеличенный эксгибиционизм без адресатов. Спектакль, предложенный Отсутствию, что-то показывают никому, ничему»[[315]](#endnote-285).

Это взято из интерпретации трудов Фуко (Foucault) Деннисом Оллиером (Dennis Hollier) и относится к связи персонажа романа Русселя (Roussel) у Батая (Bataille) и «Рождения клиники», и на сегодняшний день это самое блестящее из известных мне употреблений понятия, которое примерно с середины 70‑х годов трактуется берлинской театроведческой школой (Фибахом, Котте, Шраммом) в международном контексте с разных точек зрения и подвергается попыткам систематизации. *Театральность* — понятие, которое рискует обесцениться еще до того, как проявится его пригодность в путанице театроведческих терминов.

Употребление заостренной театральной метафорики в журналистике / публицистике / идеологии; появление новых феноменов в художественной практике, которые не следует называть «другим театром», но которые называют театром, потому что это другие ситуации; использование понятия театральности в философских дискурсах и многое другое принуждало / принуждает театроведение, если оно не хочет опровинциалиться, искать новые пути, и, может быть, уже идти по ним.

И если я в последующем буду говорить о лейпцигских усилиях в этом направлении, то только потому, что меня об этом попросили и потому что конгресс Общества театроведения (Gesellschaft fuer Theaterwissenschaft) должен быть форумом, где подводятся итоги нынешней работы — но только не потому, что я будто бы считаю, что результаты нашей деятельности настолько хороши, что можно кричать об этом на каждом углу.

Чтобы выразиться несколько проще: мы используем двухсторонний подход, при котором театральность понимается как в широком, так и в (очень) узком смысле. Проблема в широком смысле стоит, в некотором роде, «на запасном пути», в то время как мы при этом занимаемся вещами, расположенными, с точки зрения историографии театра, по соседству, существенно ограничив тему. При этом мы абсолютно убеждены, что с помощью ограничительных мер нам удастся снова восстановить целостность подхода или же, наоборот, доказать, что понятие *театральности* не имеет смысла и абсолютно бесполезно, то есть излишне. Причины такого двухстороннего подхода к проблеме разнообразны, прагматичны, и в этой статье нет возможности дать объяснение каждой из них в отдельности. Многие причины кроются отчасти и в устройстве бывшей ГДР.

Исходными пунктами такой ситуации, с одной стороны, были следующие:

Намерение, сделать якобы общественные мероприятия — такие, как партийные съезды, профсоюзные конгрессы, педагогические конференции — более понятными как «театр», «постановка», а также обозначить соответствующих «режиссеров» и «исполнителей» как таковых;

{202} — Создание отношений между самоизолирующимся в политическом и культурно-политическом смысле, т. е. концентрирующимся исключительно на проблемах ГДР, театром ГДР и определенными явлениями мирового театра;

— Развитие относящихся к этому идей Брехта.

С другой стороны, исходным пунктом были и очевидные несоответствия между четко сформулированными театрально-историческими позициями *определенной театральной практики* и отставанием конвенциональной — в ГДР почти исключительно фиксированной на идее национального театра — театральной историографии. В качестве свидетельств этого можно рассматривать следующее:

«Все комики наших дней надели на себя сугубо личную маску, и при этом им пришлось, осознанно или неосознанно, но неизбежно вернуться к arte giullaresca, искусству бродячих артистов, народной традиции комического и к ее профессиональному элементу, commedia dell’arte»[[316]](#endnote-286).

«Исторически […] интерпретация письменных текстов составляет десятые доли театральной деятельности […] потому что театр — это и акция, и передача информации, и трансформация. Изгнанный из республики Платона, театр все-таки продолжал существовать во все времена. Оттесненный к самому краю, иногда иррациональный, и даже субверсивный, он все так же лезет изо всех щелей, и даже интенсивней, чем раньше: в событиях личного характера, социальных драмах, в любом общественном акте, в политике и экономике. В искусстве»[[317]](#endnote-287).

«История театра полна путешествиями, маршруты которых не были переданы дальше»[[318]](#endnote-288).

Ввиду таких концепций история театра, которая была в бывшей ГДР в фаворе, оказалась тем, чем французский историк Ле Гофф (Le Goff) назвал политическую историю вообще: падалью, которую еще следует прикончить. И ссылаясь на него и его обоснования, мы предприняли еще одно (предварительное) ограничение, а именно, мы ограничились «Средневековьем» и «долгим Средневековьем», б его понимании.

И, наконец, это была именно та конвенциональная история театра, т. е. будто бы неизбежное позитивистское нагромождение фактов, которые выявили (гэдээровское) театроведение в сочетании с культурологией и искусствоведением как непригодное для междисциплинарной работы; за ней закрепилась слава (мы это в Берлине, в непосредственном соседстве, ощущали годами) «бездуховности», все более утверждающаяся, чем больше эта история театра занималась «телом», а не (письменными) текстами. И «выбраться» из этого было нелегко.

Учитывая опыт берлинской школы, мы в Лейпциге попробовали, в первую очередь, составить ряд понятий «thea», в котором общее, «далекое от практического опыта» понятие *театральность* корреспондировало бы с множеством «близких к практическому опыту» театральных понятий. Этот ряд таков:

|  |  |
| --- | --- |
| {203} théa | — |
| theatrica | — |
| theatrum (mundi) | (мировой) театр |
| Theater | театр |
| das Tlieatrale | театральное/все, что связано с театром, включая theatral (театральное, т. е. относящееся к театру), theatergemaß (свой­ственное театру), theatergerecht (созвучное театру или отвеча­ющее особенностям театра), szenisch (сценическое) и т. д. |
| das Theatralische | совокупность характерных (специфических) приемов театра, включая theatralisch (театральное), т. е. условное |
| Theatralik | наигрывание/утрирование в поведении и общении, включая theatralisch (наигранный, напыщенный) |
| Theatralisierung | театрализация |
| Theatralitaet | театральность |

Абстрактно-общий характер понятия *театральность* формально выражается в том, что в немецком языке при этом существительном нельзя употребить определенного артикля. Если рассматривать содержательную сторону этого понятия, то становится ясно, что оно не относится только к части этого ряда и соответственно не является производной от этой части, а весь генетико-исторический ряд является определяющим.

Это требует, прежде всего, некоторых предварительных замечаний относительно той стороны проблемы, которая стоит на так называемом «запасном пути».

В 1990 году Хельмар Шрамм, резюмировав свои предварительные изыскания по поводу эстетического основного понятия театра, пришел к заключению, что *театральности* пока невозможно дать четкое определение, и рекомендовал исследователям, ориентирующимся на театроведение, сделать выводы из симптоматической дискуссии о театральности.

Примерно в то же время наши аспирантки Каролина Зайге (Caroline Seige) и Кармен Вольфрам (Carmen Wolfram), проведя соответствующие пробные изыскания, пришли к выводу, что *определенное / единое* понятие театральности как научной категории не существует; а то, что существует — это гетерогенные понятия, которые частью имплицитно, частью эксплицитно прикрыты словесным ярлыком *театральность*. Неопределенность понятия театральности указывает на его симптоматическую ценность для слабых мест культурологического и социологического образования понятий. При этом рамки употребления этого понятия зависят от сложности и кодировки общественных и дискурсивных понятий. Вывод исследователей был следующий:

«У этого понятия отсутствуют собственный смысл, которым можно было бы оперировать, и стратегический код. Намерение воспроизвести с помощью понятия *театральность* сложность исторических и общественных связей в процессе развития внутри теоретического образования, интегрирующего различные социокультурные уровни анализа, следует оставить»[[319]](#endnote-289).

{204} Это в значительной мере отбросило нас к «самим себе», основательно потрясло наше «доморощенное» рабочее понятие, но все-таки усилило тенденцию к «историческому отступлению».

Таким образом, понятийный ряд «theа», в последовательности которого, при небольшом усилии, можно распознать *генезис*, попал в поле нашего зрения, и это позволило, хотя бы отчасти, объяснить недостаточную точность значения, по-разному обусловленную временными рамками. При этом характерно, что за варианты значения или за смену значения ответственны определенные общественные *нормы* — игра с переменными, подчеркнуто историческое объяснение которых должно помочь решить, может ли *театральность* (что в настоящее время еще оспаривается, но является сутью дела) рассматриваться в качестве *одного из многих* формирующих общество факторов. Если это не подтверждается, то понятие *театральность*, употребительное в «чисто» театроведческом смысле, являющееся синонимом наигрывания, театрализации, характерных приемов театра, — не более чем риторико-стилистическое модное словечко и тогда в нем нет необходимости.

Это положение вещей настолько важно, что кажется оправданным привести, по крайней мере, два примера.

В одной (фольклористической) работе, посвященной существовавшим в позднем Средневековье союзам холостяков во Фландрии и Артуа, «компании будущих родоначальников», утверждается, что молодежные союзы никогда не препятствовали социальной интеграции; напротив, они подтверждали связь поколений и способствовали передаче социальных ролей. Но: эти союзы предлагали своим членам на некоторое время совершенно иную форму жизни, базирующуюся на очень сильной связи внутри группы, чтобы они как можно легче перенесли этот труд, возложенный на них, с одной стороны, природой, а с другой стороны, обществом их времени. Находясь под чужой властью, в «узде», поделенные на группы, молодые мужчины все-таки строили свой мир, который они контролировали, насаждая мужские, суровые нормы поведения. Союз или группа холостяков искала единство и самостоятельность в хвастливом выражении сексуальной мощи ее членов. В действительности общественные рамки и бдительность отцов весьма ограничивали сексуальную свободу молодых людей. При оценке этого феномена автор выходит далеко за рамки чисто театральной метафорики:

«Артисты в пьесе, роли в которой они себе выбирали не по своему усмотрению, пытались преобразовать пережитые фрустрации в некое подобие автономии и силы, что и толкало их превратить свои жесты и манеру поведения в ритуал, носивший экстремальный характер. Поэтому они занимали по отношению к взрослым и другим молодым мужчинам гипертрофированно мужскую, компенсаторную и *театральную* позицию, чтобы их признали теми, кем они еще не являлись: полноценными мужчинами»[[320]](#endnote-290).

Герда Баумбах (Gerda Baumbach) в узком кругу исследователей критически отметила, что сам по себе факт процессов символизации (в связи с потерей и приданием смысла, дезинтеграцией и потребностью в интеграции, допускаемым и недопустимым и т. д.) не означает *необходимости* использования понятия театральности. И только факт выставления напоказ (остентации) символизации (а вместе с этим и символической власти) как {205} эрзац удовлетворения в отношении соответствующей степени обмана, или раскрытия обмана, или совершенного отказа от обмана, может потребовать и оправдать такое употребление.

От какого вида (художественного) театра в вышеприведенном примере произведено абстрагирование, остается неизвестным. Ясно одно, что из такого «театра» (жизни) во многих регионах развился театр (как искусство). Доказательством тому являются, например, «Цех юношей Рапперсвиля», («Knabenzunft von Rapperswil»), «Хорнер — суд Зимменталя» («Hornergericht von Simmental»), «Общество могущественного, сильного и необоримого совета» в Цуге («Gesellschaft des grossmächtigen, gewaltigen und unüberwindlichen Rats» in Zug), «Свиные суды» («Saugerichte»), «Шутовские парламенты» («Narrenparlamente»), «Шутовские советы» («Narrenraete»), «Шутовские общины» («Narrengemeinden»).

К области исследования, которая делает разбираемую проблематику особенно наглядной, уже давно относится «Судебная практика и ритуал наказания в раннее Новое время». Рихард ван Дюльмен (Richard van Duelmen) уже в заглавии обеих своих публикаций, относящихся к данной теме, использует театральную терминологию, причем интересно рассмотреть различное употребление терминов, ввиду временной близости обеих работ: «Спектакль смерти» (1984) и «Театр ужаса» (1985).

Наряду с употреблением неопределенной театральной терминологии, носящей скорее стилистико-орнаментальный, пассивно-изобразительный характер («театр ужасов», «большой театр», «театр устрашения», «игра позора», «зрелище наказания» и многое другое), куда относится и обозначение одной ситуации несколькими синонимичными терминами («театр казни», «спектакль казни», «церемониал казни», «ритуал казни»), существенно проясняет положение дел употребление «активной» театральной терминологии — например, «инсценировать», «поставить на сцене», «театрализировать». Обозначение решающих, исторически обусловленных изменений функций достигается, и это очень интересно, употреблением *общей* терминологии, т. е. не образованной исключительно от слова (художественный) театр, как «наигрывание», «утрирование» («Theatralik») или «театрализация» («Theatralisierung»). И такой, как бы обратный перенос в область «собственно театра» позволяет сделать не менее важные открытия. С одной стороны, это относится к «имеющему видимость», с другой стороны, к общественному характеру «эрзаца». Ван Дюльмен особо подчеркивает изменения, произошедшие «в судебной практике, с тех пор как, начиная с XVI века, общественность концентрировалась уже не на судебных процессах […], а на *инсценированном* господствующим классом *спектакле* — публичной казни»[[321]](#endnote-291). Казни, по его мнению, и в Средневековье были чем-то особенным;

«[…] но осознанно поставленным на сцене спектаклем смерти они стали много позднее, в процессе закрепления права судить за господствующим классом и лишения права голоса широких народных масс»[[322]](#endnote-292).

В заключительных рассуждениях ван Дюльмена раскрывается связь обсуждаемых здесь обеих областей, и связь эта выходит далеко за рамки орнаментально-метафорического:

{206} «С момента насаждения системы мучительного наказания […] смысл и задачи судебного процесса и практикуемых в обществе наказаний претерпели значительные изменения. Если до этого главной инстанцией был обвинитель, а судья исполнял функции арбитра, если раньше ведение процесса и экзекуция не только составляли единство, нома *глазах общественности происходил и тот и другой процесс*, то под влиянием раннего современного (римского) права […] сам судебный процесс отделяется от исполнения приговора, так что поиск истины во время судебного процесса становится тайным делом властей, а экзекуция — публичным спектаклем перед народом. […]

Акты наказания, совершавшиеся в раннее Новое время, всегда были спектаклями — наказаниями, превращенными в ритуал, но, начиная XVII века, можно говорить прямо-таки *сознательной театрализации* публичных наказаний. Публичные казни все больше принимали характер *помпезных* торжеств, которые привлекали гораздо больше зрителей, чем другие пышные празднества, случавшиеся в эпоху барокко. […] То, чего власти добивались посредством актов наказания, было утрачено *поддерживаемой ими же театрализации ритуалов* казни, которую народ, таким образом, смог справлять как собственный “праздник”»[[323]](#endnote-293).

Связь эта, действительно, чрезвычайно сильна, и всестороннее ее рассмотрение имеет огромное значение. Чисто «по-театроведчески» «театрализация» так называемых «масленичных игр» (Fastnachtsspiele), от потрясающего «Танавешеля» (Tanawaeschel) до Ганса Сакса, становится на этом фоне более понятной, так же, как и обоснование «настоящего» стиля представления в художественном театре (возникшем как раз в это время). И тот факт, что на реальное «представление» «театра казни» убийцы Иоганна Людовика Краузе (Johann Ludwik Krause) в Клингене (Clingen) в 1788 году пришло двадцать тысяч зрителей, так же важен для оценки поэтического «публичного правосудия» со стороны «национального театра», как и факт «праздника виселицы», состоявшегося в 1720 году во Франкфурте, о котором сообщается следующее:

«Строго упорядоченная процессия, двигавшаяся к месту казни и обратно, практически приняла характер праздничного карнавального шествия. Многочисленные музыканты сопровождали ремесленников, в их свите были даже *Арлекин* в качестве распорядителя, двое *свирепых мужей*, пастух и Купидон»[[324]](#endnote-294).

Представители социальных и гуманитарных наук, пользующиеся терминологией театра, в основном, ничем не обосновывают такой образ действия, а поэтому вряд ли представляется возможным установить, *от чего* употребляемые ими термины образованы. Очевидно, насколько можно судить по сегодняшнему состоянию дел, им ближе определенная театральная практика, чем театроведение (даже ни разу не упоминавшееся). Я имею в виду таких авторов, как, например, Элькана — Брук (Elkana — Brook) или Цумтор — Шехнер (Zumthor — Schechner).

Формы употребления театральной терминологии различны: от простого сравнения, через метафорику, уже требующую «перевода», и до совершенно самостоятельного, своеобразного употребления, посредством которого авторы, как заметил Хельмар Шрамм, приходят к поразительным умозаключениям, {207} которые были бы абсолютно невозможны при других методических подходах.

И если при этом, господствуют в основном, скорее, узкие представления о театре — «театр господина Дидро» — то это не должно провоцировать в театроведах желание применять к *таким* областям исследования «более точный» инструментарий. То, чего сейчас ждут от театроведения и что должно быть сделано, это, во-первых, подчеркнуто историческая проблематизация семантической области театральных понятий и соответствующих синонимов, которая является решающей «для определения дифференции между дисциплинарной структурой театроведения и междисциплинарными полями значений» (Зейге / Вольфрам); во-вторых, следует заняться организацией возможных «обратных связей» для «настоящей» театроведческой деятельности, для анализа спектаклей.

И даже если нас, в первую очередь, интересуют внутренние *отношения* «театральной структуры» (Theatralitaetsgefueges), мы, все-таки, пытаемся — например, в исследовательском проекте «Театральность и генезис субъекта» — не оставить без внимания и соответствующее *поведение*. Мы пытаемся определить, если пользоваться формулировками нашей аспирантки Бернхильд Бензе (Bernchild Bense), какова доля участия театра, театрального действия, наигрывания в становлении сегодняшнего человека; мы пытаемся ответить на вопрос: является ли («публичный, общественный») человек, представитель «культуры», «актером» со склонностью к самопредставлению, выставлению напоказ, притворству, переодеванию, маскировке и т. д., с намерением получить возможность стать или казаться «другим», доставляет ли ему это удовольствие, полагает ли он *свое* человеческое бытие в Другом, или же идеал бытия — это («интимный», отдельно взятый) человек «аутентичных чувств», идентичный самому себе, идеал, который, к тому же, соответствует «природе»? И здесь нас также интересует «обратная связь»: как все это воздействует на генезис и динамику художественного театра?

Проблематика эта известна с давних пор; напомню только об общей модели theatrum mundi (которой мы в нашем понятийном ряду «théа» попытались противопоставить модель mundus theatri) или о высказывании из Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова, 19, 29 – 30:

«По виду узнается человек, и по выражению лица при встрече познается разумный. Одежда человека обнаруживает его действия, и походка человека показывает свойство его».

Наш исследовательский интерес к этой теме здесь перекликается с тем, что осознал Барба: «наше театральное действие возникает из позиции по отношению к бытию, и корни его находятся по ту сторону наций и культур»[[325]](#endnote-295).

Здесь мы, однако, соприкасаемся также, с одной стороны, с политологией (политологией Рихарда Сеннетта (Richard Sennett) с его «Теорией общественного выражения», и Ульриха Сарчинелли (Ulrich Sarcinelli) с его «Теорией символического сообщения политики»[[326]](#endnote-296)), с другой стороны, с метапсихологией, этнологией, антропологией, социологией и др. Можно было бы обозначить это направление исследований термином «театральная антропология», если бы он уже не использовался в другой области.

{208} Одна, в высшей степени интересная политологическая гипотеза театральности Сеннетта должна быть понята как вызов театроведению:

«С увеличением дисбаланса между областью общественного и сферой частного люди потеряли в выразительной силе. Если они делают наибольший упор на психологическую аутентичность, то в повседневной жизни они становятся “безыскусными”, потому что не в состоянии более черпать силы из креативности, фундаментальной для актера *как такового*, из способности играть с самоизображениями, находящимися вне тебя, и нагружать их чувствами. Так мы приходим к гипотезе, *что театральность* состоит в специфических, а именно, во враждебных отношениях с интимностью, и в не менее специфических, но теперь уже дружественных отношениях с развитой общественной жизнью»[[327]](#endnote-297).

Если здесь уже очевидна (некая) театрально-*теоретическая* дилемма, то следующий важный подход Сеннетта показывает нам ее театрально-*историческую* сторону:

«В обществе с выраженной общественной жизнью между сценой и улицей должны существовать родственные связи; опыт выражения, приобретаемый толпой в обеих этих сферах, должен быть *сравним*. Если же общественная жизнь заглохнет, то посте пенно угаснут и эти родственные отношения.

Местом, в котором можно наблюдать отношения сцены и улицы, является крупный город.

Перемещение центра тяжести с общественной сферы на интимную должно было бы стать более понятным, если бы в *сравнительном историческом исследовании* была рассмотрена смена ролей на сцене и улице, а именно там, где современная общественная жизнь впервые развивается на основе анонимного, буржуазного, секуляризованного общества: в “космополисе”, в одной из метрополий»[[328]](#endnote-298).

Если бы мы захотели следовать такому подходу, то было бы недостаточно исследовать только, как сказано в приведенном выше отрывке, отношения, скажем, метрополий Парижа и Лондона в XVIII – XIX столетиях, но следовало бы обратиться и к отношениям, существовавшим во Флоренции времен Возрождения, и в Нюрнберге эпохи позднего Средневековья, и в Риме периода поздней античности, и в Византии, и в ветхозаветном Иерусалиме.

Кроме того, потребовался бы значительно расширенный инструментарий, ибо, повторяю, упомянутая двойная дилемма состоит в том, что в целой в междисциплинарной дискуссии — от Бахтина до Лотмана, от Дрейтцеля (Dreitzel) до Сеннетта, от Томпсона (Thompson) до современных создателей метафорик театра — театр понимают только как «театр господина Дидро».

И никакая другая дисциплина, кроме (исторического) театроведения, не находится в положении «вынужденного действия».

К самым дурным, из ставших известными, предубеждениям против нашей дисциплины относится заключение Барбы, сделанное им в 80‑х годах:

{209} «Театроведение еще не подчинилось своему коперниковскому перевороту. Такое впечатление, что индивиды вращаются вокруг неподвижного земного шара театральных эстетик и идеологий, вместо того чтобы последние вращались вокруг индивидов, которые их и разработали»[[329]](#endnote-299).

Если концепцию «Традиции традиций»[[330]](#endnote-300), более детально представленную с оглядкой на способ актерской игры и драматургическую сторону, чем на театрально-историческую, *методически* сравнить с театральной историографией, то правоту Барбы нельзя не признать.

Поскольку я вижу здесь соответствующую вершину проблемы, позволю себе более подробно остановиться на этом моменте.

Углубление собственной профессиональной идентичности, говорит Барба, несет с собой *преодоление этноцентризма* и ведет к открытию действительного центра, который находится как раз в «традиции традиций». При этом, по его мнению, понятие «корни» становится парадоксальным: оно обозначает не определенную привязанность, заставляющую нас пустить корни в каком-то месте, но некий ethos, позволяющий перемещаться. Или еще лучше сказать: это понятие представляет силу, которая позволяет изменять собственные горизонты, чтобы укорениться в *некоем одном* центре. И эта сила проявляется в двух условиях: потребности определить *для самого себя* собственную традицию, и способности вписать эту традицию в контекст, который *поставит ее наравне с различными традициями*.

То, что здесь сказано о потребности в Особенном, заслуживало бы — я не буду здесь останавливаться на этом подробно — проверки определенным обобщением и могло бы иметь для проблемы театрально-исторических предпосылок межкультурного театра большое значение.

Этому противостоит, однако, привычное, традиционное историческое театроведение. Оно представляет собой равномерное, линейно-хронологическое суммирование того, кто, когда, где и как сделал что-то, что называют театром и что оно предоставляло другим театроведческим поддисциплинам для анализа, оценки и т. д. При этом такое театроведение в целом осознавало себя, по аналогии с традиционными описаниями истории литературы, музыки или искусства, как *историю, создаваемую на основе произведений*, причем оно встречало на своем пути преимущественно две трудности:

1. Художественные произведения театра — постановки или отдельные представления в театре, которые, по причине своего преходящего характера, должны быть *реконструированы*. Макс Германн (Max Herrmann), основатель нашей науки, выразил это в известной (злосчастной) формуле: «Сначала осуществление — затем последовательность» («Erst die Zustaende, dann die Abfolge») Но: Лопе де Вега, например, утверждал, что написал 1500 театральных пьес; исследователи по названиям подтвердили существование 770 из них, а из подтвержденных 460 дошли до нас, предположительно, в авторской редакции. Если предположить, что каждая из этих 460 пьес была дважды поставлена, и каждая постановка выдержала по пять представлений, то получается кругленькая цифра — 4600 произведений Лопе де Вега, которые нужно было бы реконструировать, прежде чем можно было бы что-то сказать о его театре — абсурдная арифметика, которая — даже если не приводить здесь дальнейшие абсурдные подсчеты — выдает во всей затее то, чем она и является на самом деле: ложный путь.

{210} Что же касается возможного «решения», то есть предложения, вместо того чтобы подсчитывать «произведения», суммировать только соответствующие «средства» и выдавать это за историю театра, то это остается под сомнением.

2. Основывающиеся на *произведениях* исследователи истории театра нередко не могут устоять перед искушением судить о ценности и качестве какого-то времени / общества по тому, какое значение придавалось там театру, то есть, усматривать величие и значительность тех или иных времен и обществ там, где вершился «большой» и «значительный» театр.

И хотя это в какой-то степени справедливо (вспомним хотя бы елизаветинскую эпоху), результатом такого подхода были значительные расхождения между всеобщей историографией и написанием истории театра. Назовем только «театр эпохи барокко» или «театр иезуитов» как пример «великого» театра в, скорее, «плохие» времена или, наоборот, «плохой» театр, имевший место в «великие», например, в «революционные времена». В рамках универсального исторического «добавочного» метода театральному искусству обычно приходилось плохо, а именно, вследствие затяжных периодов скептического отношения к театру, враждебности по отношению к нему и периода «не-театра». Вышеупомянутые расхождения были особенно велики по сравнению с историографией, делившей историю на периоды в соответствии с общественными формациями. Когда, например, в бывшей ГДР праздновали так называемую «раннюю буржуазную революцию», праздновали (в том числе в области истории культуры и искусства) то в пользу Лютера, то в пользу Мюнцера, и литература, и изобразительное искусство, и музыка могли практически без труда внести «свой» вклад. Театр же со своими масленичными шутовскими играми, ярмарочными и балаганными забавами, акробатами, со своими сопровождающими шарлатанов фокусниками и даже с почтенной, но потому не менее «амбивалентной» commedia dell’arte, стоял в стороне, и тут не помогали даже ссылки на «народный театр»!

Кроме того, основной тенденцией такой театральной историографии была тенденция собирания, регистрации, вписывания. Эта тенденция «бежала позади» театра, ей вряд ли приходили на ум имманентные театру динамические стимулы к движению.

Как ни парадоксально, такие внутритеатральные стимулы к движению возникают по прошествии периодов не-театра или после «негативной» истории театра. А понимать это следует так:

Лежащая на поверхности и сама по себе логичная мысль такого рода историографии театра, в виде истории достигнутого на основе произведений, заключающаяся в том, чтобы просто не учитывать времена / общества / представителей, которые недостаточно или вообще не занимались театром, оказывается проблематичной, если речь идет о значительных временах / обществах / представителях. И действительно: Платон, античные отцы церкви, почти все «еретики» от манихейцев до Яна Гуса и Себастиана Франка, социал-утописты от Моруса и Бэкона до Кампанеллы, Кромвель и пуритане, якобинцы, например, высказывались о театре преимущественно «негативно», то есть ничего, соответственно, в этой области не сделали, и притом не по незнанию дела, а совершенно *осознанно*. И соответствующие (движущие) {211} причины не так уж безобидны, как кажется: некоторые примеры соответствующей «смены ролей» были приведены в начале.

Но, повторяю, решающее значение, имеет то, что подобное высказывание исходит (почти бессознательно) из театрального понятия, теоретическое абстрагирование которого воспоследовало как раз на основе охарактеризованной театральной историографии, и понятие это, почти в невероятной степени, укоренилось во всеобщем сознании как понятие *театра*.

Только теперь, наверно, становится понятным, что наше лейпцигское предприятие прилагает усилия и в *этом* направлении, или нас теснят и в *этом* направлении. Здесь я могу позволить себе быть кратким, поскольку по этому поводу существует немало публикаций[[331]](#endnote-301). Коснусь только следующего: наша методическая база

— в поперечном структурном разрезе — это старое, неизменное, комплиментарное триединство художественного театра;

1) локальный театр = относительно индивида, группы;

2) национальный театр = относительно нации, народа;

3) мировой театр = относительно всего человечества.

Это ни в коем случае не является только академическим теоретизированием. Мы пытаемся охватить также практическую деятельность в областях театральной терапии, театральной педагогики, группового театра и т. д., то есть феномены, которые в рамках теории игры относятся к *lususy* и которые — по фундаментальному определению Витторио Лантернариса (Vittorio Lanternaris)[[332]](#endnote-302), существенны в отношении раскрытия креативности, мира фантастического и чудесного, воображаемого и т. д., в то время как феномены, причисляемые к *ludusy* преимущественно имеют репрезентативный характер. Поскольку именно Чудесное позволяет сравнить культуры (Лё Гофф), нас особенно интересуют отношения между позициями 1 и 3;

— в продольном структурном разрезе — это общая типологизация

1) не-театра;

2) театра = искусства, репрезентации;

3) «театра» = повседневности, улицы;

4) «театра» = «другого театра», анти-театра,

*отношения* между которыми понимаются как *театральность* или *структура театральности (Theatralitaetsgefuege)*.

И это тоже не академическое теоретизирование и тоже не абсолютно ново. Вспомним лишь известную, хотя и абсолютно по-другому выстроенную схему Оскара Шлеммера (Oskar Schlemmer), «схему сцены, культа, и народного праздника», различаемых по месту проведения — от храма до балагана на ярмарочном лугу, по действующим лицам — от священника до клоуна, по жанру — от проповеди до трагической уличной песенки и т. д.

Но первостепенное значение лейпцигской театральной концепции заключается все-таки *не* в распространении типологического переплетения «внутри-» и «внетеатральных» факторов и *не* в этом, хотя и важном, обозначении театральности как отношений, как отношения.

Это, скорее,

1) *сознательное временное ограничение*;

2) соотнесенность / выведение *не из художественного театра*, а из феномена *thea*, *в связи с его образованием из празднества и игры*; {212} и то и другое по отношению к

1) инструментальному / техническому по виду исполнения для театральной историографии, ориентированной на социальные и гуманитарные науки;

2) специальным исследованиям, имеющим своей целью распознавание театрально-исторических предпосылок *межкультурного* театра.

Значение временнóго ограничения становится понятным в связи, с проблематичностью слова «theatrum» в немецком языке, имея в виду два глагола — «schauen» (смотреть) и «sehen» (видеть), и после недолгих прений театр переводят, как известно, словом «Schaubuehne», а не «Sehbuehne».

Тем не менее, этот факт отнюдь не исключает возможности мыслить театр как «Sehbuehne», и в отдельных случаях такой театр осуществляется на практике:

Поэтому «принцип Арлекина» (его представитель «не имеет природного образца») является неотъемлемой, составной структурирующей частью концепции театральности и до сих пор имел приоритет в исследованиях.

Здесь я, по причине ограниченного объема статьи, обрываю свои рассуждения, с тем чтобы сделать еще несколько замечаний по поводу нынешнего положения вещей. О том, что нам удалось сделать, можно рассказать в нескольких словах:

1. Разработаны и частично опубликованы несколько пробных исследований в смысле (в том числе, функциональном) Беньяминовских «монад» (т. е. восходящих к одному из самых проницательных философов культуры XX в. к Вальтеру Беньямину — *прим. ред*.), так, например:

— о структуре театральности в Средневековье, то есть об отношениях между Giulleria и католической церковью, между клиром и духовенством, между нищенствующими орденами и орденами нищих, и как результат — голиарды, Giullari nudi и «фрейхейтеров» («Freiheiter»);

— о структуре театральности (Theatergefuegung) в эпоху Возрождения с такими феноменами как театр и социальные утопии, развитие идеального прекрасного города от реального планирования у Альберти (Alberti) до сценических декораций у Буонталенти (Buontalenti), исчезновение элементов античного театра в виллах Возрождения и в сакральном помещении восточной церкви;

— о структуре театральности у мюнстерских крестителей;

— о структуре театральности во времена Французской революции;

— о «театре» Нестроя (Nestroy).

2. Попытка первого общего обзора материала в виде учебного цикла с тенденцией

— к строгой исторической периодизации (с ограничением и одновременно подтверждением достоинств) «Театра господина Дидро»;

— к перемещению решающего поворотного момента в истории театра (в смысле «Традиции традиций») во время, которое называют Ренессансом;

— к энергичной, приоритетной переработке структурного типа 4 («другой театр»), с его динамикой, с его предпочтением функционального субстанциальному, с его тезисом «назад к истокам».

3. Активная работа над соответствующими теоретическими междисциплинарными дискурсами в исследовательских семинарах.

{213} То, о чем так легко сейчас говорить, на самом деле сопровождается немалыми трудностями, сомнениями в своей правоте, постоянными проверками своих догадок и т. д. И все-таки это (еще) доставляет удовольствие!

Импульсы к дальнейшей работе мы надеемся получить (и получаем) от студентов, особенно в связи с новым для нас сочетанием предметов обучения; импульсы мы надеемся получить от работы Общества театроведения (Gesellschaft fuer Theaterwissenschaft).

### Примечания

## **{****215}** Андреас Котте Театральность: понятие в поисках собственного предмета[[333]](#footnote-33)

*Андреас Котте, доктор философии, родился в 1955 г. Изучал театроведение, культурологию и эстетику в Берлине (Университет им. Гумбольдта). С 1992 г. — профессор и директор Института театроведения в Университете г. Берна. Область научных интересов — история и теория театра.*

*Автор работ: Der Mensch verstellt sich, aber der Schauspieler zeigt. Drei Variationen zum Theater im Medienzeitalter. In: Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralitaet. Hg. v. С. Balme, С. Hasche, W. Muehl-Benninghaus. Berliner Theaterwissenschaft, Bd. 7. Berlin, 1999. S. 151 – 168; Theatralitaet konstituiert Gesellschaft, Gesellschaft Theater. Was kann Theaterhistoriographie leisten? In: Theaterwissenschaftliche Beitraege, 2002 (Beilage zu Theater der Zeit). Berlin, Theater der Zeit 6/2002. S. 2 – 9.*

*Редактор сборника: Theater der Naehe. Welttheater, Freie Buehne, Cornichon, Showmaster Gottes. Beitraege zur Theatergeschichte der Schweiz. Theatrum Helveticum (Band 9). Zuerich, 2002.*

Как любая наука, театроведение должно располагать собственными понятиями, так как благодаря им возможно взаимопонимание исследователей, а также контакты с заинтересованной общественностью. Самое позднее с конца восьмидесятых годов важнейшими понятиями театроведения считаются театр и театральность; то и другое неразрывно связано с проблемой предмета театроведения[[334]](#endnote-303). Многие историки, философы, антропологи, культурологи {216} и искусствоведы используют понятие театральности, чтобы показать многозначность связей, существующих между действиями, предметами или понятиями; оно означает то, что относится к театру, связано с театром, подобно театру. При этом не столь важен объем самого понятия — определить его границы это одна из задач театроведов — но выявляется, прежде всего, внутреннее сходство между отдельными явлениями и театром в традиционном его понимании[[335]](#endnote-304). Метафорическое употребление слова «театральность» стало настолько привычным в политике, некоторых науках и особенно в средствах массовой информации, что мы уже не ощущаем ее как таковую. Предвыборные кампании дают столь многочисленные примеры нового theatrum mundi, что мы склонны весь мир считать огромной сценой. При этом сцена как таковая, представляющая собой целый мир, переживает упадок.

Первоначально в театральности (thetricality, theatralite) видели в основном широкое или расширительное понятие театра. Стараясь избежать отрыва понятия театра вообще от понимания театра городского, уличного и любительского, а также уделить внимание таким феноменам как инаугурации, карнавалы и маскарады, публичные казни и т. д., именно эти явления описывали с помощью понятия театральности, а не только в узких рамках понятия театра[[336]](#endnote-305). Без расширительного истолкования было не обойтись — ведь такие отцы театроведения, как Макс Германн, Карл Ниссен, Артур Кучер и Оскар Эберле, не ограничивались рассмотрением театра лишь как театра в здании театра. В поисках ответа на вопрос о происхождении театра предпринимались экскурсы в этнологию и другие, прежде всего исторические, науки и дисциплины. После Второй мировой войны данный подход подвергся справедливой критике, одной из ее мишеней стали исследования Роберта Штумпфля, проникнутые духом национал-социализма[[337]](#endnote-306). Требовалось, однако, систематизировать и оценить целый спектр феноменов, заимствованных театроведением и привлеченных им для своих целей из областей культов, праздников, церемоний и ритуалов. За пределами понятия театр, которое все еще сохраняло связь с историей драматургии и архитектуры, или где-то на его периферии появилось понятие театральности[[338]](#endnote-307). Этого требовало, во-первых, изучение истории театра, во-вторых же, теорию театра оказалось возможным распространить на феномены обыденной жизни: получив первичный стимул в творчестве Бертольта Брехта и позднее Ирвина Гофмана[[339]](#endnote-308), понятие театральности позволило решить обе указанные задачи. Например, Иоахим Фибах в своих исследованиях в области африканистики в 1986 г. описывает как театральные феномены весьма разнообразные performances, опираясь на взгляды Бернарда Бекермана и Рихарда Костеланца, Виктора Тернера и Рихарда Шехнера. При этом понятие театральности используется им как синоним понятия театра или театрального искусства[[340]](#endnote-309). В 1996 году понятия «символические процессы», «интеракция», «*performance*», «характер изображения», «инсценированность» и «театральность» Фибах рассматривает на одном уровне абстракции, следовательно предполагается расширительное понимание театральности[[341]](#endnote-310). По убеждению Хельмара Шрамма, понятие театра функционирует как парадигма модернизма. При этом открывается путь для плодотворной дискуссии о характере внутреннего сходства, между театром и жизнью[[342]](#endnote-311). Театральность нельзя понимать только как «специфическую {217} форму (более или менее сценических) движений или языков, она конструируется также особой формой *восприятия*»[[343]](#endnote-312). Формула Лиотара, приведенная в качестве обоснования: «театральность это показ скрытого», опять-таки лишь расширяет общепринятое понимание театра, дополняя его внутренним сходством с обыденной жизнью[[344]](#endnote-313). Точно так же можно было бы сказать: «показ скрытого — это театр»[[345]](#endnote-314). Неразрешенным остается вопрос: не будет ли научное понятие театральности состоятельным только при условии, что оно охватит что-то, не выраженное ни одним другим понятием?

### 1. Свободный элемент дискурса

В девяностые годы «театральность» используют как расширительное по отношению к узкому понятию театра, а также для обозначения свойств или компонент театра, имея в виду формулу Ролана Барта: «театр — текст = театральность»[[346]](#endnote-315). Театральность охватывает процессы опосредствования и функционирует, таким образом, как общий элемент дискурса или мыслительная модель. В этом качестве театральность, безусловно, обозначает личностную коммуникацию (в понимании И. Гофмана) и, в то же время, все, что представлено *(performance)* или инсценировано (в понимании Рихарда Шехнера)[[347]](#endnote-316). В силу подобной поливалентности понятие приобретает характер фетиша. Все чаще раздаются предостережения против попыток дать дефиницию понятия театральности, и все больше его считают «магическим»[[348]](#endnote-317). Сегодня театроведы помещают на один уровень культурологические исследования *(cultural studies)* о ритуальном забое свиней в Индонезии и о тайных *(undercover)* акциях ФБР, причем ни сравнений, ни дифференциации не проводят, потому что этим было бы нарушено волшебство, разбилось бы зеркало, то есть плоскость, на которую проецируются ассоциативные связи, не подлежащие систематизации, связи, которые нам как будто бы навязывает хаотический окружающий мир. Театральность как повседневное обозначение помогает лишь найти основание, чтобы изложить то, что авторы хотят описать в некоем феномене, а больше от нее ничего не ждут. Такой метод порождает, по-видимому оправданные, противоположные подходы к проблеме. Если определение предмета позволяет выявить взаимосвязь феноменов, но не дифференцирует их, оно бесполезно. А если предмет понятия остается нечетким, и с ним, следовательно, нельзя работать, то лучше временно отказаться от него, пока положение не изменится.

Серьезная причина обесценивания слова «театральность» вследствие широкого употребления — это опасения, что понятие «театр» вообще вряд ли может отразить проблемы, возникшие в век массовой коммуникации. К тому же новый термин «театральность» чрезвычайно упростил междисциплинарный дискурс. Неопределенное и, возможно, вообще не поддающееся определению понятие используется при междисциплинарном общении как некая «третья сторона», вроде Рейкьявика, нейтрального пункта «между» Вашингтоном и Москвой, который не имел мирового политического значения, пока такое значение ему не придали. Всеми признанные научные дисциплины, имея такое понятие в своем распоряжении, не сталкиваются со сложностями стратегического и методического характера, их не связывают ни традиции, ни формирование школ, ни почтение к авторитетам, признанным {218} в «родной» области. Соблюдая правила политкорректности, никто не вмешивается в чьи-то внутренние дела, не вторгается в системы понятий, существующие в других дисциплинах. Что ж, может быть, однажды мы увидим на некогда голых холмах пышную субтропическую растительность[[349]](#endnote-318).

Но до той поры пройдет немалое время, а пока стоит поинтересоваться: достаточно ли четко очерчены актуальные варианты понятия театра, чтобы с его помощью удалось объединить усилия ученых? Поэтому в рамках программы «Театральность — театр как культурная модель культурологических наук» Германского Научного сообщества (Deutsche Forschungsgemeinschaft) сегодня изучается не только связь театральности и театра, но и материальная основа, то есть функции и значения театральных процессов в европейской культуре от Средневековья до наших дней.

### 2. Театр

В поисках более точной дефиниции театр кратко определяют как «общую культурную модель», предмет междисциплинарных исследований. Поэтому в сравнении с весьма многочисленными определениями театра, появившимися в последние десятилетия, наиболее приемлемым и интегральным представляется следующее: «[Театр] как реальность познается как ситуация, в которой актер в особым образом организованном месте и в определенное время представляет или показывает себя, другое лицо или предмет перед взорами других (зрителей)»[[350]](#endnote-319). Главное содержание этого «общего знаменателя» сформулировано здесь в первых трех словах, что вполне очевидно и не требует комментариев. «[Театр] как реальность» означает, что театральный процесс следует прежде всего рассматривать как реальный, то есть как процесс, который, конечно, оказывает воздействие на психику, но не детерминирован этим воздействием. Благодаря этому облегчается сотрудничество театроведения с другими научными дисциплинами. Понятие реальности (действительности) эмпирически все еще используется для обозначения совокупности всего существующего, однако науки уже преодолели такое понимание. Сегодня речь идет о разных реальностях, о различных уровнях реальности, их иерархии, о конституировании реальности посредством действий, о том, что наши социальные миры — это миры сконструированные и постоянно дополняемые чем-то новым, что наблюдающий субъект представлен в реальности и следовательно представлен в результатах наблюдения, и так далее[[351]](#endnote-320). Этот дискурс позволяет более точно отобразить общественный конфликты нынешней постмодернистской эпохи[[352]](#endnote-321). В применении к театру определение «(театр) как реальность познается как ситуация…» значит: театр можно понимать как часть реальности или как особую реальность (уровень реальности). В определении примечательным образом сведены вместе «аспекты театральности»: ситуация *(performance)*, возникающая при взаимодействии тел, становится познаваемой (восприятие) также в ее функции, ибо она определенным образом структурирована (инсценирована). Если театр познается как ситуация, то нельзя дать ему объяснение только с одной точки зрения, исполнительской, он всегда представляет собой особого рода отношение между актером (актерами) и публикой. Актеры представляют что-то, пока публика воспринимает. Кроме того, это {219} определение не отменяет, но уточняет международно признанную и существующую в нескольких вариантах дефиницию театра как ABC[[353]](#footnote-34) (A в виде B — перед C)[[354]](#endnote-322). Создать предварительное понятие «театра», прежде чем приступить к выработке понятия «театральности» — такой подход подает надежды на определение последней и позволяет выяснить ответ на вопрос, имеет ли театральность как понятие собственные черты, или данный термин возник лишь вследствие нежелания тех, кто им пользуется, пересмотреть свое понимание театра. Чтобы решить эту проблему, необходимо серьезное обсуждение двух аспектов интегрального определения театра, а именно 1) изображение, исполнение и 2) особым образом организованное пространство.

### 3. Театр как предшественник театральности

Существует определение, которое я впредь не могла бы назвать состоятельным: театральность — это «исторически конкретно акцентированное и одновременно ослабленное по его последствиям интерактивное действие»[[355]](#endnote-323). Только, если бы действие было акцентировано и носило игровой характер, можно было бы говорить о театральности. Благодаря тому, что уровень акцентирования и игровой характер действий можно сравнивать между собой, появился особый уровень сравнения театральных действий. В целом речь шла скорей об интерпретационном шаге, который конкретизировал «специфическую символическую интеракцию» Арно Пауля[[356]](#endnote-324) и делал ее более приемлемой для использования. Понятие театральности тем самым и у меня отображало сферу предмета широкого или расширительного понятия театра. Вместе с тем, это позволяет ограничить понятие театра в соответствии с обыденным словоупотреблением — в основном имеются в виду городские и государственные театры. Преимущество такого понятия театра состояло в том, что с его помощью можно было определить, подходит какому-то предмету характеристика «театральный» или нет. Предмет не является театральным, если не была установлена ни одна или была установлена только одна из компонент. Если обе компоненты (акцентирование, игра) были обнаружены и получили объяснение, то налицо театральность. Таким образом, периферийные явления в сфере предмета «театр» изучались глубже и нередко в сопоставлении — въезды правителей сравнивались с публичными казнями, бон гладиаторов — с процессиями на сельском празднике сева, парады — с самовыражением в бытовом общении людей и т. д.

Сближение терминологического и общеязыкового употреблений слова «театр», напротив, отличалось тем недостатком, что в центре обширной {220} области «театральность» дополнительно характеризовались как «театр» некоторые явления, обладающие такими же признаками. Это привело не к искомому применению понятия «театральность» в периферийных областях, а к неплодотворным дискуссиям о том, где именно внутри «театральности» проходят границы понятия «театр». Эта проблема была вызвана расширением понятия театра, которое связано с действиями людей, до понятия театральности, а также исключением из рассмотрения вариативности зрительского восприятия. Конфликт можно разрешить, если устранить различие между театром и театральностью, если рассматривать театр и театральность совместно и развить некоторые уже имеющиеся положения. Так, пространственно-временная фиксированность театра в «исторически конкретном» не требует никакого «особым образом оборудованного пространства». Компонента «акцентирование» охватывает понятия *ostentazione, to perform*, — представлять, выставлять напоказ, и эта структурная компонента в достаточной мере определяет театр лишь совместно с функциональной компонентой.

### 4. Пространственно-временная фиксированность

Любое поведение человека (например, человек ворочается во сне) происходит в конкретном пространстве и в конкретное время. Если пространство и время присущи общему понятию поведения как его свойства, то они, разумеется, свойственны и целенаправленному поведению (например, человек чистит зубы) или взаимодействию — интеракции. Ее следует понимать как прямое, неопосредствованное, видимое воздействие индивидов друг на друга, которое можно обнаружить и в бытовых ситуациях, например, в семейной ссоре. Только в интерактивных взаимосвязях действия может быть акцентирована одна из действующих сторон, например, полицейский на уличном перекрестке; именно поэтому мы и видим в полицейском актера, хотя процесс, происходящий между ним, с одной стороны, и водителями и пешеходами, с другой, мы не считаем театральным. Некоторые интеракции, в которых акцентируются телодвижения, можно, впрочем, назвать театром. Но какие?

Выявление и описание пространственно-временной фиксированности интеракций — неотъемлемое условие любого обсуждения способов акцентирования и возможного понимания их как театра, ибо один и тот же процесс при изменении пространственно-временных условий может расцениваться по-разному. В XI веке на столе византийской царевны впервые появились вилки. Это произошло в Венеции, во время пира, и вызвало настоящую сенсацию, ибо данный вещественный атрибут удивительным образом акцентировал жесты и движения царевны. Тогда вилку еще не считали предметом, необходимым для еды, но прошло пятьсот лет, и степень акцентирования заметно снизилась, поскольку вилка стала общепринятым предметом обихода в Европе. Сегодня где-нибудь в кафе скорей привлечет общее внимание тот, кто не пользуется столовыми приборами. Связь пальцев, руки с вещественными атрибутами — картошкой, соусом, мясом — акцентирует движения таким образом, что «исторически конкретно» повергает в ужас прочих едоков, соблюдающих общепринятые правила поведения за столом.

### **{****221}** 5. Представление как акцентирование

Мы упомянули об акцентировании физических телодвижений и вещественных атрибутов. Что имеется в виду? При межличностном общении люди могут предъявлять самих себя различными способами, привлекать к себе внимание и тем самым влиять на ход событий. Подчеркивая отличие человека от других людей, его поступки становятся акцентированным событием[[357]](#endnote-325). Театральным может быть прежде всего акцентированное в социальном процессе действие, и поскольку оно разыгрывается между актерами и публикой, постольку оно является интеракцией. Акцентирование — речь идет об акцентировании телодвижений — при этом может иметь различные формы, несколько форм могут проявляться одновременно. Это происходит а) непосредственно, например, прохожий на оживленной улице вдруг начинает ходить на руках; б) актер своим голосом (или иными аудиосредствами) привлекает внимание, как раньше зазывалы на рынках и шарлатаны-лекари. Кроме того, движения могут в) выделяться локально, например, канатоходец производит свои действия на канате, актер — на сцене. И, разумеется, ту же функцию могут выполнять г) вещественные атрибуты, например, необычная одежда. Процессия не является театральным действием, если она происходит внутри монастырских стен, так как зрителей при этом обычно не бывает[[358]](#endnote-326).

Представление и показ, таким образом, означают акцентированность, в каком-то определенном окружении, в рамке *(frame)*. Подобно тому, как ostentazione, или «выставление напоказ», но более отчетливо, чем при исполнении (to *perform*), понятие акцентирования включает в себя различие уровней реальности. Многие актеры и зрители собираются в субботу на торговой улице незадолго до закрытия магазинов. Ситуация исторически конкретна, а именно, в пространственном и временном плане вполне определенна. Идущий на руках, зазывала, канатоходец и нарядившийся индейцем музыкант демонстрируют здесь непосредственное акцентирование своими движениями, голосом и прочими звуками, определенностью места или вещественными атрибутами — столь широко проявляется действенность акцентирования.

В интегральном определении театра предусмотрено условие — особым образом организованное пространство; в нашем примере оно выполнено в случае канатоходца, отчасти выполнено в случае зазывалы, но вряд ли — в ситуации «акробата», идущего на руках, и «индейца», для которых площадкой служит торговая улица в ее обычном виде. Можно, конечно, сказать, что увлеченный покупками зрители уступают дорогу «акробату» или предоставляют место для выступления «индейца», благодаря чему образуется некое особое пространство. Но это будет уже интерпретацией, не соединимой с понятием «особым образом организованное пространство». Поэтому мы должны констатировать, что понятие акцентирования включает в себя большее число феноменов, нежели то, которое входит в понятие театра, предусматривающее «особым образом организованное пространство». Такое понятие театра таит в себе опасность опять-таки к расширительному пониманию, то есть к понятию театральности.

### **{****222}** 6. Акцентирование как важнейшая функция

Отказавшись от «охранительного» положения об «особым образом организованном пространстве», мы попадаем на минное поле бесконечно многих возможностей акцентирования тех или иных действий в обыденной жизни, которые до сих пор были внутренне дифференцированными лишь на основании критерия «игрового действия».

«Однако в повседневной жизни имеется бесконечное множество ситуаций, которым свойственна акцентированность. Полицейский, регулирующий уличное движение, акцентирован уже благодаря своим движениям, месту на перекрестке, и вещественным атрибутам — обмундированию и светящемуся жезлу. Тем не менее его действия нельзя квалифицировать как театральные, так как они могут иметь весьма ощутимые последствия. Если регулировщик совершит ошибочное действие, произойдет столкновение, может быть, пострадает и сам он. Чтобы определить, какие акцентированные действия следует считать театральными, необходимо учесть, что не обязательно эти действия проходят без последствий, но если последствия имеются, то они ослаблены»[[359]](#endnote-327).

Если оставить в стороне критерий «игровое действие с ослабленными последствиями», поскольку при этом акцентируется какое-то одно из свойств актерских действий, вместо того чтобы поддержать принцип «актеры изображают — публика воспринимает», то может произойти смешение понятий, как, если речь пойдет о *принудительных* демонстративных действиях, например, публичных телесных наказаниях, казнях. Следовательно, нужен другой критерий для выбора одного, определенного способа акцентирования. Какой?

Ситуацию «перекресток с машинами, пешеходами и регулировщиком», согласно интегральному определению, можно было бы считать театральным, если бы полицейский действовал на подиуме (в особым образом организованном пространстве). Ибо реальная ситуация (театр) предлагает актера в особым образом организованном пространстве в определенное время. В таком случае актер представляет взорам других (зрителей) не столько себя или кого-то другого, но прежде всего что-то, а именно некоторые правила уличного движения. На этом примере видно, почему нас не удовлетворяет нечеткость формулировок «представлять» и «выставлять напоказ». Полицейский представляет правила уличного движения, но не выставляет их напоказ. Однако он акцентирован. Он использует правила уличного движения, представляя их, но он их не демонстрирует. Если он действует ошибочно, происходит авария.

На школьном дворе или в классе, объясняя школьникам правила уличного движения, полицейский их демонстрирует. И здесь он также акцентирует свои действия, хотя и не в отношении пространства. Если он совершит ошибку, никакой аварии не произойдет. Но действия полицейского на школьном дворе, если следовать интегральному определению театра, из-за отсутствия особым образом организованного пространства театром не являются. Узкое эмпирическое мышление в данном случае вообще исключает театр. Менее ограниченное эмпирическое мышление данную ситуацию перевернет, исключив из понятия театра уличный перекресток, но сохранив {223} действия полицейского, объясняющего правила движения школьникам (оставив полицейского наравне с «акробатом» и «индейцем»). Поэтому можно отказаться от принципиального критерия дифференциации театра — критерия, базирующегося на тезисе об особым образом организованном пространстве. Его следует, впрочем, сохранить как один из критериев акцентирования. Теоретическое мышление допускает рассмотрение как театра обеих ситуаций, *если* они воспринимаются как таковой.

Остается выяснить, каково значение восприятия для понятия театра. Речь идет о том аспекте процесса между актерами и зрителями, который часто метафорически называют соглашением между ними. В каждом случае подход определяется структурой, акцентированностью процесса, а решение, можно ли назвать некий процесс театром, принимается на основе функции, которая выявляется только в процессе восприятия.

1. В трамвае эпилептик привлекает к себе внимание. Акцентированный процесс становится интеракцией эпилептика и пассажиров, которые реагируют на происходящее, на спутницу больного, на ее старания успокоить его. Зрители смотрят на эпилептический припадок как на непосредственное акцентирование физических движений (не имеющих локальной, но, возможно, имеющих звуковую компоненту, не имеющих вещественных атрибутов). Они не считают происходящее театром, потому что акцентирование не воспринимается ими как главная функция происходящего. Напротив, в первую очередь они ожидают прекращения судорог и ослабления общего напряжения.

2. Человек, идущий на руках по торговой улице, также привлекает к себе внимание. Люди останавливаются, им хочется посмотреть на «акробата». Процесс опять-таки воспринимают как непосредственное акцентирование физических движений (без локальной и звуковой компонент, без вещественных атрибутов). Если люди останавливаются, обращают внимание на необычное поведение «циркача», то в их глазах самая важная функция происходящего — это акцентирование, сам показ физических движений. Зрители могут оценить происходящее как театр, а именно уличный театр.

3. В ситуации «перекресток, регулировщик, машины и пешеходы» полицейский, независимо от того, стоит он на возвышении или нет, несомненно, акцентирован непосредственно как локально, так и атрибутивно, возможно также и акустически. Прохожие воспринимают акцентированность жестов полицейского, но реальную ситуацию не воспринимают как театр, потому что главная функция действующего лица — это не акцентирование им собственных действий, а обеспечение нормального уличного движения.

4. Полицейский демонстрирует и объясняет детям правила уличного движения. В этой ситуации его жесты акцентированы, потому что они отличаются от жестов и движений школьников и учителей. Акцентированность непосредственна, скорее всего, атрибутивна и имеет звуковую компоненту, но не имеет локальной. Если полицейский допустит ошибку, столкновения автомобилей и т. п. не произойдет. Ограничение последствий его действий также входит в определение главной функции акцентированных жестов, что и приводит к оценке происходящего как театрального процесса. Именно школа — прекрасный пример того, как восприятие влияет на понимание театра. Бесчисленные действия показа и демонстрации происходят поэтапно и обладают различными степенями акцентированности, {224} причем лишь в некоторых жестах зрители воспринимают акцентированность как главную их функцию.

5. Исследования в области психологии восприятия показали, что театры, имеющие собственное здание, публика сегодня посещает не столько для того, чтобы познакомиться с содержанием пьес, сколько для того, чтобы увидеть, «как это поставлено», то есть ради актерского мастерства и стиля постановок (вида и степени акцентированности, взаимодействия скрытого и явленного)[[360]](#endnote-328). Это положение согласуется и с формулировкой понятия театра: «[Театр] как реальность познается как ситуация…» Телодвижения актера на сцене, разумеется, акцентированы локально, обнаруживаются и прочие компоненты. Процессы на сцене, как и процессы между актерами и зрителями, это интеракция. Зрители внимательно разглядывают всю обстановку, замечают изменения в акцентированности, реагируют. В способе акцентирования (инсценировке пьесы и актерской игре) зрители видят главную функцию интерактивного действия (наряду с ней всегда имеются и другие функции — сообщение информации, послание и т. д.) и с этой точки зрения оценивают процесс как театр.

Дискуссия о функциях в определении чего-либо всегда оставляет в стороне оценки. Причем речь может идти только о «первом среди равных», об интуитивном или рациональном выявлении важнейшей функции среди многих других. Но если известно правило практики, по которому мы ежедневно на основании воспринимаемых нами функций решаем вопрос о главной из них, то спрашивается, нельзя ли применить его на практике с меньшей зависимостью от случайностей, более рационально, более систематически? В этом случае теоретики получили бы не меньшую свободу, чем прохожие или другие зрители в наших примерах: если выполнено основное условие — акцентированность действий — осознание акцентирования как главной функции, то процессы, в том числе исторические, можно квалифицировать как театральные. В интегральном определении театра действие функционирует как необходимое условие, тогда как постижение (восприятие) ситуации является достаточным условием. Поэтому возможен такой вариант: как театр постигается исторически конкретная интеракция между актером (актерами) и зрителем (зрителями), если в качестве ее главной функции видят акцентирование телодвижений. Вид и степень акцентирования, а также другие функции могут изучаться с целью различных сопоставлений. Если использовать обозначения А и С, то получаем следующее: ситуация познается как театр, если С оценивает телодвижения А как главную функцию его интеракции с А. При этом В, то или особым образом организованного пространства, не требуется.

### 7. Назад, на улицу!

С помощью повторений характеризуются стереотипы поведения, время от времени нарушаемые театром. Это можно проиллюстрировать уличной сценой, описанной Брехтом.

«Очевидец дорожного столкновения демонстрирует собравшимся людям, как все произошло. Люди, возможно, не видели {225} столкновения или не согласны с очевидцем, который “видел все по-другому”, — главное, демонстрирующий показывает, как вел себя водитель, как вел себя пострадавший, или они оба, причем показывает так, что собравшиеся люди могут составить суждение о том, каким образом произошел несчастный случай»[[361]](#endnote-329).

Существенно, что в то время и в том месте вообще (в повседневной жизни) не произошло никакого столкновения, но именно 8‑го марта 1938 года в 6 час. 52 мин. (событие 1) в демонстрации непрофессоинала перед зрителями и полицейским был серьезно нарушен канон поведения *rush-hour*, которому обычно не придают значения (событие 2). Вид и степень акцентирования таковы, что прохожие могут самостоятельно решить, стоит ли просто взглянуть на происходящее или остановиться, иначе говоря, будут ли зрителями в данной ситуации только профессионально исполняющие обязанности полицейские или также и другие люди.

Поэтому всегда необходимо выяснять следующее:

|  |  |
| --- | --- |
| Интеракция | |
| Место | Время |
| Акцентирование чувственное | Как главная функция рефлексия |
| Действие (аспект действия) | Значение (аспект значения) |
| Наблюдение | Вывод: театр |

Исторически конкретная интеракция, если ей свойственны признаки акцентированности, которые к тому же признаны главной функцией, обладает, во-первых, аспектом действия, через который чувственно воспринимаемое акцентирование выявляется в качестве причины для наблюдения, и, во-вторых, аспектом значения, который позволяет на основании рефлексии прийти к выводу о том, является ли происходящее «театром». Различие между обиходным и научным употреблением слова «театр» состоит в том, что в обиходной разговорной речи и интуитивно можно было бы отказаться от данного правила, особенно при метафорическом употреблении слова «театр», но в остальном оно соблюдается.

Событие 1. Если происшествие — автомобиль сбил велосипедиста — еще можно интерпретировать как фиксированную в пространственно-временном плане интеракцию, в которой водитель имеет вещественный атрибут — автомобиль, то акцентирование здесь отсутствует. Его передает лишь звуковая компонента — шум, раздавшийся при столкновении. Потом зрители видят испуганного водителя, медленно выходящего из машины, и его движения непосредственно акцентируются, а движения велосипедиста являются атрибутами в том случае, если он лежит, придавленный велосипедом, а затем выбирается из-под него. Нарушитель подходит к жертве столкновения. Их окружают любопытные. Но даже если зрители смотрят на происходящее по причине чувственно воспринимаемых действий, то никто из них не придет к выводу о том, что перед ними — театр, ведь акцентированность не признана в качестве главной функции события. Более сильное {226} воздействие оказывают другие функции — оказание нарушителем помощи велосипедисту, старания велосипедиста выбраться из-под велосипеда.

Событие 2. Очевидец демонстрирует собравшимся людям и подоспевшим полицейским, «… как произошел несчастный случай. Люди не могли этого видеть или, не соглашаясь с очевидцем, “все видят по-другому”, но главное, демонстрирующий показывает, как вел себя водитель или велосипедист или они оба таким образом, что собравшиеся люди могут составить себе суждение о происшествии». «Таким образом» — это значит акцентированно, и при всем мастерстве непосредственно, возможно и с помощью звуков, атрибутов. Поскольку в образе и способе акцентирования выявляется, что никакое второе лицо не было сбито автомобилем, то зрители считают акцентирование главной функцией. Разница в обиходном и научном употреблении слова «театр» состояла бы в том, что некоторые зрители обозначают для себя происходящее как театр, а другие не считают его таковым, театровед же в данном случае должен был бы квалифицировать процесс именно так.

Итак, никакого особым образом организованного пространства нет и в помине. В то же время не представлены явно ни А, ни В, ни С. Но видимость обманчива — А только показал поведение В (водителя) и С (жертвы) и, хотя мог даже, будучи А, предстать как свидетель, не «преобразился» в В, не «воплотил» В. Если в силу емкости понятия «театр» позиции отстают от положений, разработанных в Брехтовской уличной сцене, то понятие театральности, которое мы намерены выработать, подвержено двоякого рода риску. С одной стороны, ему (т. е. понятию театральности) надлежит все же охватить пространство, не входящее в уличную сценку, с другой же, оно может всецело потеряться в философских языковых пространствах, став элементом философского дискурса. Только фактически основанное на уличной сценке понятие театра не поддается риску расширения и потому вынуждает нас дать театральности какое-то иное определение. Она, как и театр, несомненно, должна быть определена как специфическое отношение, но не обязательно как отношение между актерами и публикой.

### 8. Театральность как отношение

Некоторые надежды в смысле создания понятия театральности внушает предложенное Хельмаром Шраммом понимание отношения между эстетикой, кинетикой и семиотикой. Магический треугольник стиля восприятия, стиля движения и стиля семиотики — Шрамм предлагает представить их «в виде равнобедренного треугольника» — во всяком случае конституирует театральность как область различных дискурсов[[362]](#endnote-330). Что здесь привнесено в разъяснение конкретных театральных процессов и почему треугольник назван «магическим», покажет дальнейшее исследование.

Театральность как отношение уже с восьмидесятых годов изучает Рудольф Мюнц. По его мысли, если писать историю театра, нужно исследовать четыре материальных области, существенные для истории культуры. Во-первых, театр как официальное учреждение искусства в обычном узком понимании театра, принятом в истории архитектуры и в истории актерского {227} искусства, в истории костюма и декораций; во-вторых, необходимо исследовать, что такое театральность в жизни («театр»). Необходимо рассмотреть то, как за пределами искусства соотносятся между собой различные способы представления при въездах правителей, публичных казнях, литургических ритуалах, новосельях и переездах, некоторых праздниках, а также рассмотреть некоторые наиболее заметные способы самопрезентации в обыденной жизни, с одной стороны, и актерскую игру в театре — с другой. В‑третьих, история театра должна освещать и противоположные театру процессы (анти-театр, «театр»), которые разоблачают культурные художественные мероприятия и театрализацию жизни как репрезентацию, причем разоблачают и то и другое как стабилизацию власти. В этом смысле литургическая драма Средневековья разоблачалась выступлениями странствующих актеров, а театр гуманистов эпохи Возрождения развенчивали некоторые формы *teatro dell’arte* и т. д. «Этот “театр” сознательно подает себя в акцентированной, в заведомо “ненатуральной” форме, то есть искусственно; его главный представитель — арлекин не имеет “прототипа в природе”, однако он стал “гением жизни”»[[363]](#endnote-331). Но так называемое искусство театра, театрализация обыденной жизни, а также противоположный им, или «другой» театр, еще ничего не сообщают нам об истории театра, если не дополнить их историей не-театра, т. е. аналогом, прежде всего, запретов театров, или шире — негативной историей театра[[364]](#endnote-332). При подобном четырехстороннем подходе открывается множество вопросов, которые могли бы раскрыть театральность той или иной эпохи[[365]](#endnote-333). Следовательно, театральность можно обнаружить в отношениях, конституирующих общество, а не где-то на периферии. Это уже могло бы оправдать применение понятия «театральность»[[366]](#endnote-334).

Итак, если исследовать четыре компоненты, мы получим определенное отношение их взаимодействия, которое можно назвать театральностью (эпохи, периода, территории). Чтобы провести такое исследование, необходимо провести столь же экстраординарную работу, которую проделал Шрамм для истории театра в определении исторического расположения «магического треугольника»[[367]](#footnote-35), хотя бы там, где учитываются доказательства и театральность не просто используется как ничем не подкрепленный свободный элемент дискурса или ярлык.

Фундированная история театра, например, всех форм театра Ренессанса, из которых складывается понятие театра этой эпохи, могла бы быть написана на основе обеих моделей (Мюнца и Шраммма), однако, едва ли раньше, чем хоть одна статья о театральности Ренессанса. Поэтому пока еще нельзя сказать, в какой языковой форме выразится указанное отношение.

### 9. Качественные различия

Многие другие ситуации, которым пытаются дать наименование «театр», не обращаясь к схеме ABC и к интегральному определению театра, невозможно даже просто поместить на один уровень. Они отличаются друг от {228} друга качественно. Ибо акцентирование как чувственно воспринимаемое действие может быть и неумелым, и неуместным, неловким, скучным, а может быть, напротив, захватывающе интересным. Процесс акцентирования распространяется от любопытства к состязаниям вроде рестлинга до интереса к спектаклям Уилсона. Высшее чувственное качество акцентирования проявляется не в психологически совершенном исполнении некой «роли», что можно (ошибочно) предположить, читая Станиславского[[368]](#endnote-335); и не в демонстрации поведения, подлежащего критике, что можно (ошибочно) заключить из сочинений Брехта о театре, но только в напряженном чередовании обеих компонент, то есть в захватывающе интересной смене скрытого и явного. Это захватывающе интересно, так как актер, во-первых, варьирует режим времени, а, во-вторых, степень (резкость, отчетливость) изменений. Мы следим за театром, потому что вид и степень акцентированности меняются, потому что наше внимание колеблется между актером и действием, потому что актер своим поведением преломляет нечто, разделяя паузами свои движения и позы, потому что он старается замедлить или ускорить смену нашего внимания. В зависимости от мастерства актера мы оцениваем качество его действий. Так, например, мы констатируем, что актер X играет поведение водителя или пострадавшего велосипедиста слишком медленно, неловко, что он бессмысленно старается вжиться в роль, переигрывает и показывает в основном себя, а не действие. И мы с облегчением видим, что его, наконец, оттесняет в сторону другое лицо, действующее в дальнейшем. Актер У показывает и объясняет нам лишь самое необходимое, и ни у кого не остается сомнений относительно того, кого и что нам показывают. Мы, зрители, считаем такой подход более уместным и с удовлетворением следим за движениями актера У, более точными, чем у актера X, слушаем короткие поясняющие реплики и, возможно, размышляем о том, не может ли актер У сыграть, например, Гамлета. Таким образом, мы оцениваем качество, прежде всего, в конкретной исторической ситуации, а затем сравниваем его с другими ценностями, которые нам известны.

### 10. Недостаточность любых дефиниций

Дать непосредственное и полное определение предмета театра невозможно. Это процессуальное образование существует лишь как зияние между словами, понятиями и аспектами, которые в данном случае характеризуют структуру и функцию. Противоречивое отношение между акцентированностью и признанием ее главной функцией в рамках интерактивной ситуации и есть то, что генерирует предмет театра. Его можно представить в виде шара, освещенного несколькими прожекторами, читай — дефинициями. Дефиниции ориентированы своими целеустановками и потому освещают различные области шара. Ни один прожектор не освещает весь шар со всех сторон.

Для создания перспективы предложенного нами варианта дефиниции важно следующее:

— следует предотвратить узкое определение театра, которое можно расширить до определения театральности;

{229} — если восприятие влияет на обозначение процессов непрофессионалами, то этому необходимо дать научную оценку;

— театром уже давно называют ситуации, лежащие за пределами театра, из-за чего дефиниция, основанная, например, на уличной сцене, также должна быть учтена;

— наряду с ситуациями, ведущими к эмансипации, как театр могут фигурировать и ситуации, имеющие деструктивный характер;

— содержательными представляются лишь определения, позволяющие дифференцировать и сравнивать между собой ситуаций, которые принято называть театром.

При уточнении функций неизбежно возникают разногласия. Так, если речь идет о пресс-конференции в саду Белого дома, функция информирования общественности в порядке исключения может быть признана более важной, чем аспект презентации, акцентированности, который в целом остается главенствующим и тем самым оправдывает употребление в данном случае слова «театр». Другой пример: утверждают, что главная функция казни Людовика XVI заключалась в ликвидации этой личности, а не в акцентировании самого процесса. При этом следует пояснить, что для убийства короля вполне было бы достаточно исполнения приговора «при закрытых дверях».

Все дело в том, чтобы создать речевой контекст, в котором возможно обсуждение градуальных (количественных) различий. И при определении вида и степени акцентированности оценки также могут быть весьма различными. Прямое, локальное, наделенное атрибутами, сопровождающееся звуками (или различные комбинации этих признаков) акцентирование бывает более или менее ярким, но ни один из признаков не говорит о большей или меньшей ценности процесса. Правда, вполне очевидны различия: между оперой и боксерским поединком, процессией в день Тела Господня и демонстрацией аграриев и т. п. Противоречие — правило для истинного, непротиворечивость — правило неверного, как отмечает Гегель; это значит, что проблемы описания всегда являются началом рассмотрения самого предмета, то есть началом анализа.

### Применения

## **{****233}** Хельмар Шрамм Измерение ада: о связи театральности и образа мыслей[[369]](#footnote-36)

*Хельмар Шрамм, доктор философии, родился в 1949 г. Изучал театроведение в Берлине (Университет им. Гумбольдта). С 1988 г. — профессор Института театроведения Свободного университета г. Берлина.*

*Автор книг и статей: Theatralitaet und Oeffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von «Theater». In: Aesthetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Woeiterbuch. Hg. von K. Barck, M. Fontius und W. Thierse. Berlin, 1990. S. 202 – 242; Karneval des Denkens. Theatralitaet im Spiegel philosophischer Texts des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin, 1996; Ritual und Instrument. Zum Verhaeltnis von Theatralitaet und kulturellen Rhythmen. In: Szenarien von Theater (und) Wissenschaft. Festschrift fuer Erika Fischer-Lichte. Hg. v. С. Weiler und H.‑T. Lehmann. Berlin, 2003. S. 215 – 224.*

*Редактор сборников: Buehnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst. Berlin, 2003 (Совместно с F. Nelle, W. Schaeffner, H. Schmidgen и В. Siegert); Kunstkammer Laboratorium Buehne. Berlin, 2003 (Совместно с L. Schwarte und J. Lazardzig).*

На «суетность и ненадежность наук» еще в 1529 году сетовал Агриппа фон Неттесхайм. Взлет европейской культуры и науки постоянно преследовала резкая тень критически осознанного протеста. Если с одной стороны {234} раздавались громкие голоса против несвязного дробления разума, то с другой возникали не менее сильные опасения в отношении герметичного духа универсальных систем. Снова и снова для признанного авторитета науки наступала «великопостная трапеза», и капитальные теоретические сооружения под натиском сомнения превращались в обломки истин. В образе Сизифа, который катит каменную глыбу вверх по склону Гадеса и из-за коварства вещей неизменно оказывается отброшенным на исходную позицию своего тщетного предприятия, каждое движение, именуемое нами прогрессом, наслаивается проявлением нашего собственного образа действий.

В динамичных эмпирических пространствах современного опыта все сильнее возникают обоснованные сомнения в репрезентативном притязании институционализированного знания на авторитет. Связанная с высокоскоростной культурой гетерогенных языковых систем, движений и техник восприятия, связанная с фрактальной реальностью медийно культивируемой видимости, временная самосоотнесенность превращается в постоянное условие для любых поисков в процессе познания. Каждая наука, по лаконичному выражению Ролана Барта, должна сегодня в совершенно иной манере определять «точку отсчета» (буквально — «место, откуда ведется речь»)[[370]](#endnote-336). Под этим подразумевается не только нечто вроде присутствия духа в лабиринте актуальных возможностей заигрывания со временем, но и ссылка на травмирующие вытесняемые пласты прошлого. Но каким образом в целом текстура истории позволяет расшифровывать, читать и перечитывать самое себя с сиюминутной точки зрения? В дальнейшем перед этим горизонтом проблем должны быть намечены некоторые положения, касающиеся одного-единственного вопроса. Этот вопрос заключается в том, каким образом сегодня возможно определить научно-критическую «точку отсчета» («место, откуда ведется речь») применительно к театроведению?

Нижеследующие высказывания концентрируются (со всей требуемой краткостью) на трех моментах: во-первых, на проблеме идентификации наблюдателей в науке и театре; во-вторых, на характере модели театральных границ; и наконец, на понятии образа мыслей.

### 1

В 1588 году Галилей прочел перед Флорентийской академией крайне любопытную лекцию об образе, местоположении и размерах дантова Ада. Автор, которому только исполнилось двадцать четыре года, не без гордости провозгласил:

«Пусть было затруднительно и достойно восхищения то, что люди путем долгих наблюдений во время постоянных ночных дозоров и опасных морских путешествий могли определять рас стояния между небесами, быстрые и медленные движения и их соотношение, величину звезд, как ближних, так и дальних, положение земли и моря — вещи вполне или по большей части воспринимаемые нашими умами; насколько более удивительными должны мы признавать тогда исследование и описание местоположения и облика Ада, который сокрыт в глубочайших недрах {235} земли, не объемлем никаким умом и никому из опыта не известен»[[371]](#endnote-337).

Опираясь на «Божественную комедию» Данте (впервые изданную около 1320 года), Галилей дает точное определение «арены Ада», которая в своей последовательности сходящихся к центру земли концентрических сегментов «подобна огромному амфитеатру»[[372]](#endnote-338). Живописание адских пространств ужаса с подлинным вдохновением отображает мощь геометрического искусства измерения.

Дошедший до нас доклад Галилея сейчас достоин интереса в качестве документа переходного времени. Если в дантовом проекте гигантского *theatrum mundi* (мировой арены) конца Средневековья посредством концентрации разнообразных философских, теологических, географических и астрономических знаний давало о себе знать приближение новой культурной эпохи, то галилеево геометрическое истолкование великого первоисточника к концу периода Ренессанса возвещает о фундаментальном преобразовании наук и искусств. В чем видится решающее различие между обоими текстами?

Данте в «Божественной комедии», как участвующий игрок, движется сквозь космос Знания, сгущающийся к Небу и Аду. Его представление — это записки путешественника. Галилей, напротив, рассматривает геометрическую пространственную структуру Преисподней с хорошо рассчитанной дистанции. Его представление — это записки зрителя, который с определенной позиции наблюдает свой объект как целое.

То, что здесь повторяется — это лейтмотив мечты о полном обзоре, на которую, начиная с рубежа XVII века, все больше и больше ориентируется научный прогресс. С трактатом Декарта о методе (1637 год) притязание на Универсум надежного Знания, свободного от сомнений, становится программным. Предпосылка для этого — последовательное проведение четкой границы между своенравным (физическим) миром эмпирики и поддающимся расчету (духовным) пространством систематической репрезентации. Порядок репрезентации основывается на разграничительных и вытеснительных максимах. Непредсказуемость, Парадокс, Спонтанность следует удерживать вне соответствующих теоретических рамок дисциплинарных обобщений. Гетерогенности нет места в системах Разума, воображающего себя всемогущим. Сообразно этому, формализация мышления связывается со стилизацией трех культурных факторов: восприятие, движение и язык концептуализируются в масштабе Мыслимого и Значимого и в известной степени «искусственно» согласуются по времени в теоретической целостности по другую сторону своего спонтанного взаимодействия.

Но как раз из этого и вырисовывается миметическая корреляция между историей театра и историей науки. Абсолютную же ее последовательность в отношении того, что мы сегодня называем театроведением, лишь предстоит разработать. Никакому другому традиционному культурному феномену не свойственна искусно стилизованная сыгранность восприятия, движения и языка в той мере, в какой это присуще театру. Существуют поучительные аналогии между координатами идеального наблюдателя в репрезентационном пространстве науки и пространственно-временной организацией зрения, речи, действия в каноне европейских театральных форм. Поэтому вытесняемые травмы и вычленяемые патологии европейской истории науки могут быть описаны первичным образом с точки зрения театральной среды. Иначе {236} говоря: театроведение могло бы углубить поиск «точки отсчета», следуя по колее театрального диспозитива также и в области истории науки. При этом оно может столкнуться с открытиями, которые были бы невозможны в узкоспециальной литературе.

Не сводится ли это к «перегруженности» понятия театра? Не будет ли с этим связано некое отдаление от «собственного» объекта, искусства театра? Никоим образом.

(a) Исследования истории понятий подтверждают, что популярное сегодня понятие театра как искусства является результатом постепенной локализации. «Слово “theatrum”, то есть место действия, еще в начале XVII века употреблялось для каждого возвышенного места, на котором происходило нечто, достойное показа»[[373]](#endnote-339). Так, во времена Ренессанса наряду с театром-искусством возникла форма *theatrum anatomicum* (анатомический театр). Почти одновременно с галилеевым «Измерением Ада», в 1584 году в свет выходит эпохальный географический труд Абрахама Ортелиуса под названием «Театр земель всего мира» («Theatrum Orbis Terrarum»), Вплоть до XVIII века книги на разнообразные научные темы публикуются под заголовком «Theatrum». Прежде всего, в истории философии и истории науки имеются фактически непрерывные методические ссылки на театр, которые ни в коем случае не исчерпываются поверхностной метафорой. Впрочем, здесь следует отметить этимологическую связь между теорией и театром (по своему происхождению оба понятия связаны с активностью наблюдения).

(b) Первоначально наука и искусство (подразумевая, пожалуй, только Леонардо да Винчи) образовывали амбивалентное единство. Классическая система эстетических искусств — это исторический продукт, полностью оформившийся лишь в XVIII столетии и не позднее конца XIX века уже радикально поставленный под сомнение авангардистами. Параллельно с этим завоевывают авторитет научно-критические аргументы, которые, помимо всего прочего, заостряют внимание на предложениях заново сформировать «науку как искусство».

### 2

Во «Фрагментах дневника из Преисподней» Арто (1927 год) уже намечается определенный жест, который в его театральных манифестах восходит к видению праздника разрушения исконных границ. Речь идет о проекте пространства опыта, динамика которого резко противостоит принципам организации миметической репрезентации. Мы отчетливо понимаем это, когда читаем:

«Я чувствую, как от моих мыслей осыпается земля, и это подталкивает меня пристально рассматривать понятия, которыми я пользуюсь, не опираясь на их привычный смысл, на их персональный субстрат. И более того: точка, в которой этот субстрат кажется связанным с моей жизнью, внезапно становится удивительно ощутимой и виртуальной. У меня есть представление непредвиденного и фиксированного пространства, в котором при {237} обычных обстоятельствах все — движение, связь, наслоение, путь»[[374]](#endnote-340).

Жак Деррида сумел получить из своего утонченного прочтения Арто важные импульсы для радикализации собственных философских исследовательских текстов, ибо в книге последнего «Театр и его двойник» он, со всеми вытекающими последствиями, увидел нечто большее, чем трактат о театральной практике — систему критики, которая подрывает *Главное* в истории Запада[[375]](#endnote-341). Решающим для него было, прежде всего, то, что Арто заострил проблематику «*границ классической театральности* (Представляемое / Представляющее, Обозначаемое / Обозначающее, Автор / Режиссер, Актер / Зритель, Сцена / Зал, Текст / Интерпретация и т. д.)»[[376]](#endnote-342). Фундаментальная структура этих границ обнаруживалась, пожалуй, не только в искусстве, но и во всех областях западноевропейской культуры, ее религиях, ее философских учениях, ее политических системах. С подобной же настойчивостью Жан-Франсуа Лиотар разрабатывал во множестве статей расширительное значение границ такого рода, присущих классическому «репрезентационно-театральному диспозитиву»[[377]](#endnote-343).

Отсюда следуют три отправные точки для самосоотнесенности театроведения в современной структуре культуры и науки:

1. В качестве искусствоведения оно должно подхватить выпад Арто, жест радикального сомнения в исконных границах театрального искусства. Если бы оно укрепляло свое институционализированное место назначения в отношении институционализированного же театра, это было бы равносильно измене своему предмету.

2. В качестве культурологии оно может внести первоначальный вклад в освоение исторических полей, которые до сих пор систематически «упускались из виду». И это неизбежно связано с нарушением институционализированных границ, ибо речь идет о том, чтобы также показать функционирование театрального диспозитива и по другую сторону искусства театра. Историография театра, в известной степени, должна ориентироваться на такую пространственно-временную ситуацию, которую упоминал уже Фейербах, когда он (в 1839 году) критически отмежевался от гегелевской концепции истории: «Сама форма его воззрения — лишь особое время, но не синхронное с этим толерантное пространство, его система знает только субординацию и последовательность, но не координацию и сосуществование»[[378]](#endnote-344). Впрочем, сходные рассуждения имеются в статье Жака Ле Гоффа «Новая история» («La nouvelle histoire»), где он подчеркивает, что историку следует измерять свой предмет во времени и в пространстве, следует «мыслить и как историку, и как географу»[[379]](#endnote-345). Сравнительно-аналитическая направленность, обретающая при этом ценность, позволяет также обращаться к историческому пространству современности, к содержащейся в нем вирулентной одновременности неодновременного; так, в некотором роде, замыкается круг между культурно-историческими и интеркультурными исследовательскими работами.

3. В качестве науки о средствах массовой информации театроведение, сфокусированное на традиционном театре, может с помощью сравнительного {238} анализа соотносить архив культурных техник сыгранности восприятия, движения и языка с техническими проекциями медийной видимости. И это также связано с научно-критическим описанием места, полные масштабы которого здесь можно лишь предчувствовать. Ровно через двести лет после галилеева «Измерения Ада» Иммануил Кант следующим образом восхваляет мощь философского искусства измерения (1781):

«Теперь мы не только побывали в стране чистого Разума и осмотрели каждую ее часть, но и измерили ее, и определили каждой ее вещи свое место. Эта страна, однако, остров, самой Природой заключенный в неизменные границы. Это страна Истины (чарующее имя), окруженная обширным бушующим океаном, *подлинным местом видимости*»[[380]](#endnote-346).

Тот, кто возводит в принцип программу исследования медийной видимости, должен ясно понимать, какая чудовищная научно-историческая трясина соединяется с «Программой философской погрузки на корабль в открытом море»[[381]](#endnote-347) Ницше.

### 3

Из сказанного выше следует, что вопрос о научно-критической «точке отсчета» можно прояснить не только путем определения «предметных полей». Необходимые выводы, сделанные из отношения между историей театра и историей науки, касаются также способа теоретической рефлексии. В какой-то мере речь идет о том, чтобы утвердить в практическом процессе исследования новый стиль мышления. Людвик Флекк ввел это понятие в 1935 году в своей книге «Возникновение и развитие научного факта» («Enstehung und Entwicklung einer wissentschaftlichen Tatsache»)[[382]](#endnote-348). Книга была предана забвению, и только благодаря авторитетному труду Томаса С. Куна «Структура научных революций» («The Structure of Scientific Revolutions», 1962) ее научно-историческое значение было осознано в полной мере[[383]](#endnote-349).

О чем там идет речь? На примере медико-исторических исследований сифилиса Флекк показывает разительные противоречия между соответствующими научными знаниями и множеством разнящихся между собой реальных наблюдений. Он обнаруживает колоссальную инерционную тенденцию систем суждений и аргументирует связь авторитетных теорий и языковых систем с «гармонией иллюзий»[[384]](#endnote-350). В этом вопросе его понимание еще не выходит за пределы того, что можно найти, к примеру, у Виттгенштейна. Однако решающее различие состоит в том, что Флекк вместе с понятием коллектива одного образа мышления (одного идейного склада) в проблематику теории познания социологическую компоненту:

«Индивид принадлежит к нескольким коллективам одного образа мышления. Как исследователь, он принадлежит к сообществу, с которым он работает и часто неосознанно заклинает к жизни идеи и разработки, неожиданно становящиеся самостоятельными и нередко оборачивающимися против того, кто их породил. Как член партии, как принадлежащий к определенному {239} сословию, расе, как подданный государства и т. д., он, в свою очередь, принадлежит к другим коллективам. Если он случайно попадает в какое-либо общество, он вскоре становится его членом и поддается его влиянию. …

Этот социальный отпечаток научной деятельности не остается без содержательных последствий. Слова, прежде бывшие простыми обозначениями, превращаются в лозунги; фразы, скромные в прошлом определения, становятся призывами к борьбе. Это полностью изменяет их идейно-социальную значимость: они приобретают магическую силу, потому что начинают духовно воздействовать не посредством своего логического смысла — а зачастую и против него — но исключительно благодаря его наличию»[[385]](#endnote-351).

У Людвика Флекка можно отыскать, в какой мере социологическая компонента научной деятельности обнаруживает в себе явные элементы театральности, каким образом так называемое знание фактов одерживает верх в актах «оркестрового разучивания»[[386]](#endnote-352), и с какими трудностями связана каждая попытка утверждения нового стиля мышления. В этом отношении театроведение, пожалуй, имеет преимущество, ибо из контакта с чуждой и все же близкой театральной практикой оно способно вывести определенные заключения относительно состояния собственной дисциплинарной самоорганизации. Возможно также прямое получение множества различных методических импульсов из подобных экспериментальных синтетических проектов, вся креативность которых интуитивно выступает из противостояния давлению метода.

### Примечания

## **{****241}** Габриэле Брандштеттер Авангард в танце и культура курортов. Пересечения сфер досуга и сценического движения[[387]](#footnote-37)

*Габриэле Брандштеттер, доктор философии, родилась в 1954 г. Изучала германистику, историю, политологию и театроведение в Эрлангене, Мюнхене, Регенсбурге, Вене. С 1993 по 1997 гг. — профессор прикладного театроведения в Гиссене, с 1997 по 2003 — профессор нового немецкого литературоведения в Базеле, с 2003 г. — профессор Института театроведения Свободного университета Берлина. Специализируется в области изучения танца. Имеет труды, посвященные литературе романтизма, театру модерна и авангарда, истории и эстетике танца с XVIII в. до современности, работы о современном театре и искусстве перформанса.*

*Автор книг: Tanz-Lektueren. Koerperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt / Main, 1995; Lone Fuller. Tanz. Licht-Spiel. Art Nouveau. Freiburg 1989 (в соавторстве с Brygida Ochaim).*

*Участвовала в редактуре сборников: ReMembering the Body. Koerper-Bilder in Bewegung. Ostfildern-Ruit, 2000 (совместно с Н. Voelckers); de figura. Rhetorik — Bewegung — Gestalt. Paderborn 2002 (совместно с S. Peters).*

«Место, которое в историческом процессе занимает та или иная эпоха, путем анализа малозаметных {242} поверхностных проявлений определяется более точно, чем на основе суждений эпохи о себе самой»

Зигфрид Кракауэр

В городе, где происходит наша конференция, разговор о современном театре танца и его связях с культурой курортов в обществе досуга и терапии, естественно было бы начать с экскурсии, вернее, прогулки по курорту Бад Гомбург и полюбоваться видами этого представительного курорта, расположенного в парке, созданного в 1887 – 1890 гг. Луисом Якоби. Основан он был в честь девяностолетия со дня рождения императора Вильгельма Первого. Тогда же новое «здание купальни», выдержанное в традициях барокко и классицизма, получило имя Купальни императора Вильгельма. Планировка пространства соответствовала последним достижениям медицины своего времени — курорт имеет в плане вид буквы Н, четыре его части весьма импозантны, особенно со стороны аллеи источников. Войдя, оказываешься в центральном вестибюле под купольным сводом. Налево и направо расходятся коридоры, пересеченные поперечными коридорами, по сторонам которых расположены ванные комнаты. Сегодня на стенах коридоров вывешены фотографии зданий, снимки различных медицинских процедур и «образы тел» знаменитых и малоизвестных курортников. Так купальни запечатлели свою историю и представляют себя посетителям как музей культуры тела.

В дальнейшем, исследуя тему «театрализации будничной жизни и ре-театрализации театра», моей отправной точкой послужит следующее наблюдение: в реформе так называемого «свободного танца» и позднее в сценических экспериментах танцевального авангарда использовались новые модели движения, заимствованные из обыденной жизни и противопоставлявшиеся стилизованным кодированным движениям классического танца. Такие модели в синтезе с другими факторами современного мира, ориентирующегося на средства массовой информации, создавали новый словарь и новую грамматику культуры. С этим связано существенное изменение концепций тела и пространства, причем в контексте нашей проблемы особенно важным оказалось противопоставление танца, в котором был заново открыт «показ тела» (Айседора Дункан, Рут Ст. Дениз) и танца, производящего движение благодаря «исчезновению тела» (Лойе Фуллер)[[388]](#endnote-353).

Важную роль в этом процессе играет развитие культуры досуга на рубеже XIX – XX веков. Особенно курорты и купание (открытые и крытые бассейны, морские курорты, лечебные курорты) имели ключевое значение среди других многообразных форм физической культуры, гимнастики и спортивного движения.

Далее будут показаны пересечения и более того — стирание границ между миром досуга и отдыха и искусством танца, а также изменение связанных с ними культурных образцов, но не в смысле линейных зависимостей, серий или аналогий в общем развитии. Напротив, я попытаюсь выявить соответствия, которые зачастую не выступают явственно, а оказываются неосознаваемыми, принимают вид не связанных друг с другом явлений. В том, что касается менталитета, то общим фоном его исторического развития следует считать фундаментальное изменение способов и условий восприятия, которые определяются техникой и средствами восприятия[[389]](#endnote-354).

{243} В. Флуссер в своих культурологических очерках дал описание новой формы «кризиса восприятия», который проявился в конце XX века в связи с появлением «виртуальной реальности». При этом Флуссер обращается к ситуациям кризиса культуры, разразившегося в начале XX века, и пытается определить условия и структуру «нового воображения», «информированной», хотя пока еще и не «сформулированной фантазии, которая смогла бы создать образы из проекций и проекции из битов, такие образы, в которых предстанет то, что должно быть»[[390]](#endnote-355). В своей «Похвале поверхностному»[[391]](#endnote-356), этой «феноменологии» средств информации, Флуссер во многом продолжает ставить диагнозы, которые Зигфрид Кракауэр в двадцатые годы поставил типологии популярной культуры, изучив ее поверхностные проявления. «Поверхность» — то место, где, по Кракауэру, обнаруживаются мельчайшие признаки «закрепления» культурных явлений. Поэтому поверхность сама становится постоянной темой, «топосом» визуальных средств информации. Например, кино, «очевидно, возвращается к себе самому, когда придерживается поверхности вещей»[[392]](#endnote-357). А новые техники движения — «Путешествие и танец» (так озаглавлено эссе Кракауэра 1925 г.[[393]](#endnote-358)) отражают фундаментальные изменения в восприятии пространства и времени. Современное путешествие, смещение, происходящее при встрече человека с чужим, незнакомым, ведет к «относительности понятия экзотического» (с. 40), так что «романтическим душам» рано или поздно придется испытывать волнение при виде «ландшафта заповедников, окруженных заборами», этих «замкнутых сказочных областей, в которых можно надеяться на встречу с чем-то необычным, чего сегодня вряд ли ожидают, например, от Калькутты» (с. 41). Нишу, возникающую в опыте из-за перемещения, заполняет кино, а кроме него — современные «модные» курорты. «То, что выбор курортных мест сегодня в значительной мере зависит от произвола моды, служит еще одним доказательством безразличия по отношению к цели путешествия» (с. 43). В этом современном горизонте «пространственно-временной двойственности жизни» жителей больших городов присутствует и танец, являющийся «культом движения»: «Если путешествие редуцировалось до переживания пространства в чистом виде, то танец стал скандированием времени» (с. 41). Мои дальнейшие размышления об авангарде в танце и о курортной культуре находятся в контексте этих определений культурных образцов в обществе начала двадцатых годов.

Дальнейшее изложение состоит из трех разделов.

В первом из них предпринимается попытка описать важнейшие факторы, оказавшие влияние на курортную культуру, которая стала популярной начиная с середины XIX века. При этом учитываются аспекты, имеющие существенное значение для темы пересечений между сферой театра и танца. Это, во-первых, вопросы реформирования образа жизни (Lebensreform), нового понимания телесности и связанных с ним представлений о гигиене. Во-вторых, новые модели проведения свободного времени и их связь со стремлением к «природе». Наконец, концепции тела и пространства, оформление ритуалов купания, связанных с ними типовых движений и моментов «инсценированного действия».

Во втором разделе обсуждаются элементы «свободного танца», имеющие соответствия в курортной культуре как в том, что касается отношения к {244} характерным типам движения, так и в связи с культурными и социально-историческими факторами.

В третьем разделе рассмотрен конкретный пример танцевального спектакля авангардистского направления — «Le train bleu» («Курортный экспресс») 1924 года, «балет» (а точнее — танцевальная постановка), в котором синтезированы, или смонтированы, характерные «модные» элементы курортной культуры и современные средства информации. Это произведение можно рассматривать как пример мета-хореографической рефлексии на тему обыденной жизни и авангардистского искусства танца.

### 1. Курорты в XIX и начале XX века

Р. Сеннетт в своем исследовании антропологии культуры, посвященном возникновению и «упадку» общественной жизни, отмечает значение, которое имели для процесса модернизации новые топографические и социальные пространства[[394]](#endnote-359). В другой связи и по другим поводам это наблюдение высказывается также в сочинениях столь несхожих между собой авторов, как М. Фуко, П. Вирилио и В. Флуссер. Конкретная дифференциация общественной и личной сфер жизни, необходимая для нее ментальная способность, которая позволяет переходить из одной сферы в другую и принимать соответствующую социальную роль, входит в число компенсаторных, системных и системообразующих последствий экономического и технического развития, определившего характер социальных изменений в XIX веке. С этой точки зрения места публичного купания (во всех его формах) — это ареал, в котором твердо установленные сферы личного и общественного, интимность раздетого тела, его гигиена, публичная, хотя и вынесенная за рамки трудовых будней, коммуникация получили новое определение и начали функционировать как своеобразные полигоны, на которых испытывались изменившиеся связи индивида и общества. Открытость взорам посторонних всех бытовых ритуалов — конечно, регламентированная четкими правилами — то есть действий, которые раньше имели место только в интимной семейной сфере, составляет особое социальное качество курортов.

Поэтому — по аналогии с теорией социальных «ролей» и специфических системных «рамочных идей» (Э. Гоффман) в определенных социальных контекстах — мы можем использовать метафору «театра»:

«[Идею театра] можно соотнести с художественно-сценическим замыслом пьесы так же, как и с частыми переодеваниями и игривыми беседами в духе бульварных комедий, как и с суточным и сезонным ритмом появления и ухода “звезд”, исполнителей второстепенных и эпизодических ролей»[[395]](#endnote-360).

Такие аналогии, на первый взгляд убедительные, в дальнейшем не будут служить опорой для моих рассуждений. Большее значение имеют структурные соответствия, обнаруживающие три проблемных области, о которых пойдет речь. В первой и второй будут в целом обрисованы идеи, концепции и функции курорта в бытовой культуре, в третьей — организация этих пространств нового типа для обеспечения свободного движения в связи с игровыми моделями нового танца:

{245} 1. Воспитание — просвещение — дисциплина;

2. Досуг — рекреация — реформирование образа жизни и понимание природы;

3. Пространственная (в архитектуре и топографии) организация курорта как ансамбля для проведения досуга, с ориентацией на телесность и характеризующаяся собственными ритуалами.

#### 1.1. Воспитание на курорте

Организация общественных курортов явилась результатом усилий медицины и педагогики просветительского характера. До этого «дикие» купания в озерах и реках были тайным развлечением — вспомним Гете, братьев Штольбергов, герцога Карла Августа. Теперь же новая свобода более или менее упрочившего свои позиции купания сопровождается возрастающим контролем со стороны общества и морали. Запрещено купание без костюма, совместное купание мужчин и женщин. На первый план выходит дисциплина как способ физического закаливания: плавание пропагандируется такими педагогами как Ж. Ж. Руссо, И. Г. Песталоцци, И. Б. Базедов. Купание теперь понимают как удовольствие и лечебное мероприятие, его место — где-то между «филантропией» («Philantropie») и «благопристойностью» («Policey»). В 1774 году Базедов основал «Филантропен» («Philantropin»), воспитательное заведение, ставившее своей целью гармоничное развитие тела и духа учеников. В 1779 году вышел первый том шеститомного труда «Система полного медицинского воспитания» («System einer vollstaendigen medicinischen Polycey») венского врача И. П. Франка, где уделялось внимание вопросам личной гигиены.

Уже в начале XIX века были претворены в жизнь идеи «отца физкультуры» Фридриха Людвига Яна. В своей системе физических упражнений, а также в плавании он видел решение задачи вырастить «крепкую» немецкую молодежь, благодаря которой станет возможным обновление Пруссии. Генерал фон Пфюль (превосходный пловец, друг Генриха фон Клейста, названный Арно Шмидтом «Schwimm-Pfuel»[[396]](#footnote-38)), ввел обучение плаванию в армии, а в 1817 году по его приказу была построена первая «Военная школа плавания» («Militaer-Schwimmanstalt»)[[397]](#endnote-361). Во Франции появились первые курортные здания большой площади, которые при необходимости использовались как армейские лазареты для раненых[[398]](#endnote-362).

Армейские плавательные школы были не только показателями тогдашних представлений о физической закалке, они служили и для закрепления гигиенических навыков: «Каждый солдат должен содержать свое тело в порядке, как и ружье». Этот девиз все шире используют и в гражданской жизни, причем используют его тем активнее, чем меньше отвечают требованиям гигиены условия жизни в крупных городах. Чистоплотность и закаливание становятся лозунгами — требованиями гигиены, которая в XIX столетии приобретает все более важное значение и определяет отношение людей к своему здоровью. Гигиена уже неотъемлема от научного медицинского дискурса; с 1865 года в университетах Баварии учреждаются кафедры гигиены. Характерно высказывание дерматолога Оскара Лассара, создателя {246} первых общественных душевых: «Строить купальни значит экономить на строительстве больниц»[[399]](#endnote-363). Гигиена в самом широком смысле стала важным аспектом всех идей, касавшихся реформирования образа жизни. Здоровая, не стесняющая движения одежда (так называемое платье Reformkleid), натуральные продукты питания, очищение организма (внутреннее и наружное), физические упражнения и гимнастика на свежем воздухе — все эти меры были направлены на восстановление рабочей силы и укрепление или восстановление здоровья, подвергающееся негативному влиянию бытовых условий жизни в загрязненных городах. «Драгоценнейший капитал рабочего — его здоровье». Купальни, а также душевые, бассейны и курорты стали существенным фактором в различных учреждениях, предназначавшихся для восстановления жизненных сил. Народные купальни (Volksbaeder) даже считают важным культурно-политическим инструментом, пригодным для решения социальных проблем, причем любопытно, что так их рассматривает не кто-нибудь, а социал-демократы. Характерно название журнала «Гигиея», в котором освещалась жизнь курортов всей страны.

Представления о реформировании образа жизни были весьма различными по своей идеологической направленности и неопределенными в социальном плане, прежде всего из-за неоднородного состава их приверженцев. Кроме того, они отличались амбивалентностью, поскольку призывали к антиинтеллектуальности — возвращению к природе, натурализации (что, впрочем, было вызвано соответствующей практикой культуры), и в то же время к выдвижению на первый план функциональности телесного. Возвращение к природным началам всегда обусловливается культурной структурой «природного тела». Обращение к ней предопределено уже в самом слове «природа». Поэтому «природное» — это, в конечном счете, результат того, что привносится извне и получает наименование в культуре, которая и кодирует «природу», используя известные приемы. Применительно к купанию это означает, что все движения и действия, полезные для тела, — очищение, водолечение[[400]](#endnote-364), закаливание — имеют своей целью использование в качестве производительной силы «капитала здоровья» и воспроизводство этой силы. Мужчины должны быть хорошими солдатами и рабочими, женщинам надлежит рожать как можно больше детей[[401]](#endnote-365). Аналогичные воззрения существуют на рубеже веков и в отношении гимнастики и танцев[[402]](#endnote-366).

#### 1.2. Купание как модель реформы, курорт как ареал проведения досуга

Как раз та социально-экономическая ситуация, которая заставляет горожан бежать из города на «природу», была определяющей и для развития культуры купален. Поездки на курорт или на море год от года становятся все престижнее, они в моде, en vogue. Нередко назначенное врачом лечение на водах становится предлогом для посещения популярных мест летнего отдыха (Sommerfrische). Горячие воды, особенно великосветские курорты Виши, Виттель, Баден-Баден, Карловы Вары (Карлсбад) — на рубеже веков это места развлечений. Столичные жители бегут из городов, побуждаемые желанием сменить обстановку, вырваться из привычной атмосферы. Курорты {247} все больше превращаются в центры индустрии досуга, где приезжим предлагалось не только лечение и отдых, но и «райские наслаждения».

Условием появления как медицинского, так и коммерчески успешного существования курорта, было наличие природных факторов, и прежде всего вод. Долгое время почти отсутствовали технические возможности следить за их состоянием, химический состав воды вообще не изучался. Развитие продуктивного, коммерчески выгодного использования термальных источников и мониторинг водоемов в районе курорта шли параллельно. В конце 19‑го века деятельность курортов основывается на принципе рентабельности. Соответствующие экономические и социальные структуры курортного обслуживания ориентировались на модное оздоровительное направление в организации отдыха и требования, предъявлявшиеся к «курортному туризму».

Важную роль в создании имиджа курортов играла презентация «природы», инсценировавшаяся и пропагандировавшаяся с учетом разнообразнейших аспектов — гигиены, терапии, реформирования образа жизни. Перед курортниками разыгрывалась фантасмагория «природного» заповедника (разработанного на промышленной основе и подготовленного искусственно), гости ощущали «наслаждение морем»[[403]](#endnote-367) и целебными свойствами вод, действие которых было иррациональным, а с точки зрения психоанализа связанным с регрессивным погружением в объемистый «таз».

Курорт был изолирован от будничной жизни и в то же время оставался связанным с ней. Перемена места — поездка и ограниченность ареала курорта свидетельствовали о наличии границ, которые пересекал курортник, это не только границы социальные и коммуникативные, но прежде всего границы иного (нового) отношения к телу.

В связи с движением «натуризма»[[404]](#endnote-368) на рубеже веков и возникшими в его русле концепциями реформирования образа жизни снова и снова обсуждается тема купаний в обнаженном виде, так называемой «свободной культуры тела» (Freikörperkultur), возвращения к природе, к наготе среди вольной природы[[405]](#endnote-369). Многие журналы в период 1900 – 1930 гг. помещают публикации на эту тему, в них смешиваются аргументы эстетики и мировоззрения, реформы образа жизни, критики цивилизации, полового воспитания. Это такие журналы, как «Die Schönheit», «Deutsch Hellas», «Der Leib», «Die neue Zeit», «Lachendes Leben», «Körperbildung und Nacktkultur», «Das Freibad». Нудисты провозгласили курс на «просвещение народа», однако их пляжи изолировались от прочих общественных купален. На эту тему существует немало работ, но в связи с нашей проблематикой, скорей, представляет интерес вопрос об исполнении танцев в обнаженном виде, тем более, что с этой актуальной в начале XX века проблемой связан вопрос о границах между интимным и публичным, между обыденной жизнью и театральной презентацией новаторских концепций телесности.

Связь купаний нудистов с гимнастикой в обнаженном виде и с так называемым «голым» танцем (Вернер Зур[[406]](#endnote-370)) на первый взгляд кажется очень тесной. Основатель «школ культуры свободного тела» Адольф Кох разработал программу воспитания, которая сразу подвергалась резкой критике, а при национал-социализме вообще была запрещена. В нее он включил физические упражнения в обнаженном виде, проходившие на открытом {248} воздухе. В Монте-Верита нагота, или, как тогда говорили, «платье из света» людей, принимавших воздушные ванны, была в порядке вещей, так же как и нагота во время гимнастики и танцев. «Преисполненная надежд молодежь, бегущая от дуализма большого города», — пишет В. Зур[[407]](#endnote-371), в гимнастических школах на побережье Балтики стремилась обрести чувство единения с космосом и природой. «Летним утром учащиеся танцуют там нагими перед волнами»[[408]](#endnote-372). В дискуссиях о «голых» танцах, особенно в связи с вопросом о норме и ее границах, снова и снова противопоставляются пространство природы и пространство сцены. С одной стороны, «танец голого тела в окружении вольной природы воздействует сильнее всего»[[409]](#endnote-373) с другой же, для художественного танца на сцене поборники акцентирования в танце телесного В. Зур и Ф. Гизе требуют наготы, ибо она есть «логическое, отвечающее фактам решение» актерской игры: «Для подлинного наслаждения искусством танца необходимо ясно видеть все тело целиком. Поток линий не должен очевидным образом прерываться»[[410]](#endnote-374).

Из этого высказывания явствует следующее. Во-первых, в том, что касается идеи неразрывной связи человека и природы, которую отстаивали представители движения за реформирование образа жизни и сторонники характерного танца, здесь подтверждается то, что «обозначенность» тела и его движений с помощью тканей, поясов, цепочек нарушает «поток движения» (важнейший символ в текстах и речах того времени). Это «нарушение» в известной мере отмечено «фильмовыми» чертами; «фильмовый» принцип в противоположность принципу текучего движения, восходит к системе Тейлора. Оно было характерно для эстетики авангардистского танца, противопоставлявшегося выразительному танцу[[411]](#endnote-375). Как отмечает П. Вирилио[[412]](#endnote-376), оно было типичным для новых структур восприятия в век «кинематики»: дело в том, что нарушение служит признаком изменений сознания, это трещины, «мелкие *cut-ups* звукового ряда — звукового и образного ряда нашего опыта». Поэтому наблюдение — это всегда «… монтаж, монтаж временных структур. В фильме, — пишет Вирилио, — мы можем увидеть, как функционирует наше сознание. Наше сознание это эффект монтажа. Непрерывного сознания не существует, оно всегда является составным»[[413]](#endnote-377).

Второе высказанное Зуром положение состоит в том, что именно разрыв линии, «обозначенность» тела, подчеркивает сексуальность и даже провоцирует заострение идеи сексуальности:

«У нас есть технически совершенное и удачное с точки зрения хореографии фотоизображение обнаженной танцовщицы, ее восхитительного великолепно тренированного тела, но, к несчастью, известная область ее тела украшена, точнее обезображена жемчужными бусами. Это никчемное декоративное дополнение вызывает неприятные воспоминания о безусловно откровенно чувственной атмосфере ревю, где танец, предстающий в роскошном обрамлении, лишь чрезвычайно редко, например, в исполнении Бауровой, становится ценным произведении искусства»[[414]](#endnote-378).

Парадигмой эротически экзотического тела, подчеркнутого украшениями и покрывалами, начиная с эпохи рубежа веков стал образ Саломеи. Благодаря многочисленным воплощениям в литературе и изобразительном {249} искусстве этот образ женственности, библейской «роковой красавицы» в целом и в деталях уже давно превратился в риторическую фигуру к тому времени, когда на рубеже веков Саломея становится доминантой нового «свободного» танца[[415]](#endnote-379). В 1895 году, задолго до триумфа «Саломеи» Рихарда Штрауса, Лойе Фуллер создала хореографические сцены на музыку Габриэля Пьерне. После 1907 года начинается целая серия постановок «танца Саломеи»: в 1908 году в Санкт-Петербурге состоялось скандальное исполнение танца с покрывалами юной изысканной танцовщицей Идой Рубинштейн, в том же году — канадская танцовщица Мод Аллан представила в Лондоне, пожалуй, самую своенравную и драматически претенциозную хореографическую интерпретацию образа Саломеи. В ее сольном танце «The Vision of Salome», словно в монодраме, наглядно представившей воображаемый образ, была намечена двойная перспектива, двойное направление видения — взгляд Саломеи был устремлен на объект ее вожделения и ужаса — голову Иоанна, в то же время взгляды зрителей были прикованы к телу танцовщицы. Тело представало в жанрово типичной обозначенности одежд и наготы, покрывала и металлического пояса, голой кожи и ожерелий, живо напоминая непревзойденное полотно Гюстава Моро «L’Apparation» (1875). На этой картине тело танцовщицы словно прикрыто покровом фантасмагорий, которые заполняют все пространство и исполняют свой экстатический танец, как бы рисуя на коже татуировку из драгоценных камней. В результате «обозначенность» тела, достигаемая с помощью материй и металла, покрывал и драгоценностей, нарушает цельность образа наготы, вместе с тем именно нарушение «линии наготы» порождает эротические фантазии, предметом которых является «нагая» танцовщица.

Наряду с этими театрально представленными экзотическими изысками, вызвавшими жаркие споры в рецензиях о «танцах Саломеи», культ наготы в «культуре свободного тела» в первой трети XX века остается в основном на одномерном и ориентированном на просвещение уровне инсценированности.

Подобно психологическому вытеснению, которого надеялись добиться от своих приверженцев представители движения нудистов[[416]](#endnote-380), — оно заключалось в преодолении чувства стыда, неловкости, в осознании сексуальности «природы» и «прикрывании» белизны голого тела эрзацем одежды — солнечным загаром — вместе с этим механизмом «репрессивной десублимации» (Г. Маркузе) можно сравнить также старания видеть в танце без одежды движение, лишенное сексуальности и эротики. При этом задача состояла в постижении посредством танца «природы как таковой» на «внесексуальной ступни объективного чувства удовольствия»[[417]](#endnote-381). Средства, применявшиеся с целью мобилизации подобного рода восприятия, были многообразными и различались по своему воздействию на реципиентов: эстетизирование и сопряженное с ним отрицание сексуальной природы тела, понимание женственности как андрогинности и, не в последнюю очередь, овеществление телесности в целом. И, наконец, подобные акты освобождения нередко снова приводили к стилизациям тела и рисунка его сценической презентации. При этом «нагота» и раздевание сами приобретали знаковую и указательную функции, что подчеркивало границы «платья» и их нарушения. Доходило до парадоксов — нагота становилась знаком одежды и наоборот, одежда служила обозначением наготы.

#### **{****250}** 1.3. Курорт как ансамбль. Размышления о структуре и организации курорта с точки зрения инсценирования досуга

С точки зрения структуры, курорт как ансамбль различных фигурации и функций можно рассматривать в трех аспектах. Это пространственный аспект, аспект телесного и аспект ритуальных действий, коммуникации и движения.

Пространственная организация курорта отвечает его характерной топографической структуре, которая определяется целесообразным взаимодействием природных условий и культуры, ландшафтных особенностей и архитектуры.

Природные условия — источники, озера, реки, морской берег — создают исходную ситуацию, в которой формируется характерная топография курорта. Ибо и использование природных ресурсов, и качества ландшафта лишь тогда обещают ощутимые экономические, медицинские, рекреационные позитивные результаты, когда все имеющееся в распоряжении разумно инсценируется. Курортный туризм нуждается в «обрамлении», именно в нем ландшафт и курортная архитектура предстают в наиболее выгодном свете. Поэтому природа, разумеется, присутствует в курортной местности, сулит желанные покой и отдых, однако городские удобства здесь также наличествуют. Парки и сады, соединенность главных зданий курорта с отдаленными павильонами и крытыми беседками для отдыха — они часто оформлены в экзотическом стиле — прорезаны тщательно структурированными дорожками. При этом для культивированности, «обрамленности» природы решающее значение имеет соединение двух противоположных функций. Во-первых, необходимо обеспечить возможность отдыха, это достигается посредством чередования развлекательных объектов и мест отдыха, для чего служит простая схема дорожек и обозримость всего комплекса зданий. Ключевая роль здесь принадлежит аллее-променаду. Во-вторых, нужны сюрпризы, нечто новое и неожиданное. Это обеспечивается искусной композицией, различными видами на окрестности, приятными панорамами и разнообразием ландшафтных и архитектурных перспектив. Здесь ключевая роль принадлежит панораме.

Приблизительно так устроен курорт Бад Гомбург, расположенный в маленьком городке и занимающий обозримый комплекс зданий. На него похож и французский курорт Eaux Bonnes (Целебные воды), хотя здесь гораздо более широко развернуты садово-городские курортные здания. Этот курорт, основанный в середине XIX века, отличается наличием сложной сети прогулочных дорожек. Вдоль променад, расположенных на плоскости, расставлены скамейки и торговые киоски. Другие дорожки приводят к местам, откуда открывается панорама речной долины, курорта и его окрестностей. Аллеи обсажены деревьями различных видов — в основном это бук, ольха, букс. В целом здесь создана иерархическая структура — открытые площадки и садовые сооружения для отдыха, места для ближних и дальних прогулок, например, извилистая дорожка, ведущая к «fontaine d’amour» (фонтану любви).

Общая композиция паркового ландшафта и архитектурного ансамбля отвечает интересу к панорамным видам, о которых В. Беньямин в очерке «Пассаж» писал, что этот интерес сродни поискам «города без окон», «города в доме»:

{251} «Интересно в панораме то, что видишь подлинный город — город в доме. То, что находится в доме без окон — истинно. Впрочем, пассаж это тоже дом без окон. Окна, которые смотрят на вас, — словно ложи, из которых можно посмотреть на что-то, но нельзя посмотреть на улицу»[[418]](#endnote-382).

Зигфрид Кракауэр, обратившись в диалогическом дискурсе к очерку Беньямина, изменяет направление взгляда: в панораме открывается не какое-то трансцендентное окно в «истину», а ворота в дом «товаров», в «вестибюль торгового дома». «Открытки с видами — это массовый товар, их панораму далеко превзошел кинофильм». Все, что осталось, это «пустая архитектура», которая «когда-нибудь породит неизвестно что — может, фашизм, или вообще ничего не породит. Для чего нужен пассаж в обществе, которое и само-то — всего лишь пассаж?»[[419]](#endnote-383)

В «пассажах» — переходах от места проживания в курортные здания осуществляется циркуляция между обыденной жизнью и терапевтическими курортными ритуалами. Главные здания — представительные строения, обычно расположенные в центре территории курорта, сетью дорожек связаны с жилыми корпусами на периферии. Некоторые периферийные участки курорта представляют собой «города-сады»[[420]](#endnote-384), устроенные по английскому образцу. Это были топографически обособленные ансамбли, в которых природа и культура представали по-новому и служили как бы ответом на проблемы больших городов. В Германии первый «город-сад» появился в 1909 г., это был Хеллерау близ Дрездена. Инициаторами его создания были братья Дорн. Хеллерау представляет собой интегральную модель социальных, экономических, гигиенических и педагогических элементов. Здесь, не только удалось соединить художественные ремесла и искусства, организовав Объединенные мастерские, но и претворять в жизнь концепции нового образа жизни. Но прежде всего здесь впервые возник центр, где развивались новаторские идеи и ставились эксперименты, преобразившие хореографию. В Хеллерау ставил танцы Эмиль Жак-Далькроз, Адольф Аппия и Александр Зальцман, здесь как одно из мероприятий школьных праздников была осуществлена постановка «Орфея» (в 1912 и 1913 гг.).

Центральные участки территории курорта также образуют свой собственный ансамбль ритуально инсценированных архитектурных сооружений, нередко создававшихся по проектам известных архитекторов. Топографический ансамбль обычно включает в себя главный корпус или несколько корпусов, имеющих общую планировку — это различные бассейны, римские и арабские бани, комнаты отдыха, гардеробные, медицинские кабинеты, гимнастические залы, бюветы, галереи и переходы, ресторан и фойе. Нередко строители увлекались тяжеловесными и пышными формами в классическом стиле или экзотическими мотивами, иногда они экспериментировали, создавали конструктивистские, внешне функциональные постройки из стекла и металла, в которых легко обнаружить сходство с театральными декорациями двадцатых годов.

Доминантой более обширного ареала курорта является архитектурная конфигурация, в которую входят большой отель и многочисленные маленькие гостиницы, крытые прогулочные пассажи, бюветы с источниками, театр, концертные залы и, не в последнюю очередь, казино, а в нем игорные и танцевальные залы, просторное фойе, чайный салон, бутики. В центре расположены, кроме того, импозантные здания, в которых осуществляется {252} техническая и информационная связь с далекой столицей и миром бизнеса — это почта и вокзал. Таким образом обеспечивалась возможность находиться «вне», оторваться от будничной жизни, предаться роскошествам курорта, но в то же время не утрачивать связь с миром политики, денег, актуальной информации. Ансамбль зданий и туристических учреждений курорта все это гарантировал.

Эти особенности проявились и в организации культурной жизни, отразившись прежде всего на представительном характере архитектуры, ведь здания курортов нередко проектировались и строились теми же архитекторами, которые создавали грандиозные храмы культуры в столицах. Так, Шарль Гарнье, автор здания Парижской оперы (так называемый Palais Garnier), построил некоторые здания купален в Виши и Виттеле. В здании купальни, построенном Гарнье в 1884 году и выдержанном в псевдо-мавританском стиле, ванные расположены в пространстве шестиугольной формы; кроме того в здании имеется несколько прогулочных залов, расположенных на разных уровнях и поддерживаемых колоннами. Кажется, что три коридора соединяются, но это иллюзия. В целом архитектурный ансамбль очень напоминает здание Парижской оперы. Курорт предстает как театр и наоборот — театр напоминает о курорте.

Благодаря подобным перекличкам значительно легче и быстрее проходила адаптация светской публики к условиям курорта. Зимой к ее услугам были оперные и балетные спектакли, балы, также устраивавшиеся в опере, летом та же публика проводила время в помещениях курортных зданий, оформленных почти так же, как театр (правда, именовались они иначе — в терминах медицины и гигиены). Аналогичным образом городские общественные бассейны зимой часто превращались в танцевальные залы, где устраивались карнавалы и костюмированные балы. Наконец, не только архитекторы — инсценировщики пространства, но и музыканты, дирижеры и композиторы — постановщики развлечений и устроители балов, выступали зимой в опере, а летом на курортах. Например, дирижер и композитор Исаак Штраус в правление Наполеона III дирижировал оркестром в Виши[[421]](#endnote-385), впоследствии же прославился как директор балов в Парижской опере.

Танец в различных его формах — от танцевальных вечеров до выступлений мюзик-холла — играл в жизни курортов заметную роль. Танцевали даже в помещениях бассейнов: например, танго на площадке рядом с плавательным бассейном Оттакринг в Вене. Это заметно повысило престиж места отдыха венцев. В свою очередь, связь бытовой культуры с так называемыми бульварными жанрами, которые передавались в курортной жизни моделями физической культуры, а в танце — элементами эстетики мюзик-холла, оказала весьма важное воздействие на развитие «свободного танца» и его воплощений в театре авангарда[[422]](#endnote-386).

Второй вопрос, существенный для темы курортов, — об отношении к телу, нами будет лишь затронут, так как важнейшие его аспекты мы уже осветили, говоря о гигиене, движении за реформирование образа жизни, восстановлении здоровья. Связь нового отношения к телу с развитием архитектуры становится особенно очевидной при рассмотрении курортной культуры. Ведь именно архитектура курортов оказалась поистине «архитектурой тела»: ансамбль зданий, объединяющий парные бани, гардеробные, медицинские кабинеты, представлял собой подобие купального костюма, «оболочки» обнаженного тела, нуждающегося в оздоровлении, защищал от {253} солнца и света, а также от нескромных взглядов, и тем самым создавал своеобразную буферную зону между сферами общественной и личной жизни.

В то же время архитектора курортов предоставляет фантастические интерьеры, часто в римском или ином экзотическом стиле, в которых проходило инсценированное действо с участием персонала и клиентов. В ансамбле зданий люди двигаются, следуя особому хореографическому рисунку, подчиняя все свои действия либо самоконтролю, либо повинуясь ритуальным жестам, которые повелевают обнажать тело или, напротив, скрывать под одеждами.

Коснувшись этого аспекта курортной топографии, связанной с движением, мы подходим к третьему пункту анализа курорта как ансамбля, а именно к вопросу о роли ритуализации, крайне типичной для структуры этих культурных объектов.

Ритуалы связаны, прежде всего, с купанием, они имеют место как на курортах, так и в плавательном бассейне или на общественном пляже. Это ритуалы раздевания и одевания, появления на людях в купальном костюме, надевание купального халата. Они сопровождаются жестами и действиями личного и интимного характера, но происходят в публичном месте. Ритуалы подчинены специальной программе — так называемому «распорядку дня», при этом, словно по сценарию, происходит посещение различных купален, расположенных в различных помещениях (это гроты, залы, ниши, ванные комнаты), посещение источников и комнат отдыха, галерей и холлов, процедурных и медицинских кабинетов. Далее, ритуал движения исполняется, например, в гимнастическом зале, оборудованном специальными спортивными снарядами, которые пациенту или просто стороннему наблюдателю могут показаться орудиями пытки, однако все это предметы, необходимые для инсценировки терапевтических действий. Существенное значение имеет конфронтация обнаженного или одетого, но производящего впечатление нагого тела с традиционными образами искусства и культуры — с иконографией тела, с мифологическими сценами или аллегорическими сюжетами, идеальными изображениями тел на мозаиках и в скульптуре. Наконец, строго регламентированное разделение или неразделение лиц разного пола в тех или иных помещениях также оказывается особой темой, связанной с определенными ритуальными движениями в пространственно-временной структуре курорта.

Кроме того, в курортной жизни существуют ритуалы, которые вносят особый динамический и хореографический акцент в топографический и архитектурный ансамбль курорта. Это предписанные врачом квази-ритуальные прогулки, намеренно замедленная, подчиненная индивидуальному ритму ходьба, курортники «прохаживаются» в холлах, по дорожкам и променадам, ведущим к точкам, откуда открываются панорамные виды. Аналитическое и социальное исследование этого типа ходьбы, рекомендованного в брошюрах, которые вручаются курортнику, могло бы привести к выводу, что оно представляет собой зашифрованную двояким образом внешнюю форму выражения. С одной стороны, это форма моциона, которая непреднамеренно определяется лишь индивидуальной конституцией курортника, с другой же этот тип ходьбы функционален, ибо направлен на достижение терапевтического эффекта. Именно благодаря данной апории семантика движения, с одной стороны, связана с игрой на отдыхе, в {254} свободное время и, с другой, с феноменом движения в трудовой деятельности и при использовании транспортных средств в городской жизни. Прогулки на территории курорта соотносятся с обычаем столичных жителей фланировать по торговым пассажам. Вальтер Беньямин в эссе о Шарле Бодлере соотносит топографию пассажей с «внешним обликом фланера, который на асфальте ищет цветы для гербария»[[423]](#endnote-387). Пассаж обрисован автором как пространство-посредник, как «нечто среднее между улицей и интерьером». В этой своеобразной межрегиональной зоне между общественной жизнью и «квартирой» «неторопливо» прогуливается фланер.

Аналогично фланированию прогулкам курортника свойственна неопределенность, амбивалентность признаков — это и прогулки в свое удовольствие и оздоровительный моцион; гуляющий медитирует, оставаясь в сфере своей частной жизни, и в то же время показывает себя, имея в виду возможные встречи с другими людьми.

Третья группа ритуалов, представленных в обширной области курортного бытия, — это движения, встречи, смешение и «общение» представителей различных общественных слоев и лиц разного пола, группировок и одиночек, клиентов и персонала курортных учреждений. Их циркуляция происходит по твердо установленным законам коммуникации и под контролем общества.

В XIX веке поездки на курорты обладали различными социальными функциями, они были отдыхом и служили для улучшения здоровья, развлечения и удовлетворения потребности в разнообразии, наконец, они способствовали установлению контактов. На различных уровнях социального положения проводилась политика — намечались браки, сделки, назначения на должности. Не в последнюю очередь это происходило в виде ролевых игр, при которых нормы и обычаи обыденной жизни сочетались с более непринужденными условиями курортного быта и отдыха. Контакты были в известной мере необязательными — этим отличалось курортное общество, смешанное и неоднородное по своему социальному и культурному составу. Поэтому нередко утверждали, что курортам принадлежит роль авангарда в деле демократизации общества возрастающей индустриализации и плюрализма.

В отношении ритуалов социальной самопрезентации в ансамбле курорта следует особо подчеркнуть тенденцию к эпизодичности. Именно здесь намечаются черты сходства с авангардом танца и театра начала XX века. Эпизодичностью характеризуется временная структура движений, контактов и коммуникации, обусловленная сезонным функционированием курортов. Индивид на ограниченное время попадал в специфическое и отчасти независимое от ролей и статусов «переплетение» (Н. Элиас). Беседы, эротические контакты, терапевтические процедуры, развлекательные мероприятия (спорт, игры, спектакли, концерты, совместные трапезы) также были эпизодическими. Функции и модели поведения, свойственные обслуживающему персоналу, опять-таки были ориентированы на ограниченное во времени взаимодействие, носившее черты ритуального действия. С поразительной проницательностью это показал Артур Шницлер в рассказе «Доктор Грэзлер, курортный врач» (1914 г.). Обусловленный пространственно-временной структурой курорта принцип эпизодичности эротических, социальных, медицинских отношений в этом рассказе становится ключевым моментом развития повествовательной структуры, аналогично тому, как это происходит {255} у Шницлера во многих текстах для театра, особенно в монодрамах и циклах одноактных драм[[424]](#endnote-388).

В этой связи необходимо хотя бы кратко остановиться еще на одном аспекте курорта и плавательного бассейна, а именно на их кинематографических воплощениях. В молодом искусстве кино двадцатых годов создателям фильмов представляется заманчивым, снимая сцены купания и все, что происходит на воде и в воде, продемонстрировать технические возможности нового вида искусства и показать тела купающихся и пловцов[[425]](#endnote-389) «Фильм на базе воды» (так суховато была озаглавлена выставка, состоявшаяся в 1990 г. в Zuiderbad в Амстердаме) вскоре становится популярным направлением кинематографа в Голливуде. Организатор выставки Мике Бернинк пишет о привлекательности темы купания для кинематографистов:

«Существует тесная связь между плавательным бассейном и сексуальностью. Не удивительно также, что до тех пор пока секс, любовь и желание остаются излюбленными темами кино, бассейн остается любимой площадкой для съемок любовной игры»[[426]](#endnote-390).

Инсценировка с участием нагих актеров или актеров в мокрой одежде, подчеркивающей сексуальные признаки, различные движения тел, воды и съемочной камеры, своеобразие пространства кубической формы определяют привлекательность бассейна для кинематографистов. Эрик де Кейпер подчеркивает две особенности бассейна как объекта кинематографии — во-первых, интересны архитектурные формы, геометрия пространства, нечеткого, играющего бликами и отражениями, а во-вторых, привлекает возможность показать более или менее откровенно обнаженное тело в покое или в движении.

Одним из малых жанров кино-ревю является фильм-ревю на воде, кинематографическое воплощение геометрических объемов и орнаментов водного бассейна. Такие фильмы ставил, в частности, Басби Беркли (Basby Berkeley); примером может служить снятый им в 1929 году фильм «Footlight Parade», в названии которого использован театральный термин footlight. Кинематографические средства позволяют прямо-таки фантастически расширить спектр изобразительных возможностей водного балета, монтаж и необычные ракурсы — снизу, сверху, со значительного отдаления — усиливают эффект орнаментов, составленных из различных движений, волшебные превращения тел и воды становятся контролируемыми и неконтролируемыми (в «стихийности» и «непокорности» потоков воды) движениями, отражающими страстное желание.

#### 2. Физическое воспитание. Соответствия между движением за реформирование образа жизни, культурой курортов и балетной педагогикой

Прежде чем перейти к соответствиям, обнаруживающимся в начале XX века между культурой курортов и реформой в области танца, необходимо дать краткий теоретический обзор общей проблематики, которая связана с реформированием образа жизни, бытовой культурой и тяготением к «природе» и «естественности», отразившимся как в формах организации досуга, так и в искусстве. В этом очерке мы применяем социокультурологический {256} подход, предложенный Фолькером Риттнером в обобщающем исследовании «Теория культуры тела»[[427]](#endnote-391).

Риттнер разделяет положение Элиаса о том, что возрастание физической телесной дистанцированности явилось фактором, обеспечившим социальную дифференцированность и отвлеченные результаты. При этом особо важное значение имели две функции акцентирования телесного — «*компенсаторная*» функция и функция «*продуцирования естественности*» (С. 234). Риттнер ссылается на предложенную Т. Парсоном концепцию «аффектов» и на теорию «естественной установки» Альфреда Шютца:

«Многие признаки свидетельствуют о том, что связанные с телом психические и социальные издержки компенсируются отчетливостью форм, в которых предстает тема тела. Совершив неожиданный скачок к процессу цивилизации, индивиды посредством тела возвращают себе свою личность (das Selbst). Ориентируясь на телесное, субъекты продуцируют реальность и доставляют самим себе удовольствие. Данная функция возникает далеко не естественным образом, она должна порождаться в социальных условиях и иметь социальную представленность, это функция, для которой требуется нечто большее, чем только обнажение тела. […] Необходимо организовать перспективы, восприятия, коды взаимного освобождения индивидов от свойственных им ролей, формы представления и восприятие непосредственности»[[428]](#endnote-392).

Говоря о «продуцировании естественности», Риттнер приходит к выводу, что «сложным обществам» свойственна «повышенная потребность в естественности» (с. 236). «Тело становится инстанцией, удостоверяющей аутентичность» помимо восприятия личности в ее социальной роли. Риттнер указывает на то, что через привычное понимание социологических ролей не может быть осознана концепция нового «принципа аутентичности, который состоит в освобождении личностей […] от их ролей и серьезном отношении к их физической стороне» (с. 241). Именно здесь (вне «скорлупы» роли) происходит, по Риттнеру, социальное конструирование естественности.

#### 2.1. Физическое воспитание и обучение движению

«Миссия» свободного танца с самого начала раскрывалась не только в эстетической концепции «авангардистского» стиля движения, преодолевшего «декадентство» старого балета, но и была тесно связана с задачами реформирования культуры тела и физического воспитания. Айседора Дункан в программной статье «Танец будущего» (1903) в образе «свободного», «естественного» танца пыталась показать освободившуюся, осознающую свое тело женщину XX века.

Движение за реформирование образа жизни на рубеже веков, широкое молодежное движение, представляет собой социальную рамку различных реформаторских устремлений в области танца.

Курортная культура (плавание, гигиенические и терапевтические водные процедуры, движение в естественных природных условиях, воздушные и солнечные ванны) была составной частью движения за реформирование {257} образа жизни, и потому как в мировоззренческом плане, так и в смысле теории и практики сформировалась ее связь с ритмической гимнастикой и ее танцевальным вариантом (например, в творчестве Эмиля Жак-Далькроза, Рудольфа Боде), а также со свободным танцем (Айседора Дункан) и выразительным танцем (Мери Вигман, Рудольф фон Лабан). До 1914 года важнейшими центрами нового танца были колонии, где поселялись сторонники нового образа жизни. В 1909 году деятельность Жак-Далькроза проходила недалеко от Дрездена, в Хеллерау, в первом немецком городе-саде. Рудольф фон Лабан в 1911 – 1914 годах организовал «школу искусства движения», задачей которой было достижение художественной выразительности тела и «умение воспринимать танец». Школа находилась в Монте-Верита близ Асконы, то есть в местности, где поселились сторонники реформирования образа жизни, различные целители, вегетарианцы, теософы и антропософы.

После Первой мировой войны во многих публикациях, посвящавшихся в двадцатых годах танцу, его философии и антропологии, излагаются концепции движения и свободного выразительного танца, которые уже внедрялись во многих школах и определяли характер танцевальных вечеров. Эти теории были неразрывно связаны с общими педагогическими и «народно-просветительскими» идеями «культуры тела как мировоззрения», так что часто в них невозможно разграничить художественную хореографию и непрофессиональное танцевально-гимнастическое движение. Налицо было значительное нивелирование эстетических притязаний, приравнивание искусства и жизни, которое не являлось выражением авангардистской критики искусства как «института», но означало скорей разработку реставрационных культурно-образовательных программ[[429]](#endnote-393).

Лозунг Рудольфа фон Лабана: «Каждый человек — танцор» характеризует это развитие в направлении к широкомасштабному физическому воспитанию масс. Для творчества Лабана-хореографа характерно использование больших, непрофессиональных «хоров движения», их выступления не должны были создавать впечатление индивидуальности движений, а были в основном рассчитаны на то, чтобы пробудить и воспитать «танцевальное восприятие»[[430]](#endnote-394) всей окружающей среды, жизненного пространства. Лабан пишет: важно «пробудить и оживить в себе чувство танца, центр познания»[[431]](#endnote-395).

Однако еще до Первой мировой войны приводились аргументы, которые затем в двадцатые и тридцатые годы наполняют статьи о культуре и физическом воспитании, образуя совершенно неразборчивое переплетение идей и представлений самого разного свойства: гигиенических, антропологических, педагогических, идеологических и мировоззренческих, «евгенических» и расово-гигиенических. В 1914 году вышла книга Фрица Винтера «Физическое воспитание как искусство и обязанность». Первая глава носит название: «Вырождение. Расовая гигиена»[[432]](#endnote-396). Автор ратует за физическое воспитание посредством «ритмико-гигиенических» и, соответственно, «ритмико-социальных» (!) гимнастики и танцев, аргументируя тем, что это хорошо с точки зрения «пригодности к воинской службе» и «повышения рождаемости», улучшения «народного здоровья». Винтер рассматривает важнейшие школы физического воспитания и танцев как «Новый путь. Здоровье через грацию и ритмичную силу»; это школы Элизабет Дункан, {258} шведская гимнастика[[433]](#endnote-397) и система датчанина Иоргена Петерсена Мюллера[[434]](#endnote-398), «Кассельский семинар», женская гимнастика Бесс Мензендик, ритмическая гимнастика Эмиля Жак-Далькроза в Хеллерау, ритмическая гимнастика Рудольфа Боде, школа танцев Рудольфа фон Лабана.

Таким образом, Винтер незадолго до Первой мировой войны создал парадигму, которая была воспринята и развита далее в работах о танце и физическом воспитании в двадцатые годы. Причиной ее популярности было как раз то, что в ней учитывались обе области, связанные с обучением движению. Критик и писатель Фриц Беме предпослал своей книге «Танец будущего» (1926 г.)[[435]](#endnote-399) вводную главу, в которой преобразование образа жизни рассматривается как начало педагогики в области движения. Автор подчеркивает, что и то и другое восходит к критике культуры конца XVIII – начала XIX вв., «к таким именам, как Ян, Арндт, Гутс-Мутс».

Метафора «тела народа», которое путем физических упражнений постепенно приходит от «бесформенности» к «крепко сбитому» телу, постоянно мелькает на страницах работ о танце и физическом воспитании в двадцатые, и еще чаще — в тридцатые годы. Критическое, почти гротесково-сатирическое описание сложных связей педагогики танца и ее периферийных областей с «отбором в соответствии с законами евгеники» представил еще Франк Ведекинд в повести «Мине-Хаха» (1895 г.), показав обучение девочек танцам в провинциальной школе, кроме того, эти вопросы затронуты в повести Ведекинда «Гидалла» (1904 г.).

Движение за преобразование образа жизни и его различные формы в гимнастике, физическом воспитании и культуре нудизма, а также взаимосвязь этого течения с формированием типовой социальной подсистемы, в исследованиях последних лет освещаются с различных точек зрения и в различных планах[[436]](#endnote-400). Поэтому мы не останавливаемся далее подробно на этой теме. Представим лишь обобщенно некоторые существенные аргументы, на которых основывались психологические и психолого-семиотические принципы активного развития педагогики танца и различные концепции движения в двадцатые годы.

Психолог Рихард Мюллер-Фрайенфельс в статье, опубликованной в сборнике «Физическое воспитание женщины и искусство движения» в 1920 году под редакцией Фрица Гизе и Гедвига Гагемана, разрабатывает основные идеи педагогики движения, которые были направлены на конституирование тела как знакового носителя. Это означало социализацию тела, возможность расшифровки его форм и выразительных жестов.

«Все наши жесты и движения — это единый зашифрованный текст, в котором наше внутреннее существо, несомненно, выражает себя, однако лишь немногие умеют истолковать этот текст»[[437]](#endnote-401).

Мюллер-Фрайенфельс использует аргументы психологии и эстетики, но в конечном счете его рассуждения о взаимодействии тела и души приводят к заключению о «подчинении» тела, чем и обеспечивается выразительность движений, ибо:

{259} «[…] вследствие того, что семантика есть средство переноса душевного движения, тела и позы становятся факторами социальной жизни»[[438]](#endnote-402).

Физическое воспитание с учетом «факторов социальной жизни» становится далее предметом пространных рассуждений. Все они основаны на идее о том, что связи субъекта с окружающей средой получают периодизацию и структуру всецело на основании опыта тела. В обсуждении вопроса о том, как обеспечить приобретение телом семантических навыков, Мюллер-Фрайенфельс выступает в роли апологета теории «от внешнего к внутреннему», то есть предлагает, используя тело, воздействовать на психику. (Иначе говоря, он выдвигает принцип, противоположный приемам лечения, практиковавшийся психоаналитиками во время *talking cure*):

«Итак, двумя путями можно стать господином самого себя — муштруя тело при посредстве души, или овладев душой посредством тела; последнее мы обосновали выше»[[439]](#endnote-403).

Тем самым Мюллер-Фрайенфельс выразил взгляд, на который уже ссылались в то время авторы систем педагогики танца и концепций движения. Эта мысль отчетливо выступает также в концепциях культуры курортов и особенно — открытых и народных бассейнов и пляжей. А именно: субъект как «культурное существо» может быть «образован» путем «трансформации его природы». В этом, как полагали, и состоит «секрет всех видов физической культуры». А равно и культуры вообще. Поэтому воспитание культуры движения с помощью танцев и других навыков движения — гимнастики, физических упражнений и спорта, плавания и гидротерапии в двадцатые годы стало парадигмой конституирования субъекта и, прежде всего, интегрирования его в систему.

Познакомившись с этими условиями, кинофильм «Пути к силе и красоте» (1925 г.) можно считать обобщением, своеобразным резюме, представленным в форме движущихся картин. В нем фрагментарно воспроизведены все фазы развития физической культуры в начале XX века, в которых утверждались новые концепции тела и движения. Это гимнастика и спорт, физические упражнения и танец, и наконец — купание и плавание. При этом на протяжении довольно длительного фрагмента фильма противопоставляются друг другу спортивное плавание как форма укрепления здоровья народа и купание как ритуал гигиены и восстановления физических сил. Если плавание в озере или реке показано как бы в виде документальной хроники и служит примером ежедневного закаливания организма, тренировки тела, то купание снято как сцена из античных времен: нам показывают жизнь римской матроны, ее купальню, то, как она ухаживает за своим телом, как предается «сладкому ничегонеделанию», как ей прислуживают «рабыни». Архитектурный антураж — гроты, бассейны, открытые галереи, комнаты для отдыха, парк, далее, сцены обливания водой, мытья, приме нения бальзамов и притираний выстроены в соответствии с неким вымышленным ритуалом. При этом игра наготы и одетого женского тела, снятого в интимных ситуациях, резко контрастирует с просветительскими целями тех сцен (в том же фильме), где показаны нудисты на пляже. Экзотичность {260} этих сцен во многом напоминает картины жизни гарема из фильма Эрнста Лубича «Сумурун» (1920 г.)[[440]](#endnote-404).

Фильм и фотография как средства, с помощью которых происходит направленное восприятие, заполняют лакуны в модели тела, образы которого находятся в пространстве между бытовой культурой и художественными воплощениями. Это относится и к балету «Le train bleu» («Голубой экспресс») 1924 г., где, кроме того, отражены актуальные для своего времени модели подобных колебаний между миром досуга и театральной сценой.

#### 3. «Le Train bleu» («Голубой экспресс») — курортный спектакль в театре танца

Занавес поднимается. Начинается балет-оперетта (opereette dansse’e) «Le Train bleu», хореография Брониславы Нижинской, сестры Вацлава Нижинского. Либретто написал Жан Кокто, музыку — Дариус Мийо, декорации созданы Анри Лораном, костюмы — Коко Шанель. Премьера спектакля состоялась 20 июня 1924 года в Париже, в Les Ballets Russes de Serges Diagilew. На занавесе[[441]](#endnote-405) было воспроизведено в колоссальном увеличении полотно Пабло Пикассо «La Course» (1922 г.) — две женщины, держась за руки, бегут по пляжу. Это, так сказать пролог танца, «sur le rideau».

Действие происходит на пляже великосветского курорта, его архитектурный ансамбль намечен в декорациях. Подчеркнуто различными способами изображение представлено на различных уровнях и кажется как бы стереометрическим, здесь и наклонные плоскости, и искажения перспективы, «косые» пляжные кабинки, так, в духе «новой вещественности» («Neue Sachlichkeit»), художник Анри Лоран цитирует кубизм. «Тема» постановки, «оперетты в танце» иронически определена как «non sujet»[[442]](#endnote-406), «содержание», по описанию Сергея Дягилева, было следующим:

«Прежде всего, “Голубой экспресс” это, конечно, никакой не поезд. Место действия — не существующий пляж перед таким же не существующим казино. В вышине с шумом проносится самолет, которого мы не видим. И действие ничего не означает, совсем ничего […] Кроме того, этот балет и вообще не балет, а танцевальная оперетта»[[443]](#endnote-407).

Здесь показана культура досуга на курорте — презентация тела на пляже, в играх и спорте, плавании, игре в теннис, в гольф; кроме того, здесь проводится эксперимент по симуляции восприятия посредством фотографии и киносъемки — в начале двадцатых годов эта тема раскрывается и в современной хореографии, например, в постановке компании «Ballets suedois», «Les Maries de la Tour Eiffel» (1921 г.).

Между «пляжными красавицами» и профессиональными спортсменами, теннисисткой и игроком в гольф, которые появляются в модных пляжных и спортивных костюмах начинается флирт, заигрывание, шутки, все это происходит возле кабинок и внутри них, на берегу перед казино, и все выдержано в небрежно-ленивой стилистике прогулок курортников и как их самопрезентаций перед кинокамерой и фотоаппаратом.

{261} «Le Train bleu» оформлен вполне в духе «Nouveaux Jeunes» («Новых молодых») — тон авангардистской группы художников, во главе с Жаном Кокто, которая вызвала сенсацию в Париже вскоре после Первой мировой войны. Общезначимое, типичное для своего времени, в балете должно было возникнуть, как в панораме выразительных средств, из «моментальных снимков» (Кокто), сделанных как бы в обычной жизни. Стиль парижской молодежи, которая эпизодически, в течение сезона, предается спортивным и курортным развлечениям, представлен в этом «балете» на иронической дистанции, «cool». Фотография при этом, ее техника точечного фиксирования действительности и ее «ценность в часы досуга» имеет структурирующую функцию. Гимнастические упражнения, позы, характерные для пловца, спортсмена, наконец, манекена, должны были напоминать изображения с почтовых открыток. Снова и снова группы исполнителей и солисты (Антон Долин, Бронислава Нижинская, Лидия Соколова и Леон Войциковски) застывают в статических позах, образуя неподвижные композиции, как на фотоснимках. Примером может служить атрибут Теннисистки (Бронислава Нижинская), он выделен подчеркнуто «искусственным» кадром, одной из позиций при игре в теннис, которые в XX века так часто появлялись на страницах иллюстрированных журналов. Брониславе Нижинской послужила образцом победительница Уимблдонского турнира 1924 года Сюзанна Ленглен, ее фотографии и киносъемки танцовщица тщательно изучила, разрабатывая хореографию своей роли[[444]](#endnote-408). Сценарий постановки приобретает структуру журнала с многочисленными фотографиями людей в движении, снятых во время отдыха. В том же году, когда был поставлен «Голубой экспресс», Зигфрид Кракауэр следующим образом характеризует мир досуга, в известной степени определяемый этими журналами:

«Задача иллюстрированных журналов — полное воспроизведение мира доступного для фотосъемки; они регистрируют в пространстве отпечатки лиц, состояний и событий в самых раз личных ракурсах. Их методу соответствует метод еженедельной кинохроники, это сумма фотографий, тогда как в настоящем фильме фотография служит лишь средством. Еще никогда эпоха не знала о себе так много, если “знать” означает иметь картину вещей, которая похожа на них так, как похожа фотография»[[445]](#endnote-409).

Тщательно разработанный хореографический язык Нижинской еще включает в себя элементы классического балета, но они уже почти полностью трансформированы благодаря спортивному характеру движений, заимствованных из репертуара гимнастических и других физических упражнений. Это позы, свойственные пловцам и теннисистам, игрокам в гольф, причем в комбинации с бытовыми движениями, вроде модных мужских и женских «поз», характерных для отдыха, флирта, прогулок. Наконец, хореографическая палитра обогащается заимствованиями из стилистики мюзик-холла. Например, вальс, который танцуют игрок в гольф и пловчиха, был вдохновлен танцем модной в то время пары — Марджори Мосс и Джорджа Фонтана. Они выступали на гастролях в Монте-Карло (где создавалась и репетировалась танцевальная пьеса) в отеле Метрополь.

Пространственная и временная структура осознанных и отображенных в танце образов движения, свойственных тогдашнему миру досуга и отдыха, {262} восприняла элементы, характерные для иллюстрированных журналов, фото‑ и киноискусства. Эпизодический характер отдыха на курорте и фотосюжетов содействовал иллюзии исторического и телесного континуума движений:

«Фотография не передает прозрачных линий предмета, но фиксирует его при любом расположении как пространственный континуум. Последний по времени образ в памяти по причине своей незабываемости переживает время; фотография, которой это не дано, должна иметь существенное отношение к моменту своего возникновения»[[446]](#endnote-410).

Помимо фотографии, которой посвящено эссе Зигфрида Кракауэра, центральная роль в постановке «Голубой экспресс» принадлежит кино, средству, которое в двадцатых годах уже начинает определять характер не только искусства или товаров, но и занятий людей на отдыхе (Freizeitgesellschaft). С одной стороны, из кино заимствуются мотивы — например, до гротескности увеличенный «кадр из фильма» на сцене, с другой стороны, кино используется и как структурный элемент «фильмового» начала, как принцип сегментирования самой хореографии. Например, неоднократно происходит нарочитое замедление отдельных фаз движений, отчего кажется, будто на сцену перенесена техника замедленной киносъемки. Многие утрированные жесты явно подражают пластике Чарли Чаплина, как это имело место уже раньше, в балете «Парад»[[447]](#endnote-411).

История создания «Голубого экспресса» позволяет сделать и дополнительный вывод о синтетической композиции этой постановки, о насыщенности его основной концепции и драматургической структуры за счет явно разнородных образцов и источников в бытовой, курортной, досуговой культуре великосветского общества того времени. Здесь взаимодействовало множество обстоятельств. В 1924 году — в год Восьмых Олимпийских игр, — Сергей Дягилев в Монте-Карло предложил Жану Кокто обсудить план нового балета. Кокто, вдохновленный спортивно-акробатическими талантами танцовщика Антона Долина и общей атмосферой спортивных площадок и игорных заведений Монте-Карло, написал сценарий, который назвал «Le Beau Gosse» («Красавчик»), затем «Le Poules» («Пулярки») и, наконец, «Le Train bleu». «Голубым экспрессом» назывался роскошно оборудованный поезд, доставлявший курортников-парижан на Лазурный берег. Дариус Мийо в короткий срок написал музыку, которая по просьбе Дягилева была слегка «фривольной», в духе Жака Оффенбаха, отличалась элегантностью инструментовки, а порой использовала мелодии мюзик-холла. Во время репетиций между Кокто и Нижинской произошел конфликт — балерина по-своему интерпретировала сценарий, прежде всего как прихотливый монтаж балетных, бытовых и спортивных движений, что позволило бы придать хореографии совершенно особенный личный стиль. Жизнь курорта Монте-Карло предоставляла для этого массу примеров и импульсов. Эпизодичность и монтаж были важнейшими структурными элементами «Голубого экспресса», представляющего собой компиляцию хореографии, демонстрирующей поведение на отдыхе, ритуалы спорта и купания.

В официальной программе театра Монте-Карло за 1924 год (Programme Officiel des Theatre de Monye-Carlo) есть подзаголовок:

{263} «Programme general de la saison de Monte Carlo 1923 – 1924: Aucune saison artistique, sportive et mondane ne s’etat annoncee sous d’aussi favorables auspices que celle dont les premieres manifestations commencent a peine» («Ни один из прежних художественных, светских или спортивных сезонов не объявлялся при таких благоприятных обстоятельствах, как те мероприятия, которые начинаются на днях». — *прим. ред*.)[[448]](#endnote-412).

Далее следует аннотированный перечень примечательных мест, отмечается их значение для проведения досуга светским обществом: «Les cinemas de Monte-Carlo» («Кинотеатры Монте-Карло»). Кроме обычных кинотеатров, особо упомянут «Le cinema des beaux-arts» («Кинематограф изящных искусств»), большое здание, в котором устраивались различные выставки и трижды в неделю проходил большой гала-вечер: «L’on у donne des Soirees de Gala ou afflue la colonie etrangere». Далее публикуется программа спортивных мероприятий. Столицу Монако называют «Le Paradis des Sports» («Спортивный рай») и вполне справедливо — это целый ансамбль спортивных сооружений. Затем спектр расширяется еще более: «Le Monte-Carlo Golf Club» — гольф-клуб в Монте-Карло, превосходное заведение, идеально расположенное на фоне панорамы Альп. Далее рекламируется теннисный клуб «Le Tennis Club de la Festa», и теннис — «un sport mondain vraiment athletique» («поистине великосветский и в то же время атлетический вид спорта»), в котором соединяются спортивность, «grace et une elegance toutes speciales» («особая грация и элегантность»). Особо подчеркивается то, что этим видом спорта можно заниматься «sur toute la Cote d’Azur» — на всем Лазурном берегу (в различных клубах, а также на матчах профессиональных теннисистов).

Наряду с конкурсом «Concours des chiens de lux» (конкурсом породистых собак), разумеется, происходит конкурс на самый элегантный автомобиль, «Le Ralley» (предшественник Ралли Монте-Карло) и международная регата. Наконец, упоминаются светские празднества — «Fetes Mondaines», большие балы — «Grands Bals», и обещается «un Dancing de Lux […] dans l’ancienne Salle de Musique».

В новой форме и образном переосмыслении все эти элементы появляются и в балете «Le Train bleu», и здесь они уже специально обозначены как модели театральной инсценировки. Они словно вырезаны из программы культурных развлечений и смонтированы как клише, перенесены на сцену, в кулисы, явлены в движении, звуках и «моде». Костюмы в этой постановке бытовых и досуговых движений имеют особенно важную, знаковую функцию. Коко Шанель, в то время уже ставшая модельером, впервые создала театральные костюмы специально для этой постановки и благодаря этому вошла в плеяду знаменитых кутюрье, таких, как Фортуни, Пуаре и Эрте или Лагерфельд и Исси Мийяк, мастеров, работавших в балетном театре. В костюмах Шанель примечательно, прежде всего, то, что в балете Нижинской они не являются настоящими театральными костюмами — это именно одежда для отдыха (то есть почти «готовое платье»). Это купальные костюмы, теннисное платье, костюм для гольфа и даже сандалии, то есть та модная одежда, которую Шанель в своем ателье создавала для клиентов. Это повседневная одежда, отличавшаяся, впрочем, шиком и сдержанностью, свойственной стилю нового «делового» поколения.

{264} Курортная мода, особая отрасль модной индустрии и дизайна, а также связанный с купанием ритуал раздевания и одевания, почти в те же годы был иронически процитирован в «ballet instantaneiste» Relache (1924 г. — премьера этого балета в Париже в компании «Ballets Suedois»[[449]](#endnote-413)). Танцовщики, одетые в парадные смокинги, раздеваются на сцене до купальных трико. Это раздевание представлено как цитирование, чем подчеркивается гротескный характер одежды-униформы и движений, типичных для раздевающихся людей на пляже. Таким образом — в оболочке досуга и отдыха — предстает один из основных ритуалов театра — раздевание и переодевание, и то, что в контексте танцевальной постановки оказывается совершенно неожиданным «мгновенно» монтируется с другими способами презентации тела. Происходит как бы пересечение границ, более того, игровое стирание границ между свободным движением на отдыхе и танцем, между бытовой культурой и театром авангарда.

### Литература

Andritzky, М. / Rautenberg, Т. (Hrsg.): «*Wir sind nackt und nennen uns Du». Von Lichtfreunden und Sonnenkaempfem. Eine Geschichte der Freikoerper-kultur*, Giesen, 1989.

Aufmuth, U.: *Die deutsche Wandemoegelbezeiegung unter soziioloooogischem Aspekt*, Goettmgen, 1979.

Benjamin, W.: *Charlees Baudelaire. Ein Linker im Zeitalter des Hoch kapi-talismus*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M., 1974.

Benjamin, W.: *Das Passagen-Werkk*, 2 Bd., hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M., 1983.

Blueher, H.: *Wandemogel. Geschichte einer Jugendbewegung*, 3 Bde. Char-lottenburg 1911/1913 (Reprint: Frankfurt, 1976).

Boeme, F: *Der Tanz der Zukunft*, Muenchen, 1926.

Brandstetter, G.: «Psichologie des Ausdrucks und Ausdruckstanz. Aspekte der Wechselwirkung am Beispiel der “Traumtaenzerin Madeleine G.”», in: Oberzaucher-Schueller, G. (Hrsg.): *Ausdmcktanz. Eine Mitteleiiropaeischenbewe-gung der ersten Haelfte des XX. Jahrhunderts*, Wilhelmshafen, 1992. S. 199 – 211.

Brandstetter, G.: «Unterbrechung, Intermedialitaet und Disjunktion in Be-wegungskonzepten von Tanz und Theater der Avantgarde», in: Fischer-Lichte, E. / Greisenegger, W. / Lehman, H.‑T. (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwis-senschaft*, Tuebingen, 1994. S. 87 – 110, (1994a).

Brandstetter, G.: *Tanz-Lektueren. Koerperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M., 1994 (1994b).

Brandstetter, G. (Hrsg.): *Auffordemng zum Tanz. Geschichten und Gedichte*, Stuttgart, 1993.

Brandstetter, G. / Ochaim, В.: *Lo?e Fuller. Tanz — Licht-Spiel* — *Art. Nouveau*, Freiburg, 1989.

Buegner, T. / Wagner, G.: «Die Alten und die Jungen im Deutschen Reich. Literatursoziologische Ainrnerkungen zum Verhaeltnis der Generationen 1871 – 1918», in: *Zeitschrift fuer Soziologie*, 3 (1991), S. 177 – 190.

Buenner, G. / Roethig, P. (FIrsg.): *Grundlagen und Methoden der rhythmischen Erziehung*, Stuttgart, 1983.

{265} Buckle, R.: *Diaghilew*, Herford, 1984.

Gorbin, A.: *Meereslust. Das Abendlsnd und die Entdeckung der Meereskueste*, Berlin, 1990.

Flusser, V.: *Lob der Oberflaechlichkeit. Fuer eine Phaemenomenologie der Medien*, Bensheim / Duesseldorf, 1993.

Foucault, M.: «Andere Raeme», in: *Aislhesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aestetik*, hrsg. Von K. Barck u. a., Leipzig, 1990. S. 34 – 46.

Grenier, L: «La ville d’eau — Das Thermalbad», in: Lachmayer / Mattl-Wurm / Gargerle: *Das Bad*, 1991. S. 190 – 208.

Grossklaus, G. / Oldermeyer, E. (Hrsg.): *Natur als Gegenwelt. Beitraege zur Kulturgeschichte der Natur*, Karlsruhe, 1983.

Hartmann, В.: *Das Muellersche Volksbad*, Muenchen, 1982.

Hepp, С: *Avantgarde. Modeme Kunst, Kulturkritik und Reformbewegung nach der Jahrhundertwende*, Muenchen, 1987.

Huber, L: *Diese Zitrone hat noch viel Saft. Ein Leben*. Muenchen, 1993.

Kamper, D.: *Geschichte und Menschliche Natur. Tragweite gegenwaertiger Antrhropologiekritik*, Muenchen, 1972.

Kamper, D. / Rittner, V. (Hrsg.): *Zur Geschichte der Koerpers. Perspektiven der Anthropologie*, Muenchen, 1976.

Koebner, T. / Janz, R.‑P. / Trommler, F. (Hrsg.): «*Mit uns zieht die neue Zeit». Der Mithos Jugend*, Frankfurt a. M., 1985.

Klein, *G. Frauen Koerper Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des modemen Tanzes*, Berlin, 1992.

Kos, W.: «Zwischen Amuesement und Therapie. Der Kurort als soziales Ensemble», in: Lachmayer / Mattl-Wurm / Gargerle: *Das Bad*, 1991. S. 220 – 236.

Kracauer, S.: «Theorie des Films», in: *Schriften*, Bd. 3, Frankfurt a. M., 1973.

Kracauer, S.: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M., 1977.

Krauss, W.: «Die Hidrotherapie. Ueber das Wasser in der Medizin», in: Lachmayer / Mattl-Wurm / Gargerle: *Das Bad*, 1991. S. 181 – 189.

Laban R., v.: *Die Welt des Taenzers*, Stuttgart, 1920.

Lachmayer / Mattl-Wurm / Gargerle: *Das Bad. Eine Geschichte der Baedekultur im XIX und XJahrhunde. fi*, Salzburg / Wien, 1991.

Leiris, V: *Das Band am Hals der Olimpia*, Frankfurt a. M., 1983.

Linse, U.: «Die Jugendkulturbewegung», in: Vondung, K. (Hrsg.): *Das Wilhelminische BildungsbuergeHum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, Goettingen, 1976. S. 119 – 137.

Modena, E.: «Von der Geborgenheit, Verfuehrung und Emuechterung. Der psychoanalytische Blick», in: Lachmayer / Mattl-Wurm / Gargerle: *Das Bad*, 1991. S. 19 – 27.

Mueller-Freienfels, R.: «Psichologie und Aestetik des Ganges und der Haltung», in: Giese, F. / Hagemann, H. (Hrsg.): *Weibliche Koerperbildung und Bewegungskunst*, Muenchen, 1920. S. 120ff.

Ries, F. D. W.: *The Dance Theatre of Jean Cocteau*, Ann Arbor / Michigan, 1986.

Rittner, R.: «Zur Sociologie koerperbetonter sozialermSysteme», in: *Koelner Zeitschrift fuer Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 25 (1983): Grup-pensoziologie. Perspektiven und Materialien, hrsg. von Friedhelm Neidhardt. S. 233 – 255.

{266} Sermett, R.: *Vervall und Ende des oeffentlichen Lebens. Die Tyrannel der Intimitaet*, Frankfurt a. M., 1986.

Spitzer, G.: *Der deutsche Naturismus. Idee und Entwicklung einer volksziehe-rischen Bewegung im Schnittfeld von Lebensreform, Sport und Politik*. Ahrensburg, 1983.

Stern, F.: *Kultwpessimismus als politische Gefahr*, Bern, 1963.

Suhr, W.: *Der nackte Tanz*, Hamburg, 1927.

Virilio, P.: «Fahrzeug», in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aestetik*, hrsg. Von K. Barck u. a., Leipzig, 1990. S. 72 – 82.

Winther, F.: *Koerperbildung als Kunst und Pflicht*, Muenchen, 1914.

### Примечания

## **{****271}** Кристофер Балм Культурная антропология и написание истории театра[[450]](#footnote-39)

*Кристофер Балм, доктор философии, родился в 1957 г. Изучал германистику, театроведение и антропологию культуры в Отаго (Новая Зеландия) и Мюнхене. С 1998 г. — ведущий профессор Института театроведения Университета им. Иоганнеса Гутенберга в Майнце. Президент общества театроведения. Область научных интересов: интеркультурный и постколониальный театр, театральная иконография, театр и средства коммуникации.*

*Автор книг: Einfuehrung in die Theaterwissenschaft. Berlin 1999; Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama. Oxford 1999.*

*Редактор сборника: Theater als Paradigma der Moderne? Tuebingen 2003 (совместно с Е. Fischer-Lichte и S. Graetzel).*

После ста лет беззаботного поиска источников под знаком позитивистски основанной эпистемологии написание истории театра находится в методологической смене парадигм. Независимо от того, к какой дисциплине относит себя написание истории театра с точки зрения науки: как продолжение соответствующей национальной науки о литературе или как часть исторической науки, — оно не может уклоняться от фундаментальных и становящихся все более сложными методологических споров. В последнее десятилетие, прежде всего в Северной Америке, началась широко развернутая {272} дискуссия о кризисе традиционного позитивистского написания истории театра[[451]](#endnote-414). В первую очередь, «наводится мост» к другим дисциплинам, таким как семиотика и различные постструктуралистические теории[[452]](#endnote-415). Кроме этой, становящейся все более интенсивной методологической дискуссии, до сих пор практически не было попыток увязать исследование истории театра с культурной антропологией, исторической антропологией или историей этноса. Дефицит достоин внимания потому, что сферы деятельности историков и этнографов переживают самый настоящий бум, перешагнувший границы специальной дискуссии[[453]](#endnote-416).

Проблематичным, в определенной степени смелым предприятием является попытка свести вместе обе дисциплины: культурную антропологию и написание истории театра, но не без надежды на успех, так как примерно в течение двадцати лет историки и этнологи все больше связаны с профессиональными интересами друг друга. Если это соотношение, с точки зрения данного предмета, сначала считалось «незаконным браком», то с течением времени на основе широкого распространения оно все более принимает характер легитимности и с ним, по крайней мере, нужно смириться де факто, если не воспринять де юре[[454]](#endnote-417). Эти, аналогичные браку, отношения историков и этнографов, предлагают методологические рамочные условия для сближения культурной антропологии и историографии театра, но, само собой разумеется, не все практикумы и обиходные формы могут быть заимствованы[[455]](#endnote-418). Чтобы прозондировать предпосылки для сближения, нужно предпринять некоторые шаги. Для начала следует определить, какие методические приемы и научные перспективы может предложить культурная антропология в качестве цены за невесту. Затем необходимо наметить точки соприкосновения этнографии и истории написания театра[[456]](#endnote-419).

История культурной антропологии уходит вглубь, вплоть до XVIII столетия, до дискуссий просветителей[[457]](#endnote-420). В связи с этим в меньшей степени следует обращаться к кантовскому понятию антропологии как науки о человеке. Гораздо больший интерес представляют попытки Джона Локка («Сочинение, касающееся человеческого понимания», 1690), Джамбаттиста Вико, Вольтера и других объяснить проявляющееся в различных культурах и этносах культурное многообразие homo sapiens с точки зрения развития истории. Систематическое изучение других культур возникает только с середины XIX века под знаком учения Дарвина. Обе, характерные для своего времени, теории культурной антропологии были, что называется, продуктом письменного стола. Это эволюционизм, способствующий прояснению ступеней культурного развития и диффузионизм как теория географического распространения культур. Их представители, такие, как Дж. Фрезер, автор двенадцатитомного компендиума о мифах и ритуалах «Золотая ветвь» («The Golden Bough»), хотя и ссылались на этнографический материал, однако сами исследовательской деятельностью не занимались[[458]](#endnote-421).

Современная этнография начинается с научной практики полевых исследований. Переселившийся из Германии в США этнограф Франц Боас в конце XIX века своим учением об историческом партикуляризме представил самую важную теоретическую оппозицию инспирированным Дарвином моделей эволюции. Боас отрицал действенность теорий культуры. Вместо этого он отмечал своеобразие отдельных культур и свойственной им истории[[459]](#endnote-422). На теориях Боаса базируется учение о культурном релятивизме, в основе которого лежит утверждение, что нет более высоких или {273} более низких форм культур. В понятиях «дикость», «варварство» и «цивилизация» выражается исключительно этноцентризм людей, которые думают, что их собственный образ жизни является более нормальным, чем у других[[460]](#endnote-423).

На полевую исследовательскую деятельность настроились и представители британской функциональной культурной антропологии, которые попытались, как Боас, преодолеть спекулятивные основания теории эволюционизма и диффузионизма и сформировать научные методы на основе эмпирических наблюдений. По словам основателя этой школы, Бронислава Малиновского, функционализм имеет совершенно определенную цель:

«Этот тип теории преследует цель истолкования антропологических фактов на всех уровнях развития их функций, в той части, в какой они играют роль в пределах интегральной системы культуры, и способом, каковым эта система соотносится с физическим окружением. Он имеет целью, скорее, понимание природы культуры, чем гипотетическую реконструкцию ее эволюции или последних исторических событий»[[461]](#endnote-424).

Основу функционализма составляет мышление как системная категория: культура определяется как система систем. Тем самым становится понятным, почему эта школа называется также структурным функционализмом, ведь речь идет о протоструктурализме без семиологической теории. Здесь явно проявляется стремление размежеваться с диахроническим способом видения.

Функционализм в чистой форме, принимаемый по необходимости, выявляет преимущества синхронного образа действия, ибо этнограф рассматривает исследуемую культуру как гармонично функционирующий механизм. Тем самым, «антропологические факты» анализируются в рамках телеологической концепции как целевые частичные компоненты распознаваемой конечной цели. Образование гипотезы в функционально выстроенной антропологии состоит в том, чтобы подчинить собранные данные Телосу, который кажется этнографу осмысленным. Это оказывается верным лишь тогда, когда этнолог находится в конфронтации с тем образом действия и с теми культурными практиками, которые представляются ему на первый взгляд неразумными. Вместо того чтобы ограничиться идентификацией этиологии этих практик, он пытается найти последовательное объяснение с телеологической точки зрения. Профессиональная этика обязывает его (этнолога) объяснить функциональность практик определенной культуры, как, например, каннибализм или клиторектомия, при все большем избавлении от собственного этноцентризма.

Связующим элементом функционально работающих школ является необходимая для этнографии и полевых исследований двойная перспектива, которую нельзя игнорировать и которая проявляется понятийной парой «emisch» и «etisch». Под эмической перспективой внутренний взгляд культуры на самое себя. Она проявляется в форме разъяснений и комментариев со стороны непосредственных участников культурного процесса, которые стремятся ответить на вопрос, почему они исполняют тот или иной ритуал. Эмические разъяснения более этиологичны и связаны с вполне очевидными причинными связями. Этическая («etisch») перспектива, напротив, является взглядом извне. Это взгляд со стороны, взгляд этнографа. С этической точки зрения («etisch»), речь идет о феномене, который проявляется, когда {274} имеется в виду не собственная, а чужая культура. Заслуга этнологии состоит в том, что она теоретически осмысливает этот феномен и возносит его до высот социально-научного метода. Это, однако, не означает, что этические («etisch») модели разъяснения сами по себе имеют более высокий научный статус по сравнению с эмическими. Обе перспективы, скорее, состоят в диалектическом или симбиотическом соотношении, в то время как по одиночке они остаются несовершенными.

Хотя функционализм в его различных проявлениях определял этнографическую теорию и практику в течение десятилетий, в пятидесятых-шестидесятых годах образовались противоборствующие течения. К ним относится, прежде всего, структурализм Клода Леви-Стросса (Claude Lévi-Strauss). Полагая, что в основных чертах его размышления являются известными, мы не будем на них останавливаться подробно. Следует только упомянуть, что подходы Леви-Стросса, несмотря на его континентально-европейские философские воззрения, не оспариваются англо-американской культурной антропологией. Результаты его исследований в области родственных отношений и исследования мифов вряд ли могут быть методически использованы для постановки вопроса об отношениях между культурной антропологией и написанием истории театра.

Для написания истории театра более применим культурно-материалистический подход, который может быть увязан с диалектическим материализмом, правда, с существенными оговорками. Подобно марксистам, материалисты от культуры интересуются, в первую очередь, материальными факторами влияния культуры. Ментальные и духовные элементы человеческой жизни, в Европе в первую очередь причисляемые к культуре, по мнению важнейшего представителя этого учения Мэрвина Харриса (Marvin Harris), «проистекают преимущественно из различий вследствие материальных нужд, которые влияют на вид и способ, какими люди решают проблемы удовлетворения своих основных потребностей в определенной окружающей среде»[[462]](#endnote-425). Согласно этой теории, культурное изменение рассматривается как «результат медленной аккумуляции необходимых характеристик образа действия, которые постигаются методом проб и ошибок»[[463]](#endnote-426). Хотя культурный материализм в этнографической практике, как и прежде, широко распространен и базирующийся на этой теории этический («etisch») анализ, как правило, бывает убедителен, трудно не заметить, что эстетико-духовная область культуры таким подходом адекватно необъяснима[[464]](#endnote-427).

Наиболее влиятельная, хотя и противоборствующая функционализму и культурному материализму, позиция появилась в шестидесятых годах и была названа символической, семиотической или семантической антропологией. Важнейшие представители этого, преимущественно американского направления в исследованиях, такие как Клиффорд Гирц (Clifford Geertz), Виктор Тернер (Victor Turner), Джеймс Бун (James Boon) и Мильтон Сингер (Milton Singer), нашли широкий круг реципиентов в различных духовных и социально-научных дисциплинах. Этих исследователей связывает отклонение функционального системного мышления в сторону акцентирования статичных гомогенных структур. Гирц писал по этому поводу:

«В вопросе социальных перемен меня менее всего убеждал функциональный подход […]. […] выпячивание гармоничных систем, {275} социального гомеостаза и безвременных структурных образов [вело] к предпочтению “хорошо интегрированных” обществ со стабильным равновесием и с тенденцией к переоценке функциональных аспектов традиций и обычаев общества в отношении сопутствующих ему дисфункциональных явлений»[[465]](#endnote-428).

Гирц порывает с номотетически направленным, социально-научным учением и вместо него постулирует возвращение или, лучше сказать, новое открытие герменевтики для культурной антропологии. В основе этого подхода лежит взгляд на человека, как на homo significans. То, что мы определяем или обозначаем как культуру, состоит, в первую очередь, в произведении значений и символов: «Человек — это животное, подвешенное в паутине важности, которую он сам соткал»[[466]](#endnote-429). Как анализируется эта культурная деятельность человека представителями символической антропологии, при помощи каких терминов? По-разному. Так, Бун[[467]](#endnote-430) и Сингер[[468]](#endnote-431) используют технико-семиотическую терминологию, Гирц и Тернер, напротив, не интересуются теорией знаков в узком смысле, а занимаются изучают символы, скорее, с общепринятых позиций[[469]](#endnote-432). Для Гирца понятие текста важнее понятия знака, кода или системы. Для него этнология носит герменевтический характер, которое имеет дело с текстуальностью культурных акций:

«Занятия этнологией — все равно, что чтение манускрипта (в плане развития навыков чтения), который чужероден, бледен, несовершенен, полон противоречий, сомнительных поправок и тенденциозных комментариев, но написан не обычными фонетическими знаками, а составлен из разнообразных и изменяющихся примеров сформированного образа действия»[[470]](#endnote-433).

Здесь речь идет о понятии текста, которое основано на определении культуры как «собрания текстов» («assemblage of texts»)[[471]](#endnote-434). Гирц, правда, соглашается с той позицией, что культурные формы могут быть рассмотрены как тексты, которые надо еще теоретически проработать[[472]](#endnote-435). Из‑за шаткости теоретической базы он сопротивляется кодам и системам в духе структурализма. Вместо этого он высказывается за образ действия, который называет «плотным описанием» («dichte Beschreibung»):

«Целью при этом является извлечение из отдельных, но очень плотных фактов, далеко идущих заключений и достижений, посредством точной характеристики этих фактов в соответствующем контексте, общих оценок роли культуры в обстоятельствах коллективной жизни»[[473]](#endnote-436).

Между тем, приведенный Гирцем и ставший известным пример балинезийских петушиных боев — это в высшей степени перформативная форма культуры. В своем анализе Гирц занимается не эстетикой петушиных боев, а расшифровкой социальной семантики общества, в котором разыгрывается эта культурная форма выразительности и к которой комплексные социокультурные взаимодействия, касающиеся петушиных боев, предлагают свой ключ. Заслуга Гирца и приверженцев его подходов среди этнологов состоит в том, что они как бы перемещают научный интерес от системного мышления к микроперспективе исследуемого общества. Сюда же относится и обращение к историческим процессам, к социальным переменам и вызывающим их факторам влияния.

{276} Ряд этнологических исследований также прибегает к подобным историческим постановкам вопроса[[474]](#endnote-437). Вот здесь-то и начинают стираться границы между этнографией и исторической наукой. Все равно, идет ли речь об историзации этнологии или об этнологизации истории, взаимное обогащение двух дисциплин весьма преуспевает. Влияние культурной антропологии на написание истории, между тем, так широко распространено, что уже можно ссылаться на многочисленные исследовательские сообщения. Вильфрид Ниппель (Wilfried Nippel) цитирует дюжины работ только по Древней и Новой истории[[475]](#endnote-438). В области символической антропологии это, прежде всего, работы Тернера и Гирца о ритуальных формах социальных взаимодействий, которые пробуждают интерес историков. Анализируются ритуалы и символические действия, либо как «интеграционные механизмы общества» по модели социальной драмы Тернера, либо по Гирцу — как «формы выразительности, с помощью которых члены общества общаются по поводу их опыта и взглядов на мир»[[476]](#endnote-439). Из постоянного взаимодействия между историками, заинтересованными в этнологии, и исторически мыслящими этнологами возникла новая дисциплина — этноистория, представители которой называют себя «интеллектуальными маклерами свободы» и подразумевают под этим нечто вполне позитивное[[477]](#endnote-440).

Историография и этнография обнаруживают общее в своем подходе к культуре и истории посредством связи через человека с символами. Символы и, прежде всего изменение целых систем символов, их постоянно меняющаяся референтность и рефлексивность[[478]](#endnote-441) предлагают ключ к пониманию процессов изменения. Следовательно, не стоит говорить о культуре итальянского Ренессанса, а следует исходить из многих взаимопересекающихся и символически взаимопроникающих культур. Отсюда, Бун аргументирует, критически взирая на культурный материализм, что культурные изменения есть реакция на материальные нужды и демографические факторы, в первую очередь, через опосредованные и понятные системы символов[[479]](#endnote-442). Аналогично Буну, этнолог Кирстен Хальструп (Kirsten Halstrup) утверждает: «Лишь принимая во внимание культуру, которая сформирована символически, мы можем понять, что такое история: точка пересечения структуры и материальной практики, культур во времени»[[480]](#endnote-443). В таком понимании культуры проявляет себя попытка свести к синтезу различные методологические точки зрения и подходы. Как материальная практика культурного материализма, так и структурное мышление функционализма и семиологического структурализма вносят вклад в понимание культуры в историческом изменении. Такое понимание культуры образует интерфейс для написания истории театра.

Что касается применения культурно-антропологических подходов к написанию истории театра, то оно иллюстрируется деятельностью профессиональных английских и итальянских театральных трупп на исходе XVI века в Европе. Диффузия театральной эстетики этих бродячих трупп во всей Европе может быть рассмотрена как удачный пример культурного трансфера. Она свидетельствует о существенных межкультурных процессах обмена. Возможные этноисторические подходы к исследованию этих театральных форм могут быть здесь представлены только в некоторых ключевых понятиях[[481]](#endnote-444). Конфликтные ситуации всегда ведут к повышенной семиотической активности. Таким образом, стало возможным изучение частых {277} запретов на деятельность этих трупп как пример для «плотного описания» в духе Гирца. Присутствие в городе актерских трупп, их чуждое влияние во многих местах признавалось как дестабилизирующий фактор и вело к спорам и рефлексии по поводу основных театрально-эстетических и театрально-социологических вопросов. Постоянно разгоралась критика по поводу наличия женщин на сцене. Эти революционные инновации комедийных трупп предполагают не только критический разбор присутствия женщины на сцене как семиотического объекта, но и ее общественной роли. Также и импровизация, как плохо поддающаяся цензуре техника игры, часто упоминается в официальных документах негативно. С точки зрения символической антропологии, спектакли таких трупп рассматриваются как «культурные» или как «интеркультурные представления», так как «культурные представления», такие как свадьбы, процессии, ритуалы и т. д. укоренены в определенной культуре[[482]](#endnote-445), в то время как бродячие труппы per definitionem (по определению) — чуждый культуре элемент.

Культурно-материалистический анализ бродячих трупп мог бы прояснить представления по поводу социальных отношений между членами трупп, а также выявить конфликтную структуру последних с зачастую чуждым им окружением. В конце концов, данный подход позволяет обратиться к телеологии этой театральной формы. При 10 – 20 членах, числящихся в труппах, напрашивается аналогия с племенами, занимающимися охотой и рыболовством. Часто находящиеся в родственных связях члены труппы создавали театр, чтобы выжить. Эти материальные цели определяли собой все, начиная с актерской игры и формы организации этого театра до тесных семейных связей[[483]](#endnote-446).

В качестве дополнения к обоим исследовательским подходам с помощью некоторых понятий символической антропологии можно, например, доказать, что театр как форма экономики означал не только продажу развлечения, но и торговлю символическими значениями, в первую очередь, торговлю крупными артистическими личностями. Профессионализация театра примерно в 1550 году в первый раз учредила статус актеров-виртуозов как необычайно трудно измеряемой ценности. Переход от экономики праздника с приглашенными лицедеями к экономике профессионального театра означал изменение в общей экологии театра. Здесь важную роль играла не только закономерность предложения и спроса, а — если так можно аргументировать — меновая стоимость иного символического типа. В этнографии уже существует содержательное исследование о значении нематериальных ценностей, таких как престиж и статус. Анализируется престиж руководителя племени в его функции сплоченности племени. Аналогичным образом престиж отдельных актеров гарантировал экономическое выживание профессиональной театральной труппы. Так, значение как итальянских, так и английских бродячих трупп соединялось с именами их принципалов.

В заключение нельзя не отметить, что практикуемая между культурной антропологией театра и написанием истории театра кооперация таит в себе определенный риск. С одной стороны, культурную антропологию не следует понимать как «всемирную науку» и считать тривиальной. В этом случае обращение к культурным теориям этих дисциплин предполагает методологическое позиционирование, при котором «пользователь», по меньшей мере, {278} должен быть сознательным. С другой стороны, здесь таится опасность впасть во всеохватную театрализацию всех областей жизни, в которых театр, собственно предмет исследования театральной историографии, может стать лишь метафорой. Историк театра — прибегаем вновь к примеру балинезийских петухов — должен иметь ясное представление о том, направлен ли его интерес на «культурное представление» («cultural performance») или же на культуру, его порождающую.

### Литература

Barba, E. / Savarese, N.: A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret Art of the Performer, London, New York, 1991.

Boon, J.: Other Tribes, Other Scribes: Symbolik Antropologye in the comparative study of cultures histories, religions and texts, Cambridge, 1982.

Boon, J.: Affinities and Extremes: Crisscrossing the Bittersweet Ethnologie of East Indies History, Hindu-Balinese Culture, and Indo-European Allure, Chicago, 1988.

Brawn, J. S.: «Ethnohistorians: Strange Bedfellows, Kindred Spirits», in Ethnohistory, 38/2 (1991). S. 113 – 123.

Davis, N. Z. «Die Moeglichkeiten der Vergangenheit. Geschichte und Ethnologie: Neue Blicke auf vertraute Landschaften» in Raulff, U / (Hrsg): Vom Umschreiben der Geschichte. Neue Historische Perspektiven, Berlin, 1986. S. 45 – 53.

Geertz, С: «Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight», in Daedalus, 101 (1972). S. 1 – 37.

Geertz, С: The Interpretation of Cultures: Selected Essays, New-York, 1973.

Geertz, С: Dichte Beschreibung: Beitraege zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a. M, 1983.

Geertz, С: «History and the Anthropology», m New Literary History 21/2, (1990). S. 321 – 335.

Groh, D.: Anthropologische Dimensionen der Geschichte, Frankfurt am M., 1990.

Halstrup K.: «Ethnologie und Kultur: Em Ueberblick ueber neuere Forsc-hung» in Raulff, U (Hrsg): Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven, Berlin, 1986. S. 54 – 67.

Harris, M.: The Rise of Anthropological Theory: A History of Theories of Culture, New York, 1968.

Harris, M. Kulturanthropologie, Frankfurt a. M., 1989.

MacAloon J. J.: (Hrsg) Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance, Philadelphia, 1984.

Malinowski В.: The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia, London, 1932.

Montrose L. A. «The Purpose of Playing: Reflections on a Shakespearean Anthropology» in Helios, 7/2 (1980). S. 51 – 74.

Nippel, W.: «Sozialanthropologie und Alte Geschichte» in: Meier C. / Ruesen, J. (Hrsg). Historische Methode, Muenchen, 1988. S. 300 – 318.

Raulff, U. (Hrsg): Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven, Berlin, 1986.

{279} Singer M. Man’s Glassy Essence: Explorations in Semiotic Anthropology, Bloomington, 1984 (О классовой сущности человека).

Taviani F.: «L’ ingresso della Commedia dell’Arte nella cultura del Cinquecento», in: Cruciano F. / Seragnoli D. (Hrsg): Il teatro italiano nel Rinacimento, Bologna, 1987. S. 319 – 346.

Turner V. Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society, Ithaka, London, 1974.

### Примечания

## **{****282}** Ренате Мёрманн И превозносят их, и ругают[[484]](#footnote-40) Актеры в зеркале театральной науки

*Ренате Мерманн, доктор философии. Изучала германистику, романистику, философию и науку о средствах массовой информации в Гамбурге, Лионе и Нью-Йорке. Профессор института театра, кино и телевидения Университета в г. Кельне. Преподавала в университетах Канады, США, Бразилии, Франции, Австрии. 1990 – 1995 — член ландтага земли Северный Рейн — Вестфалия. 1997 – 2004 — член Совета по радиовещанию земли Северный Рейн — Вестфалия. С 1998 г. — член наблюдательного совета БАВАРИЯ (Мюнхен). С 1999 — председатель попечительского совета Баухаус-Университета в г. Веймар. Живет в Париже.*

*Автор книг: Die Frau mit der Kamera. Filmemacherinnen in der Bundesrepublik Deutschland. Muenchen, u. a., 1980; Berlin — Theater der Jahrhundertwende. Buehnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889 – 1914). Tuebingen, 1986; Tilla Durieux und Paul Cassirer. Berlin, 1997; Ingrid Bergmann und Roberto Rossellini. Berlin, 1999.*

*Ответственный редактор сборников: Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Buehnenkunst. Frankfurt / Main, 1989; Theaterwissenschaft heute. Eine Einfuehrung. Berlin, 1990; Die Schauspielerin. Eine Kulturgeschichte. Frankfurt am Main, 2000; Frauen, Literatur, Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main, 2003.*

### **{****283}** I

Венка потомки лицедею не сплетут:

Он тем доволен должен быть,

Что есть сейчас и тут.

(Ф. Шиллер. Пролог

к «Лагерю Валленштейна»)

Актеры, сочинители пьес и зрители, главные участники театрального представления, пользовались вниманием театральной науки далеко не в равной мере. И уж совсем пасынок театральных раздумий, конечно, актер. Не только потому, что потомки не плетут ему венков. Значительные трудности начинаются уже при систематизации его достижений. «Статная фигура, зачаровывающее выражение лица, выразительные глаза, привлекательная походка, мелодичное и любезное звучание голоса», — отмечал Лессинг в своей «Гамбургской драматургии», — «все эти вещи словами не выразить»[[485]](#endnote-447). Эту дилемму он разрешил тем, что предложил скорее разбор произведений, чем их исполнения[[486]](#endnote-448), а после двадцать пятой пьесы отказался от анализа работ исполнителей окончательно.

В сочинениях по истории театра на центральном месте долгое время стоял театр, как история драматургических произведений и стилей. И хотя с возросшей дифференциацией этой дисциплины предмет ее рассмотрения разросся и разделился по формам организации и театральным площадкам, режиссуре и манере восприятия, анализ актерской игры оставался расплывчатым и как бы написанным на полях. Хотя в европейских культурных кругах профессиональное актерское искусство сложилось вместе с итальянской Commedia dell’arte во второй половине XVI столетия, сам актер становится предметом эстетико-теоретических размышлений только в XVIII столетии.

Самые ранние аналитические размышления о сословии художников сцены мы находим в сочинениях клира, того властного и фанатичного духовенства, которое задавало тон во Франции после отмены Нантского эдикта о веротерпимости (1685). В них в который уже раз опять всплывают все те наветы и клевета, посредством которых еще в древнем Риме отцы церкви объявляли войну гистрионам. Лицедеев обвиняли в пособничестве дьяволу. Это поразительно, ведь именно абсолютистская Франция при Людовике XIV обладала театральной культурой, сформировавшейся под влиянием таких драматургов как Корнель, Расин и Мольер и исполнителей такого уровня как мадемуазель Дю Парк (Du Park) и мадемуазель Шаммеле (Champmesle) (1642 – 1698) или актер Ля Гранж (La Grange) (1639 – 1692). Театральной культуры такого уровня нигде в Европе больше не было.

Анафема церкви обрушивалась прежде всего на женщин в театре. Так, например, епископ провинции Мо (Meaux), Жак Бенин Боссюэ (Jacques-Benigne Bossuet), пускает в ход все свое красноречие, чтобы объявить посещение театра несовместимым с христианской моралью и тем самым заклеймить его как грех, а артисток театра отодвинуть поближе к проституткам и преступницам. Запал, с которым церковники подходят к этому вопросу, показывает, что поставлено на карту. Церковь борется за монопольное {284} право на публичные репрезентации. Чем блистательнее оказывается театральная постановка, тем опаснее кажется она духовенству.

Исследователям театра эта полемика предоставляет первые содержательные документы о только что возникшем профессиональном сословии актеров и о силе воздействия, которую имела их игра. Она свидетельствует о невероятной по тем временам новизне такого явления, когда одни люди профессионально изображают перед другими людьми узнаваемых личностей, и о том, что публике было чрезвычайно трудно различать между изображаемой персоной и личностью самого исполнителя и признать актерский образ созданным искусственно. Так например, никто не аплодировал актеру, игравшему скупца, за то, что он очень похоже изобразил порок, его зашикивали и освистывали из-за того, что он был противен. А пылко влюбленную женщину публика воспринимала не как некую эстетическую фигуру, а как женщину, раздираемую страстями. Как долго продолжалось это совмещение в восприятии зрителя исполняемой роли и человека, ее играющего, видно по английскому театру XIX столетия. Здесь почти все актрисы предпочитали такие роли, которые соответствовали бы идеалу викторианской леди. «Взяться за неженственную роль — такое могло иметь для актрисы тяжелые последствия, могло дойти и до того, что исполнительницу обвиняли в грехах ее персонажа»[[487]](#endnote-449).

Какие же еще документы можно обнаружить, чтобы получить разъяснения о мимолетном искусстве лицедея? Источники эти многообразны, и читать их следует по-разному. Наиболее ранние ссылки имеются в городских хрониках, в календарях, в дневниках и письмах, в театральных программках и на листовках. Первые специфически театральные материалы — это книги текстов и режиссерских заметок, сценические рукописи и планы, заметки, сделанные на репетициях, договоры об ангажементе, справочники для актеров и декламаторов, ремарки, написанные прежде всего принципалами, драматургами, риторами, и, конечно, самими артистами театра. Кроме этого существуют еще биографии актеров и их мемуары — конечно только знаменитых артистов театра, — помощь может оказать и художественный вымысел, например, театральные романы и живописные портреты актеров.

Из первых до сегодняшнего дня дошли очень немногие и не полностью. Ведь все эти вещи никто специально и системно не собирал, они скопились скорее случайно, и сохранились благодаря случаю. Да и где можно было бы их накапливать? Общественных институтов, собирающих театральные коллекции, еще не существовало, а в общих музеях, архивах и библиотеках театральные реалии не считались предметом коллекционирования. Там, где театр собирал реалии сам, — что мог делать только «постоянный театр» — речь шла либо о целевой коллекции (собирали для последующей обработки), либо о коллекции своих достижений (собирался материал для презентации собственного овеянного славой прошлого)[[488]](#endnote-450). Именно так возникли первые театральные собрания Комеди Франсэз, миланского Скала и венского Бургтеатра.

Полезными источниками для понимания явления странствующих актеров в XVII и XVIII столетиях являются прошения о дозволении представлять. Такие прошения нередко перерастали в обширную переписку между магистратом и принципалом, они наглядно документируют многотрудную {285} и переменчивую жизнь банд, как назывались в ту пору театральные сообщества. Отчетливо видно, как выделение этого сословия, его отмежевание от среды знахарей, шарлатанов и разбойников с большой дороги явилось наиважнейшим условием профессионального признания. Поэтому наряду с объявлением пьесы все снова и снова всплывают настойчивые заверения со стороны принципалов о том, что можно не опасаться непристойностей, сальностей и похабных шуток, что вся труппа комедиантов придерживается благопристойного образа жизни, что подмостки, дескать, больше не являют собой позорище[[489]](#endnote-451). Частенько такие труппы просили совет городских старейшин подтвердить их благочинное поведение документально. Такие рекомендательные письма существенно облегчали им получение разрешений на представления и в других местах. Случалось и так, что города, которые долго противились выступлениям бродячих комедиантов, в корне меняли свое отношение к драматической игре, потому что им очень понравилась какая-либо труппа (как свидетельствует пример Товарищества Аккерманна в Базеле и Берне), и даже начинали выступать за создание собственного постоянного театра.

Значительно лучше исследована деятельность придворных актеров. Абсолютизм XVII столетия поставил на службу короне прежде всего три искусства: живопись, музыку и трагедию. Поэтому господствующий принцип *civilite* (приличия) и *vraisemblance* (правдоподобия) распространяется и на театр. Придворная модель общения, являющаяся идеалом *bon gout* (тонкого вкуса) и *bienseance* (благопристойности), обязательна для сцены в той же степени, как и для всех публичных событий. Ранг и иерархия предопределяют расположение актеров на сцене, управляют их выходами и уходами со сцены. Персонажи пьесы, стоящие выше по рангу, размещены по правую руку, нижестоящие — по левую. Прегрешения против этикета подвергаются критике как изъяны в исполнении. Именно в таком ключе написаны первые риторические справочные пособия для исполнителей и декламаторов, ориентированные преимущественно на «Institutio opatoria» Квинтилиана первого столетия нашей эры. Произношение, словесное и фразовое ударение, расстановка пауз и соответствующая игра мимики и жестов, подчинены правилам образцов римской античности. Ораторское искусство и красноречие считаются основными талантами, необходимыми для публичных выступлений. Драматическое искусство, каким оно сложилось в рамках европейской придворной культуры, корнями своими уходит в глубокую древность.

Так, первые руководства по сценическому искусству известны нам из книг по риторике XVI – XVII столетий. Авторами этих сочинений были чаще всего прославленные профессора риторики и поэтики, желающие помочь своим студентам подготовиться к общественной жизни и выработать ораторские навыки[[490]](#endnote-452). Здесь связь с античной традицией, так сказать, «поперечная», не в театральной преемственности, которая тоже прослеживается до глубокой древности. В этом надо отдавать себе отчет.

В этих первых правилах для актеров еще не проводится различий между ораторами и артистами театра. Даже в конце XVIII века обнаруживаются еще трактаты, обращенные в равной мере и к драматическим актерам и к ораторам[[491]](#endnote-453). Это вполне объяснимо. Какое-либо искусство говорения и жестов, предназначенное исключительно к сценической ситуации, к этому времени {286} развиться еще не могло. Необходимой предпосылкой этому должна была бы быть автономия театра как художественной практики. Придворный театр еще очень от этого далек. И даже самый мелкий князек в этом отношении почти ничем не отличается от своего великого французского образца, короля-солнца, который учредил театр как идеальное средство информации для наглядного проявления и упрочения своей власти. В этой представительской системе актеры действовали для демонстрации эмоций, но условленных эмоций, точно установленных чувств. Не индивидуальные подлинные чувства подлежали демонстрации, а те, которые считались уместными в определенной эмоциональной ситуации в согласии с господствовавшими правилами *vraisemblance* (правдоподобие) и *bon gout* (тонкий вкус): сочувствие, например, отделенное от конкретного случая, от непредсказуемости естественного ощущения, как *сделанное* выражение неких условных чувств, которые ведут свой род от античности, и которые воскресила культура Ренессанса.

Посредниками в этой традиции являются прежде всего скульпторы и живописцы. Авторы теорий драматической игры настоятельно рекомендуют артистам театра изучать аффекты на примерах изобразительного искусства. Уже в XIX столетии голландский театральный педагог Йоханн Ельгерхойс (Johann Jelgerhuis) требует от своих учеников выражать страдание и отчаяние, ориентируясь на античного Лаокоона как на образец. Нигде, дескать, не найти изображения более трогающего душу[[492]](#endnote-454). И при Ancien Regime (Старом режиме) язык тела актера основывается на законах пондерации греческой скульптуры. Подвижность тела выводится из классического контрапоста, из противопоставления опорной и работающей ноги, а также из встречных движений рук. Большое значение придается и гармоничной позиции кистей. Актер должен усвоить, что кисти управляются шестнадцатью подвижными группами мускулов, которые следует использовать. Импульс к освоению должны дать рисунки художников. Шарль ле Брен (Charles le Brun), Никола Пуссен (Nicolas Poussin), Жерер де Лерэсс (Gerard de Lairesse), Карель ван Мандер (Carel van Mander) и Филипп ле Сюер (Philippe Le Sueur) упоминаются сплошь и рядом в руководствах по сценическому искусству. Особое канонизирующее воздействие на театральную практику оказали изображения страстей Шарлем ле Бреном (1687). Ревность, например, согласно его образцу, следует выражать наморщенным лбом, глаза смотрят в сторону, рот сжат, нижняя губа слегка выдвинута вперед[[493]](#endnote-455). Все подчинено правилам до мельчайших деталей. Стопы должны располагаться в соответствии с одной из пяти танцевальных позиций[[494]](#endnote-456). Руки не должны находиться слишком близко или слишком далеко от туловища. Шесть дюймов считаются идеальной мерой[[495]](#endnote-457), при этом левой кистью следует пользоваться значительно меньше, чем правой. Кисти рук и глаза считаются самыми важными выразительными средствами. Задача состоит в том, чтобы *представить взору* публики значение слов в их буквальном смысле. Слово должно соответствовать движению. Всякие жесты, не относящиеся к сказанному, строго осуждаются. Совершенно так же подчинены правилам декламация и выразительное чтение. Вот и Гете в своих «Правилах для актера» дает на этот счет самые точные указания:

{287} «Начинающему актеру весьма пристало произносить все, что он декламирует сколь возможно более глубоким тоном. Ибо так он достигнет большого объема голоса и сможет передать все прочие нюансы в совершенстве. Коль скоро он начнет слишком высоко, то потеряет мужественную глубину, а с ней и истинное выражение высокого и духовного»[[496]](#endnote-458).

Вот, оказывается, что самое главное: театр должен распространять высокое и духовное, и в повседневном постоянно должно просвечивать возвышенное, во всяком случае, в трагедии. Комедию можно показывать более реалистично. Здесь более естественно можно использовать жестикуляцию и голос. Такое строгое разграничение жанров также восходит к традиции античности, что в деталях показал Макс Германн (Max Herrmann) в своем основополагающем труде «Возникновение профессионального актерского искусства»[[497]](#endnote-459). Актер должен овладеть всеми этими приемами, чтобы не погрешить против современной ему эстетики классицизма. Как и поэту, скульптору или живописцу, ему следует не слепо подражать природе, не демонстрировать ее в грубой, непредсказуемой прямоте, а постоянно идеализировать и соединять истинное с прекрасным. Искусство не должно иллюстрировать жизнь, оно должно возвышать ее. Этого должен достигать в своей игре и артист театра.

### II

Задумывались ли вы когда-либо о различиях меж слезами, пролитыми при трагическом событии, и слезами, что вызваны печальным рассказом?

(Д. Дидро. «Парадокс об актере»)

Что за человек этот актер? Проживает ли он свои роли? Скупого, обманщика, человека, мучимого страстями, любящего? Такая ли великая страстная душа у исполнительницы великих страстей? Или, может быть, наоборот, в том и состоит ее искусство, чтобы такие чувства создавать? Над этим вопросом бились умы теоретиков в середине XVIII столетия. Настойчивость, с которой велись дебаты вокруг актера, и жар, с которым защищалась та или иная позиция, показывают, как много поставлено на карту: сценическое исполнение как самостоятельная форма искусства.

Это уже ново.

Интересует уже не моральный аспект, как это было еще в максимах театра Боссюэ в конце XVII столетия. И не риторический. Новые раздумья об искусстве актера обращены к созданию эмоций. Те слезы, которыми плачет актер, они искусственные, или выплаканы из самых потаенных глубин его души?

Так ставится вопрос.

Ответ находится то в пользу одного, то в пользу другого. И в то время, и сейчас еще. Одним из первых затрагивает эту тему французский драматург Ремон де Сент Альбин (Remond de Sainte Albine). В предисловии к своему {288} сочинению «Актер» (1747) он называет себя первым, кто когда-либо высказывался о сценическом искусстве. И решает в пользу «слез души». По его мнению, актер должен быть глубоко проникнут чувством, которое он изображает. Лишь тогда он может убедительно его передать. За роли влюбленных или любящих могут, следовательно, браться только те, кто рожден для любви[[498]](#endnote-460). То же касается и героических ролей. Их могут исполнять исключительно люди, наделенные возвышенной душой. Благородный энтузиазм, этот особый фермент великих душ, якобы отличает превосходных актеров от посредственных, чья выразительная сила зависит от риторических уловок. Немецкий актер и писатель Иффланд (Iffland) в своем труде «Размышления об изображении человека на немецкой сцене» («Argumenten ueber Menschendarstellung auf den deutschen Buehnen», 1785) также высказывается в пользу согласованности личности исполнителя и роли: «Самое надежное средство показаться благородным человеком: постараться им быть»[[499]](#endnote-461).

Определенное значение имеет и внешний облик артиста театра. И хотя он не обязательно должен быть писаным красавцем, но определенных изъянов у него быть не должно. «Сюда относятся слишком длинные или слишком короткие руки, непомерно крупный рот, уродливые стопы»[[500]](#endnote-462). Конечно, и Сент Альбин считает, что актер может и должен овладевать всевозможными техническими приемами исполнения ролей. Но все-таки все решает природа актера. Важнейшим сценическим талантом остается для него и для его сторонников чувствительная душа как источник исполнительского искусства. И если она холодна, то такому лицедею не удастся тронуть сердце публики.

В театроведении вошло в обычай расценивать Дидро как решительного антипода Сент Альбину и одновременно как победителя в теоретическом споре о природе актера. Это, конечно же, верно. Однако не стоит забывать, что «Парадокс об актере» Дидро написал в 1773 году, а в печати он появился не раньше 1830 года[[501]](#endnote-463). На самом деле существует и более ранний оппонент, а именно молодой Лессинг. Это он перевел отрывки из работы Сент Альбина «Актер» и включил их в свою «Театральную библиотеку» (1754 – 1758). При этом Лессинг не скрывал своих собственных пристрастий, полагая, что максиму Сент Альбина следует перевернуть наоборот. Отнюдь не душевная предрасположенность воздействует на аутентичность (подлинность) игры. Напротив, Лессинг считает, что тщательная работа над воплощением характера — т. е. все-таки «делание» — влечет за собой подлинное движение души[[502]](#endnote-464). Этой же точки зрения придерживается и итальянский актер и историк театра Франческо Риккобони (Francesco Riccoboni). Выраженное в театре, по его мнению, — это результат работы. То, что зритель считает совершенным чувством, является на самом деле доведенным до совершенства художественным приемом. Риккобони утверждает даже, что по опыту знает, что «тот, кто действительно чувствует то, что он должен изобразить, обычно не в состоянии хорошо играть»[[503]](#endnote-465).

То, что артист театра может убедительно изображать аффекты только после тщательного изучения предмета, есть основной тезис работы Дидро «Парадокс об актере» (1773). Фундаментальными свойствами личности великих лицедеев Дидро считает дар бесстрастного наблюдения и острый ум. И ни в коем случае не чувствительность. С ней игра актера становилась {289} бы то «бурной, то вялой, то пламенной, то холодной, то пошлой, то возвышенной»[[504]](#endnote-466). Настойчиво приводя подробные примеры, Дидро отстаивает тезис о том, что посредственный театральный артист характеризуется преувеличенной чувствительностью, плохой — отличается посредственным умением вжиться, а хороший, тот кто достоин носить звание артиста, примечателен бесстрастной работой ума. Такой актер плачет разумом.

Слезам публики Дидро тоже уделяет внимание и таким образом впервые размышляет об эстетическом восприятии. Растроганность человека, вызванная действительным трагическим событием, — на этом автор настаивает — отличается от чувств, вызванных трагедией, изображенной на сцене. Подлинная трагедия вызывает непосредственную, неконтролируемую и изолирующую растерянность. Вымышленный трагизм, при всей растроганности, вызывает еще и эстетическое наслаждение, которое может трогать и помогает лучшему пониманию. Такая позиция соответствует концепции французского Просвещения. Защита театральной сцены и ее артистов является, в конечном счете, главной задачей просвещенных философов — Вольтера, Д’Аламбера, Мармонтеля (Marmontel), — и не только искусства ради. Для них сцена — это наилучшее средство, чтобы распространить свою новую мораль. Актеры, как живые исполнители этой задачи, приобретают тем самым большее уважение. «Парадокс об актере» — это первая систематическая попытка определить игру на сцене как самостоятельный вид искусства. С этой точки зрения актер возносился до рыцарского сословия в искусстве.

Тем труднее объяснить тот факт, что гражданин Дидро сам в театр почти не ходит, да и — в противоположность просвещенным философам — к актерам как людям испытывает только презрение. «Корыстные», «высокопарные», «вечно непостоянные, вечно готовые повиноваться малейшему кивку сильных мира сего» и «без хороших манер», — такими он их видит и полагает, что они лишь потому могут сыграть любые характеры, что у них самих «нет никакого характера»[[505]](#endnote-467). В профессиональной этике он им отказывает напрочь. «Что заставляет их надевать соккус и котурны?», — спрашивает он в «Парадоксе», и сам же отвечает: «Недостаток воспитания, убожество и распутство»[[506]](#endnote-468). Особенно смущает то, что этот приговор выносится им в 1773 году, именно тогда, когда сцена являет достаточно примеров обратного.

То, что театроведение не замечало таких противоречий, связано с самим предметом исследования. Актеры никогда не находились в поле зрения его особых интересов. Поэтому театрально-эстетические труды Дидро расценивались как революционный поворот в анализе исполнительского искусства, а противоречие в отношении самого актера вообще не было замечено. Дидро и впрямь освобождает артиста театра от клише чувствительной души, но за это не очень-то любезно навязывает ему ярлык бесхарактерности, и это остается необъясненным[[507]](#endnote-469). Несмотря на этот парадокс, начиная со второй половины XVIII века, уважение к актеру все же постепенно растет. Примерно с 1765 года в театральных программках приводятся уже не только персонажи пьесы, как это было до сих пор, но и имена исполнителей[[508]](#endnote-470). Тем самым каждый в отдельности выделяется из анонимной группы актеров и своим именем, как каждый гражданин, отвечает за то, что делает. В этой связи происходит и разделение на амплуа. Именно потому, что артист театра отныне может специализироваться на исполнении ролей {290} героев, характерных ролей, как комик или бонвиван, салонная дама, чувствительная дама или простушка, и с такими профильными пометками заключать договор на ангажемент, именно поэтому артист может противопоставить профессионально не защищенному обозначению «актер» хотя бы специальную квалификацию. В немалой степени способствует подъему сословия основание актерских академий. Особенно ярко проявляется это в Германии, где фигура актера возвышается в культуре до героя-гражданина, что видно на примере Вильгельма Майстера. Личностной индивидуальности и публичного признания он, как гражданин, смог достичь лишь на пути к сцене. В этом смысл его театрального послания.

Такие вспомогательные источники в виде вымышленных историй — сколь интересны бы они ни были как выражение духовно-исторических оценок, в театрально-исторических целях нужно интерпретировать как непосредственное отражение театральной практики с большой осторожностью. Чтобы восстановить с возможной точностью условия жизни и работы актеров в XVIII веке, целесообразно диалектически сопоставить друг с другом различные источники. Очень поучительны, например, мемуары реально существовавшей актрисы по имени Каролине Шульце Кумерфельд (Karoline Schulze-Kummerfeld)[[509]](#endnote-471), для сравнения с актрисами, выдуманными Гете, тем более, что Куммерфельд начинает свои записки примерно в одно время с ним, а именно в 1782 году, когда Гете работал над основной частью своего «Театрального послания». Если кроме этого прочесть мемуары мадемуазель Клэрон (M‑lle Clairon) и письма из Англии и Лихтенберга, посвященные Дэвиду Гаррику (David Garrick) для сравнения с «Парадоксом об актере» Дидро (в конечном счете, Клэрон и Гаррик послужили ему прообразами для размышлений), присмотреться повнимательнее к жанровым картинам Хогарта, там где он изображает передвижной театр, а также к портретам актеров Ромней (Romney) и Reynolds (Рейнольдса), и если принять во внимание французский свод семейных правил «Моральные истории» Мармонтеля, то можно получить примерное представление о том, что в то время означало быть актером.

### III

Мы уже хотим играть не эффектные сцены, а цельные характеры, мы просто хотим быть людьми, которые проявляют чувства изображаемых лиц, не заботясь о том, красив ли и звучен голос, грациозен ли жест, и укладывается ли то или другое в соответствующее амплуа.

(Из письма Эмануель Райхер (Emanuel Reicher) к Герману Бару (Hermann Bahr) от 3.10.1893)

На рубеже XIX и XX столетий появляется новый поток театральных публикаций, где речь идет только об актере. Хотя в XIX веке и существовали отдельные теории актерского искусства, например теория Йоханна Ельгерхойса (Johann Jelgerius) (1827) или теория Эмиля Тюрнагеля (Emil Thuernagel) {291} (1836). Но они продолжали традицию XVIII столетия, рекомендовали изучение античности, задавали детальные правила декламации и выразительного чтения, да и в остальном настаивали на том, что «правила изысканного образа жизни и светские манеры […] естественно должны быть освоены и на сцене»[[510]](#endnote-472). С другой стороны, немногочисленные работы, посвященные драматическому искусству, предлагали скорее анализ произведений, чем исполнения. Программно это сформулировал Эдуард Девриент (Eduard Devrient): «Поэтический материал, который питает актерское искусство, более, чем что-либо расскажет о его состоянии»[[511]](#endnote-473). Более конкретные высказывания об актерском искусстве можно скорее найти в работах по истории театра, созданных в Англии, как, например, в «Annals of the English Stage» Doran’a[[512]](#endnote-474), хотя туда проникло и много анекдотичного.

С уверенностью констатировать можно только одно: бульварные и салонные комедии так же определяют репертуар в Лондоне, как и в Париже, Вене и немецкой провинции. Театр считается fashionable event (модным событием — англ.), в котором актрисы чрезвычайно эффектно демонстрируют последние модели haute couture (от кутюр). Важно, у кого лучше портниха. Если верить тогдашней полемике против существующей театральной культуры, качество актерского искусства достигает в 80‑е годы XIX века своего полного упадка.

Два момента заново разжигают споры вокруг актерского искусства на рубеже XIX и XX столетий: это его экономический упадок и возросший интерес к актрисе как женщине. Повсеместным явлением было обнищание актерского сословия. В Германии разрешение на свободное предпринимательство 1869 года повлекло за собой лавинообразное возникновение театров. Очень редко к пользе актеров. Слишком уж часто нехватка опыта и способностей свежеиспеченных театральных руководителей приводили к полному банкротству театра, а поэтому и к полному разорению сценического персонала. С коммерческим театром входит в моду и особый вид посредничества — театральные агенты. Как правило, такие агенты беззастенчиво использовали свою власть и прибегали, особенно с актрисами, к чрезвычайно сомнительной тактике. То, что диван агента — самый пружинистый трамплин к сценической карьере, очень быстро входит в поговорку. К тому же театральные агенты большей частью содержали собственные театральные газеты, которые превозносили тех артистов театра, которым они оказывали посредничество, и хулили всех прочих. Поэтому игнорирование такой агентуры могло стать губительным для репутации актера. Что касается финансовой стороны дела, то агенты забирали себе пять процентов общего дохода своего подопечного в течение всего срока ангажемента.

Трудовые соглашения деятелей сцены с любым руководителем театра заключались столь вопиюще против их интересов, как никогда не мог позволить себе ни один хозяин-предприниматель другой отрасли в отношении нанимаемой им рабочей силы. К примеру, риск потерять заработок из-за болезни или несчастного случая взваливался только на актеров. Заключение брака или беременность актрисы влекли за собой — если того желал руководитель театра — немедленное расторжение договора. Были и такие руководители театров, которые уставом театра запрещали женскому персоналу выходить замуж на все время ангажемента.

{292} Все эти злоупотребления почти никогда не становились предметом исследования самой науки о театре. На суд общественности это убожество выносили своими многочисленными публикациями прежде всего социологи и государственные экономисты, а также юристы и педагоги. По заказу Сообщества земли Саксония и «Общества по распространению народного образования» педагог Гезелль (Gesell) в 1886 году одним из первых выступает за улучшение положения дел в театрах. Он предлагает государственное субсидирование, чтобы, по возможности, лишить почвы творящиеся в коммерческих театрах бесчинства[[513]](#endnote-475). Похожие доводы приводят также юрист и консультант Немецкого театрального общества Бишофф (Bischoff) в исследовании, посвященном театральным агентам[[514]](#endnote-476), и социолог Вихерс фон Гох (Wichers von Gogh) в своей работе о нищенском положении немецких актеров[[515]](#endnote-477). Все они с поразительной доказательностью вскрывают бедственное положение артистов театра. Лишь малому проценту из них деятельность на сцене обеспечивает относительно стабильное существование. Большинство же из них всю жизнь терпят лишения. Но куда хуже бесправность актеров. Это демонстрируют уставы театров, которые входят в условия трудовых соглашений. Влияние директора простирается вплоть до интимной сферы. Любое возражение ведет прямой дорогой к увольнению. Решение о виде наказания и его размерах директор принимает единолично. Но особенно сурово — и это видно из всех исследований — было обращение с женским сценическим персоналом. Здесь уместно вспомнить и о нескончаемых хлопотах о своих туалетах. Дело в том, что в отличие от своего коллеги мужского пола актриса должна сама оплачивать весь свой сценический гардероб.

Закона о театре еще нет. Театр де стоит на страже высокого искусства, чисто предпринимательской деятельностью не является, и не испытывает потребности в защите социально-политического законодательства, таково мнение законодателей, как впрочем и большинства самих актеров[[516]](#endnote-478). Поэтому интересы деятелей сцены не уложены в профессиональный устав. Актер остается более бесправным, чем любой рабочий. «Пролетарий находится *внизу, но внутри* общества — тогда как актер находится *вне его*»[[517]](#endnote-479), описывает тогдашнее положение Юлиус Баб (Julius Bab). В этой чудовищной ситуации Немецкое сценическое товарищество (Deutsche Buehnengenossenschaft), сословное объединение актеров, начинает первое обширное анкетирование об условиях жизни и работы деятелей сцены в немецкоязычных театрах. Назад возвращаются 2000 заполненных анкет из 237 театров, неслыханный до той поры статистический материал. К его обработке и социально-политическому осмыслению привлекается государственный экономический советник Энгель-Раймерс (Engel-Reimers). В 1911 году она предъявляет самый обширный из имевшихся когда-либо анализ экономического положения актеров[[518]](#endnote-480). Благодаря этой публикации Немецкое сценическое товарищество надеется получить зеленый свет на имперский закон о театре. Однако это происходит лишь в 1919 году.

Хотя в результате этой и многих подобных ей публикаций становится достаточно хорошо известным фактическое положение артистов театра к началу XX века, театральная публицистика и театроведение практически игнорируют эти факты. Какой-нибудь новой теории актерской игры на базе полученных социально-экономических данных не появляется. Скорее {293} наоборот. Как раз в момент наибольшей экономической нищеты актеров высоко ценится уход в метафизику для объяснения художественного творчества. «Процесс художественного зачатия основывается на суггестии и гипнозе», утверждает Макс Мартерштайг (Max Martersteig) и развивает свою теорию эстетического гипноза. Именно драматический момент самого сочинения якобы приводит «истинного» актера в гипнотическое состояние и наполняет его духом тех, других образов. Здесь происходит своего рода «трансфигурация», когда «Я» вымышленного поэтом характера подменяет «Я» актера[[519]](#endnote-481). К работе это, якобы, никак не относится. Мартерштайг энергично выступает против тех, кто отодвигает актерское искусство поближе к ремеслу.

Миф об актере остается нетронутым. Артистов театра в определенной степени причисляют к антиподам обывательского общества, все еще держась за вымысел о гениальности, но в обществе, ориентированном на высокий профессионализм и исключительно на принцип достижений, он все больше и больше уступает свои позиции. Да и обывателю актеры нужны в качестве этакой эротической щекотки в его повседневности, со всех сторон подчиненной правилам. Но рассчитывать на них нельзя. «Ненадежными», «непредсказуемыми» называет их Юлиус Баб, а Ханс Несслер (Hans Nessler) полагает, что у них можно наблюдать «сильное пристрастие к игре и выпивке»[[520]](#endnote-482). Актер как коллективный козел отпущения обывательства. Предрассудки Дидро продолжают цвести пышным цветом даже в XX столетии. И превозносят, и ругают их — вот только головомойка выдает себя за научные наблюдения, а восхищение не находит точных выражений. В этом дилемма актера. Так прочно засел этот миф в брюхе у теоретиков, что голове не под силу с ним тягаться. Как иначе можно объяснить то, что в одном из немногих системных исследований «О мимике и сценическом искусстве» его создатель, Макс Десуар (Max Dessoir), называет *прилежание* необходимой предпосылкой всякого актерского достижения и тут же, не переведя дыхания, самого актера объявляет капризным существом, стоящим вне всяких общественных норм и на полном основании слывущим неполноценным[[521]](#endnote-483). То, что усердие, наблюдаемое у актеров, как раз и относится к основным гражданским добродетелям, как-то не попадает в его поле зрения. Созерцание реальности бессильно против власти предрассудка.

На заре XX столетия взоры театральных теоретиков с большим интересом устремлены на актрису как на женщину. Внезапно, как не бывало еще в истории театра, появляется серия публикаций об артистках театра с почти одинаковыми заголовками. Начало им задает «Женская профессия в театре» Пауля Шлентера (Paul Schlenther) (1895). За ней следуют: Генрих Штюмке (Heinrich Stuemcke): «Женщина как актриса» (1915), Рудольф К. Гольдшмидт (Rudolf К. Goldschmidt): «Актриса, ее путь, образ и воздействие» (1922), Бернхард А. Бауер (Bernhard A. Bauer): «Комедиантка — шлюха. Жизнь и любовь артистки в свете истины» (1927), Rosamund Gilder: «Enter the Actress» (1931) и Рудольф Бах (Rudolf Bach): «Женщина как актриса» (1937).

Все эти авторы — и женщина-автор Gilder не составляет исключения — считают своим долгом подчеркнуть «сущностное родство женщины и театра», указать на то, что женская психика предрасположена к сценической {294} профессии, и что ее способность приспосабливаться является самым прекрасным театральным дарованием. Одновременно — с гораздо меньшей симпатией — говорится о женском лицемерии, о способности, подмечаемой уже у малолетних, притворяться; в полном, хотя и запоздалом созвучии с порицаниями отцов церкви — о порочных сексуальных амбициях, для которых театр предоставляет женщине подходящее гульбище. Этим объясняется также тот поразительный феномен, что нередко такие исследования начинаются рассуждениями о женской сексуальности, и тот факт, что один из названных авторов, а именно Бауер, гинеколог по профессии. Авторы единодушно выделяют и аспект эмансипации, театр описывают как один из немногих секторов, где женщина участвует полностью и равноправно не как допустимое исключение, а изначально и всегда — совершенно так же, как мужчина — может достичь самой высокой позиции. То, что это равенство, проецируемое на театр, на практике блокируется все теми же патриархальными барьерами, как в прочем и повсюду, того эстетствующие летописцы не замечают в своем идеалистическом рвении, которое всегда у них наготове, когда речь заходит о мире искусства. В действительности же на ключевых постах в буржуазном театральном предприятии женщин почти совсем не было. В этом мало что изменилось и по сей день. Насколько иначе выглядит реальность, показывают социально-экономические исследования того времени. Поражает, сколь ничтожное место в теоретическом дискурсе занимает социальное положение актрисы. В этом плане театрально-социологические и театрально-юридические источники дают театроведу зачастую более конкретную информацию о профессиональной структуре и профессиональных функциях актрис, чем многие из эссе специалистов, изобилующих метафорами и громкими словами.

Чем же объяснить это внезапный интерес к артистке театра?

Заметим в скобках, что такие публикации об актрисах появляются прежде всего в Германии. Здесь театр наверстывает то, что давно уже произошло в других странах Европы. Имперская столица становится театральной метрополией. Впервые за всю историю европейского театрального искусства ведущим в области театра становится один из немецких городов. Тот, кто хочет испытать на себе театральное событие, едет в Берлин, а не в Париж, Вену или Лондон, как прежде. Отто Брам (Otto Brahm) возделал почву, Макс Рейнхардт (Max Reinhardt) заставил ее блистательно расцвести. Он, собственно говоря, основатель и признанный авторитет режиссерского театра, первый, кто свое внимание целиком отдает актеру.

Новая волна интереса к театру охватывает однако многие области: исследования по истории театра — в 1902 году образуется Общество истории театра (Gesellschaft fuer Theatergeschichte), в 1905 году Генрих Штюмке издает первую немецкую историю театра[[522]](#endnote-484) — театральную критику, которая сама себя определяет как самостоятельный жанр и — тут вновь всплывает ключевое слово — *актриса*. Они ставят публику лицом к лицу с женщинами, которых подарили сцене драматурги-натуралисты, и в первую очередь Ибсен. Очень разные, психологически обоснованные фигуры женщин, потребовали от актрис значительно большего, чем демонстрация дорогих дамских платьев в эффектно аранжированных сценах.

Актрисы становятся вдруг интересными совершенно по-новому. Агнес Сорма (Agnes Sorma), знаменитая исполнительница ибсеновской Норы, {295} Эльзе Леманн (Else Lehmann), Лилли Петри (Lilli Petri), Роза Бертенс (Rosa Bertens), Эльзе Хаймс (Else Heims), Гертруд Айзольде (Gertrud Eysoldt), Люци Хефлих (Lucie Hoeflich), Тилла Дюрие (Tilla Durieux) и многие другие формируют немецкий театр решительно новым способом, даже если критика по-прежнему хвалит их старыми метафорами. Актрисы понимают, чего стоят для них пьесы натуралистов. Бывает, что и всего их состояния. Это хорошо видно на примере Англии. Именно молодая женщина, Janet Achurch, на собственные средства и средства своих друзей осуществила первую серьезную постановку пьесы Ибсена в Великобритании: то была «Нора или кукольный дом» в лондонском Royalty Theatre в 1889 году. В отличии от Берлина, где сценический натурализм нашел себе постоянную площадку в театре имени Лессинга, в Резиденцтеатре, в Новом и в Немецком театрах, в Лондоне Новой драме трудно. Сцены Вестэнда бойкотируют пьесы натуралистов, отчасти и потому, что те предлагают актерам-режиссерам довольно-таки неприглядные мужские роли второго плана. За исключением отдельных независимых постановок в Vaudeville Theatre, в лондонском Royalty и в театре у Haymarket’а, регулярно играл тогда пьесы натуралистов лишь Royal Court.

Престиж актера всегда был тесно связан с его ролями. Это понимали английские актрисы, когда отказывались от высоких гонораров коммерческих театров Вестэнда, чтобы сыграть в Royal Court женскую роль в пьесе натуралиста. Команда ведущих критиков смотрит на это иначе. Прежде всего, в Германии. Они шокированы сообщением о постановке таких пьес, как «Нора»[[523]](#endnote-485), сомневаются в их принципе естественности, негодуют по поводу бунта против патриархального порядка. И даже леволиберальный театральный критик и автор работы «Женская профессия в театре» Пауль Шлентер (Paul Schlenther) радуется тому, что эта Нора, совершенно очевидно, только «безобразное исключение» и что «другие женщины в таком же положении все же приспосабливаются»[[524]](#endnote-486). Того, что драматурги такими ролями подарили актрисам «новейшую галерею драматических портретов», «освободившую их из условного схематизма ролей»[[525]](#endnote-487), критики и историки театра, как правило, вовсе не замечали.

Все та же старая история.

Миф об актрисе сияет столь блистательными красками, что за ним блекнут настоящие артистки театра. Информацию об этом новом типе исполнительниц театровед найдет скорее в художественном вымысле тех лет. В противоположность актерским романам и новеллам XVIII и XIX веков они более точны в своих описаниях артисток театра, чем современные им теоретические зарисовки[[526]](#endnote-488). Этим типажом очень интенсивно занимался прежде всего Генрих Манн в многочисленных романах, повестях, рассказах и эссе. В его глазах новые артистки театра — прообразами которым послужили Гертруд Айзольдт, Ида Роланд и в особенности Тилла Дюрие — представляют новое время. Они демонстрируют противоречия современного сознания, раздвоенность личности и колебания между рациональным управлением жизненным процессом и иррациональным бегством от него. Эти новые актрисы больше не простушки уже, чувствительные дамы или великие страдалицы, какой была еще Дузе, они уже не просто комические или трагические актрисы. Они могут сыграть все. Их талант — это результат работы, их честолюбие — художественное достижение. Генрих Манн (Heinrich {296} Mann) говорит о «нервной энергии» и о «наработанной привлекательности». Красоту, уродство — такие внешние признаки он считает довольно незначительными. Что ценится, так это продуманность игры, способность сделать явными те противоречия, которые отличают современную личность и выставить их в художественном свете.

«С тех пор, как прошли времена, когда талант актрисы измерялся струящимися по плечам кудрями, изящными ножками, смехом, звенящим серебром, с тех пор как […] актрисе выпадает задача исполнять *характеры*», — резюмирует Шарлотте Энгель-Раймерс (Charlotte Engel-Reimers), «она должна не только чувствовать, но и уметь думать»[[527]](#endnote-489). Только вот: в последнюю очередь замечают это театральные критики. Хвалят или бранят они все в том же добром старом патриархальном духе, в актрисе прежде всего видят женщину, считают «единственную» опять же «очаровательно женственной», или наоборот, «недостаточно женственной». Таков результат просмотра примерно трех тысяч рецензий на немецкие и австрийские театры за 1889 – 1914 годы[[528]](#endnote-490).

Обобщая можно сказать: театральные рецензии дают театроведу мало точных сведений о достижениях актеров. Все такое же большое место занимает в их анализе литературное произведение и его постановка. Оценка актерской игры исполняет скорее функцию приложения и выносится совершенно произвольно, в зависимости от пристрастий рецензента. К тому же с возникновением театрального модернизма и уходом некой нормативной сценической эстетики становятся еще более зыбкими и ненадежными обязательные мерки для оценки деятельности актеров. Актер вновь привлекает к себе внимание театроведения в первой половине XX столетия благодаря теоретическим размышлениям выдающихся режиссеров и драматургов. Важные импульсы к тому приходят из России. Раздумья Станиславского над работой актера, не прекращавшиеся всю его жизнь, дают невиданное дотоле проникновение в творческий процесс художника сцены. «С 1908 года искусство сцены столь радикально повернулось лицом к интересам Станиславского, что теория театра стала в основном теорией актерской игры, ядро которой составляет искусство переживания»[[529]](#endnote-491). Вахтангов, Мейерхольд, Эйзенштейн и Пискатор строили свою работу с актером исходя из своего непосредственного политического опыта. Цель этой работы продемонстрировать — в согласии с революционной практикой в России — необходимость общественного переворота, а не культивировать уже искусство переживания. Актеры выступали важнейшими проводниками идеи перемен и классовой борьбы. Отсюда, как известно, развивает и Брехт свою теорию эпического театра, со времен Станиславского самую, пожалуй, значительную теорию актерской игры.

В восьмидесятые годы находит свое новое выражение — теперь уже с точки зрения феминизма — специальный интерес к артисткам театра. Однако в отличие от более ранних размышлений, подчеркивавших потенциал эмансипации в театре и предполагавших в профессии актера особые шансы к равенству, теперь все происходит наоборот, театральное предприятие критикуется как самый последний и самый упорный патриархальный бастион. Актрисы в нем, дескать, отчуждены вдвойне и зависимы от представлений авторов и режиссеров о женственности. Пестрая грудь Эвы Матте (Eva Matte) в постановке Цадека (Zadek) «Гамлет Менажери» {297} «Hamlet Menagerie»), по их мнению, особенно кричащий сигнал вполне привычного сексизма[[530]](#endnote-492). Но не стоит здесь затягивать старый жалобный плач. И хотя это еще не преодолено, но уже достаточно хорошо известно. Что, однако, интересно, так это новые вопросы, вставшие перед театроведением благодаря феминистскому взгляду на актрису. Такие вопросы могли бы способствовать возникновению новой теории актерского искусства, которая уже не будет — как прежде — исключать социальные условия из теоретических рассуждений, а рассмотрит их в тесной взаимозависимости с художественной деятельностью актера. Предпосылки для этого уже есть.

### Примечания

## **{****301}** Ханс Петер Байердёрфер Проблемы написания истории театра[[531]](#footnote-41)

*Сведения об авторе:*

*Ханс Петер Байердёрфер, доктор философии, родился в 1938 г. Изучал новую немецкую филологию, евангелическую теологию и философию в Гамбурге, Берлине и Нью-Йорке. С 1986 г. — профессор театроведения в Университете им. Людвига Максимилиана в Мюнхене. Сфера научных интересов — общая история и теория театра.*

*Автор книг: Elements of Pantheism in Selected Plays by Henrik Ibsen and Eugene O’Neill. New York, 1964 (theologische Magisterarbeit); Traditionelles Kurzdrama und moderner Einakter. Zur Entwicklung der Dramatik vom 19. zum 20. Jahrhundert.*

*Редактор сборников: Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Tuebingen 1992; Theatralia Judaica. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah; Theatralia Judaica. Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949. Tuebingen 1996; Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Kuenste. Bde. 1-34. Tuebingen, 1988 – 2001 (совместно с D. Borchmeyer и A. Hoefele); Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg. Tuebingen 1998 (совместно с М. Leyko и М. Sugiera); Bewegung im Blick. Beitraege zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin, 2000 (совместно с C. Jeschke).*

### **{****302}** 1

Долгое время история театра считалась наименее проблемной частью театроведения, точнее говоря, тем банальным, само собой разумеющимся историческим фундаментом, который свойственен всем гуманитарным наукам. История театра была нелюбимой и рассматриваемой как неизбежное зло обратной стороной медали, представительной стороной которой становилось занятие актуальным, живым театром, реально существующим лишь в настоящем[[532]](#endnote-493). Исторический опыт лишь усиливал неприязненное отношение к истории театра. С одной стороны, ее подозревали в анекдотической ненаучности, с другой стороны, что существенно хуже, в идеологической подчиненности[[533]](#endnote-494), о чем свидетельствует практика создания истории театра на обширном материале времен Третьего рейха. Тем самым выявились основные сомнения в ее методологическом обосновании — кажется, что от нее остался лишь шаткий культурно-исторический абрис или некая совокупность данных.

Написание истории театра с той поры подвергается пересмотру еще и с других позиций. Изменилось само отношение к написанию истории, и не только в рамках дисциплин, связанных с историей искусства или культуры, но и в истории театра как *ремесла*. Дискуссии западногерманских историков являются лишь отчетливо видимой вершиной айсберга, то есть политическим заострением тех вопросов, которые выдвигались в области методологии написания истории. Надежность исторического знания и само собой разумеющийся доступ к истории, какими они представлялись во второй половине XIX века, подверглись серьезному сомнению.

Ориентация в истории на сегодняшний день кажется лишенной какой-либо степени определенности, историческое сознание представляется совершенно случайным. Гораздо определеннее звучит слово «постистория» (отчасти научное, отчасти модное), которое сулит и даже требует в области науки универсально деконструктивной свободы, отказывая истории в роли регулятора научных и художественных текстов. Эта рутина и эта неопределенность должны быть поняты как исторические феномены[[534]](#endnote-495).

Возврат старых традиций исторического скепсиса и даже историзма, якобы свободного от всяких ценностей, объясняется европейским и мировым опытом второй половины XX века, подпитываемым очевидными деконструктивными силами. Понимание вопроса предопределяет отрицательный ответ: реально мыслимым финалом истории человечества является апокалипсис как грозное предзнаменование, идущее на смену прогрессу и оптимизму. Универсальные исторические концепции оказались вне магистрального пути развития, а для частных концепций нет мотивации. Старый исторический вопрос «Как это было?» наталкивается на фундаментальное недоверие, так же как и слова «развитие» или «эволюция», с помощью которых, дескать, должны быть поняты исторические процессы. Под влиянием французских теоретиков, прежде всего Фуко, традиционным методам изложения казуальности и телеологии отказано в существовании и подчеркнуто значение концепции неразрешимости («Kontingenz») при подключении категории случайности.

### **{****303}** 2

В области написания истории театра эта общая тенденция сказывается в том, что теперь уже не предпринимаются большие масштабные проекты изложения истории театра, которые, поднимая вновь и вновь проблему истории театра, ограничиваются частными историческими темами. Едва вырисовывается и подключение к теоретическим дискуссиям политической истории. К этому часто присоединяется ощущение отставания предмета. Почти отсутствует или является недоступным архивирование и открытие имеющихся архивных фондов или фондов литературных первоисточников, а ведь именно они позволяют обосновать историю театра и поставить ее на один уровень с другими дисциплинами, такими как филология и литературоведение.

Этому, конечно, противостоит все возрастающая историческая ориентация ведущих руководителей и режиссеров сегодняшнего немецкого театра. Обращение к историческим средствам театра в динамичной области открытий и инноваций, усиливалось в течение всего XX века и теперь является само собой разумеющимся, как и внедрение истории театра в театральные программки, что среди прочего сигнализирует о возрастающем значении особой драматургии, связанной с процессом создания спектакля[[535]](#endnote-496). Но с этой точки зрения и принципиальная художественная установка режиссера относится к профилю сегодняшнего театрального творчества. Петер Штайн формулирует художественную максиму как кредо: «Я придерживаюсь того мнения, что исследование исторического аспекта является предпосылкой для свободы действий режиссуры»[[536]](#endnote-497).

Если пробовать понять театр, охватить полноту исторических форм его проявления и попытаться вписать и то и другое в историческое изложение, то сталкиваешься с рядом вопросов. Уже сам предмет истории театра ни в коем случае не может быть легко определен, а исторически он определялся разными способами, что само по себе не является поводом для пессимизма[[537]](#endnote-498).

Легче всего обозримы в отношении предмета в его конкретном образе прагматические реестры, которые, правда, посредством аддитивного ряда, обращаются непосредственно к воображению.

«Театр — это крайне сложный институт, так как он включает в себя написание пьесы, режиссуру, игру, костюмы и бутафорию, грим, сценографию, освещение, архитектуру театра, механизмы сцены, специальные эффекты, менеджмент, зрительскую аудиторию и критику»[[538]](#endnote-499).

Внушительный перечень — и при более близком рассмотрении можно заметить, что специальные театральные приемы и формы, к примеру, музыкального или танцевального театра не приводятся здесь специально, а относятся к другим названиям. Так же легко можно представить, как из каждого указанного элемента или «названия» возникает отдельная история, и все эти истории, написанные тем или иным способом, и составили в итоге основу предмета: историю декораций, историю театрального здания и т. д. Следует ли считать историю театра совокупностью таких отдельных историй? Каким образом происходит здесь суммирование? Или можно {304} удовольствоваться справкой — как это формулируется в одном словаре — где речь идет «о воссоздании правдивой истории средств театральности?»[[539]](#endnote-500) Прежде, чем вникнуть в этот тезис, следует взглянуть на более старые формы написания истории театра, уяснив, каким образом историки театра, применявшие синтетический метод, выходили из затруднительного положения, постановка каких задач, связанных с соединением различных элементов, принесла им успех[[540]](#endnote-501).

### 3

Попробуем обратиться к уже цитированному авторитетному мнению Оскара Брокетта (Oscar Brockett). Он пишет следующее:

«Моей целью было обеспечить хронологическое повествование об истории театра как института […]. Более того, так как театр не может быть отделен от многих сил, его сформировавших, я намеревался показать не только, как развивался театр, но и говорить по возможности о том, почему он пошел разными путями»[[541]](#endnote-502).

Тем самым делается попытка создания разъясняющей истории театра как общественно-культурного учреждения в самом широком контексте взаимосвязанных факторов, на него влияющих. Понятию «institution», конечно, противопоставляется намного более общее представление о возможностях театрального образа действия во многих других видах человеческой деятельности.

«[…] Принято признавать различие между театром как формой искусства и второстепенным использованием театральных элементов в других видах деятельности»[[542]](#endnote-503).

Историк исходит здесь, очевидно, из общей человеческой способности к театральному самовыражению — признака, который требует, конечно же, антропологического определения, а следовательно, театральной антропологии и антропологической теории культуры. При этом он характеризует лишь один собственно исторический предмет, в котором театр как общественный институт сливается воедино с его пониманием как вида искусства. В любом случае здесь отмечается начало исторического изложения, и историк последовательно рассматривает в первой главе то, как из театрально-исторической предыстории «бесписьменных» культур возникает история театра как института[[543]](#endnote-504).

При этом Брокетт явно настаивает на обобщающем понимании того, что «большинство ученых отказываются от идеи, что театр во всех обществах имел аналогичную эволюцию»[[544]](#endnote-505). Данная позиция является предпосылкой солидного исторического исследования.

В сравнении с этим столь далеко распространившимся, сколь дифференцированным способом традиционного написания истории театра англосаксонского типа — основные постулаты которого, как я понимаю, следует поддержать, — более ранние немецкие проекты сужают рассмотрение.

{305} Тезис Артура Кучера (Artur Kutscher) об универсальном «пра-мимусе» («Ur-Mimus») или аналогичное положение Оскара Эберле (Oskar Eberle) о «Spielsinn» (чувстве игры) предвидит такого рода пред- или внеисторически представленную человеческую способность, что взаимосвязь с историческими данными, в отличие от утверждения Брокетта, является вряд ли необходимой или возможной. Так, из концепции Кучера следует, что собственно английская история театра в рамках театральной науки низводится до уровня вспомогательной дисциплины с прагматической задачей («*Она дает знание о театре, сцене, актерском искусстве, танце всех времен и народов*»[[545]](#endnote-506)), в то время как сущность театра заключается в надисторическом анализе мимуса. Зато мимоходом и без культурно-исторических сомнений, лишь с некоторой оглядкой на разнообразные культурные круги общества, постулируется единство истории театра в противовес выжидательной в этом отношении позиции Брокетта.

Театрально-исторические концепции, берущие за основу спектакль (Auffuehrung) и его историческую реконструкцию, сужены и проблематизированы в другом отношении. В концепции Ханса Кнудсена (Hans Knudsen) с его понятиями «произведение театрального искусства» («Theaterkunstwerk») и «творческие факторы» («schoepferischen Faktoren») — драма, режиссура, игра, публика, критика — следует все-таки признать направленность на центральную проблему, даже при учете сегодняшних предметно-теоретических аспектов, тем более потому, что важнейшим фактором представления называют «актерские достижения и их выразительные средства». Но вопросы восстановления явлений театра остаются, если говорить о весомости и иерархии уровней организации, все так же открытыми. Остается и основная трудность в отношении концепций реконструкции, на которую указал Дитрих Штайнбек (Dietrich Steinbeck), не говоря уже об исторической постановке проблемы в отношении отдельных факторов[[546]](#endnote-507). Остаются сомнения и по поводу того, как методически должна быть осуществлена контролируемая «встройка» «произведений театрального искусства» в ту историческую совокупность, из которой они возникли, в ту систему взаимосвязей, в которой они находятся[[547]](#endnote-508) В обширной и богатой материалами истории театра Хайнца Киндерманна (Heinz Kindermann) отмечается, что названные в предисловии методические руководства являются слишком общими и дают мало информации о конкретном историческом способе действия. Глобальный тезис исследователя о «перешагивающей через границы и времена культурной непрерывности театра» пробуждает в основном скепсис, так как соотношение театра и других культурных факторов не может быть установлено *до* истории и *над* историей. И в этом аспекте следует отдать предпочтение английской оговорке о том, что генезис театральной культуры в различных культурах (и внутри Европы) претворяется различными путями.

Новые подходы, коммуникативные или научно-прикладные, которые формулируются как теория (внутри) театральной коммуникации или теория театрального действия, являются многообещающими, но до сих пор они не предъявили серьезных конструкций истории театра. С помощью теоретических наметок указывается проблемное направление, но не растолковывается в достаточной степени исторический образ действия, до тех пор, пока методические расчеты не включают в проблемы исторических коммуникативных {306} изменений и не анализируются причины изменений театрального действия.

Наиболее разработанный метод, театральная семиотика, также демонстрирует в этом пункте пробел, хотя явно подключает исторические аспекты. Из наличия изменения норм, смещения норм и т. д. как принцип следует:

«Она (театральная семиотика) должна анализировать и исследовать театр как порождающую смысл систему, как в отношении синхронных, так и в отношении диахронных масштабов, как беспроблемное функционирование учрежденной, повсеместно принятой нормы, так и ее ограничение, изменение, отмену, вплоть до установления новой нормы»[[548]](#endnote-509).

Это происходит, например, во впечатляющем историческом анализе во втором томе «Семиотики театра» Эрики Фишер-Лихте, который демонстрирует переход от знаковой системы XVII века, где господствует «искусственный знак», к XVIII веку с его «естественными знаками». Центральная историческая проблема, которая образует основу для смены кодов, решается общими исторически-герменевтическими методами. Таким образом, хотя смена системы знаков исторически охвачена, специфически семиотические образы действия сами по себе в этом изложении не задействованы.

Это означает: чтобы сформулировать опережающую гипотезу в основной функции театральной семиотики — в анализе спектакля — более, чем когда-либо берутся в расчет исторические и герменевтические методы.

Поставим вопрос еще раз: как и каким образом ученые, занимающиеся театром, ставят проблему истории, и какие возможности для решения или, что звучит скромнее, для точного формулирования постановки проблемы, могут они предложить сегодня.

### 4

Будем исходить из общего мнения сегодняшней науки о театре, утверждающей, что спектакль — это основной феномен театроведческих усилий. Следовательно, речь идет о преходящем временном характере спектакля. То же самое касается производственной и рецептивной (воспринимающей) стороны постановки спектакля. Только с помощью союзников, а именно публики, претворяется в жизнь «тайное соглашение (“Kollision”) триады»[[549]](#endnote-510). В краткой схематичной формулировке оно гласит: A играет роль X и воплощает образ при содействии зрителя B. Или вот еще лаконичная формулировка:

«Человеческое тело […] символизирует нечто для отклика зрителей […] в пределах множества ситуаций во время представления»[[550]](#endnote-511).

Такого рода формулы, хотя и характеризуют главные проблемы, но не решают их. С их помощью выявляется проблема историчности одновременно поставленных вопросов. В известной мере, взаимная связь между созданием и восприятием спектакля имеет обратную сторону — ее радикальную историчность. «Историчность и переживаемость театрального искусства — {307} это две вещи, не противостоящие друг другу, а тесно связанные друг с другом в соотношении предпосылки и следствия»[[551]](#endnote-512). Переход от одного к другому происходит неуклонно, если двигаться от эстетического переживания современного театрального действа к его анализу, к теоретическому, аналитическому осмыслению переживаемого. Воспоминание — это признак истории. Спектакль как предмет обмена мнениями и как предмет научного анализа — предмет исторический, поэтому «театральный успех двухдневной давности и его воздействие […] уже могут рассматриваться как театрально-исторический факт […] как достижение и его воздействие, с момента воплощения которого прошло 200 лет»[[552]](#endnote-513). Различия здесь — при значительной разнице в содержании — не принципиально выраженные. С момента становления историзма, спектакль и то, что помнится о нем (Erinnerbarkeit), связан с вопросом о том, «что осталось». Все возможные документы — о спектакле, о его представлении перед публикой и восприятии — принимают статус источников и подлежат критике как исторические источники. «Наука о театре всегда имеет дело с историей театра, пока есть интерес к ней, как к предмету науки»[[553]](#endnote-514). В этом становлении историзма лежит одновременно переход от эстетического к понятийно-теоретическому. В соответствии с этим Арно Пауль формулирует мысль о том, что «в основном аспект временности фиксации понятий доступен, если только он продолжает жить как понятие в истории»[[554]](#endnote-515).

Между театральным событием и тем, что сохраняется как его свидетельство, всегда остается различие, даже если речь идет только о субъективном воспоминании о последнем. Спектакли не могут быть полностью восстановлены или полностью документированы. Спектакль как специфическое художественное достижение театра, как «художественное событие» характеризуется потенциальной историчностью, в противоположность поэзии, чей закрытый текстовый образ, если и не представляет собой непосредственно историческое смысловое пространство, то допускает повторяемость прочтения. Эта историчность — которая никоим образом не производит впечатления переживающей время, как, например, в картине или фильме — представляет собой общность между театральным спектаклем и самой жизнью[[555]](#endnote-516).

Это прямое соседство зиждется, как известно, на сущностном элементе театра — человеческом образе[[556]](#endnote-517), в его телесно-духовной целостности. В театре, где действуют персонажи, он замещается фигурами-заместителями, которые путем остентации («Ostension») становятся знаком. Остентация, согласно У. Эко, является «самой главной ступенью представления»[[557]](#endnote-518). Путем специфического преобразования, в зависимости от рода и вида искусства оформляемый по-разному, человеческий образ участвует в порождающем значение событии, в котором демонстрируется «другой» (человек) или «нечто другое». Несущественные или характерные особенности индивидуального человеческого образа тоже могут принимать участие в возникновении смысла, как, например, нос в качестве смыслового знака у Сирано де Бержерака. На превращение человеческого образа в чистую знаковость существуют ограничения, как из-за данной актерской индивидуальности и ограничения способности к перевоплощению, так и из-за соответствующей театральной условности. Полностью эта индивидуальность почти никогда не заслоняется образом, за исключением упомянутых выше замещающих фигур[[558]](#endnote-519). Следует подумать о том, чтобы оценить более или {308} менее большой, не воплощенный остаток индивидуальности в его систематическом значении и его театрально-исторической значимости. Человеческая природа, индивидуальность исполнителя в представляемом образе остается зримой в спектакле в крайне различной культурно-исторической степени. Напряжение обеих сторон, неполный семиозис составляет дальнейшее эстетическое своеобразие театра, а оно специфизируется экстремальным способом, театрально-исторически. В той степени, в какой природа проглядывает в искусстве, а индивидуальное тело остается зримым под воплощаемым образом, вырисовывается игровое пространство, которое каждое общество предоставляет индивидуальной природе человека. И в этом аспекте театр, спектакль, в отличие от других искусств, обнаруживает особую близость с реально-повседневным бытом человека; «[…] театр имеет дополнительные черты, выделяющие его среди других форм искусства и крепко связывающие его с повседневным, традиционным взаимодействием»[[559]](#endnote-520).

В основной области своего применения, в анализе спектакля, театральная семиотика справедливо заявляет о своем приоритете, в то время как с точки зрения театроведения в целом она вступает в конфронтацию с историческим подходом. Документальный и исторический подход к изучению спектакля ведут к дальнейшим противоречиям с историчностью в субстанциональном смысле. Представляется правильным, что только на основе разработанной в последние десятилетия семиотики театра, благодаря ее методам убедительный анализ спектакля оказался в пределах досягаемости. Справедливо и то, что каждому семиотическому анализу должно предшествовать строгое историческое исследование, чтобы избежать ошибочных толкований[[560]](#endnote-521). В этом отношении театральная семиотика в том виде, в котором она на сегодняшний день разработана, непременно должна быть дополнена теорией исторического развития и изменения знаковых систем и смысловых театральных структур.

### 5

Однако возникает вопрос, можно ли (и в какой мере) выйти за рамки отдельно исследуемого театрального события, применяя исторический подход к семиотическому анализу спектакля? Конечно, с помощью семиотического инструментария можно сравнить различные представления и систематизировать их. Но не получится ли тем самым более чем формальный ряд в духе старого формализма, согласно которому за художественными инновациями следует фаза исчерпывания новых средств, адаптации восприятия и т. д. — фаза, которая ведет к новой ломке формы?[[561]](#endnote-522) Написание истории театра могло бы на этой основе свестись к выявлению и описанию ключевых постановок, таких спектаклей, в которых многолетний художественный опыт и открытия суммируются, концентрируются и обнаруживают себя тем, что «старые условности кончаются и намечаются новые», так что ими «отделяются друг от друга эпохи театра»[[562]](#endnote-523).

В этой связи проблему следует рассмотреть шире. Так как классическая театральная семиотика до сих пор в существенной степени охватывает художественно-творческую составляющую театрального процесса, со-участвующий в этом процессе зритель остается вне рамок анализа, так как небольшое количество формализованных сигналов — аплодисменты или {309} неприятие спектакля — недостаточны в дальнейшем для описания его участия в театральном событии[[563]](#endnote-524).

На сегодняшний день семиотика еще не в состоянии обеспечить консистентное историческое описание. Ее не выручают и заимствования из запасников идей традиционной истории, несмотря на обоснованные частные достижения. Хотя более ранняя история идей со своей стороны имеет заслуги по выявлению исторических возможностей мышления и мыслимого, она, тем не менее, ориентирована односторонне, по высшей шкале эпохальных духовных проектов одиночек, а не по ментальной реальности социальной общности в ее исторических возможностях мышления и воображения.

Аналогичные оговорки касаются и другой стороны традиционного образа действия. Хотя социальная история медиальных обстоятельств неотъемлема от истории различных форм театра, а определенные вопросы социально-исторического характера, касающиеся автора, артистов, художников театра, общественной зрительской прослойки в целом показательны, это мало приближает нас к проблемам, которые возникают в ходе спектакля со стороны публики и с ее участием во всех общественных спецификациях. Художественные формы и события не схематизируются, благодаря комплексности и многоплановости их смысла и коммуникативности — а традиционная социология, так же как и социальная история, нуждаются в дальнейших стимулах, чтобы достигнуть дифференцированных результатов.

Согласно формулировке Петера Бурке (Peter Burke), надлежит отыскать «нечто заполняющее понятийное пространство, которое зияет между историей идей (в узком смысле) и социальной историей, чтобы избежать губительной альтернативы между историей мысли, которая оставляет общество в стороне, и социальной историей, которая выносит за скобки мышление»[[564]](#endnote-525). Прежде чем определить это пространство на понятийном уровне, необходимо сделать этот феномен очевидным во всей его полноте. История театра имеет дело с историческими формами сознания, которые не зависят впрямую от духовных и религиозных исканий различных эпох. История театра не пополняется и с ростом «надстройки», вбирающей в себя социальную данность и материальные отношения с интеллектуальными, мировоззренческими, чувственными структурами и типами коммуникационных связей, ибо последние развиваются по их собственным историческим инерционным законам. Петер Шёттлер (Peter Schoettler), ссылаясь на Эрнеста Лабрусса (Ernest Labrousse), обозначил весь этот промежуточный диапазон как некую «третью область» и определил ее как «менталитет», «идеологию», «дискурс».

### 6

Если искать ответы на вопросы в новейших достижениях исторической науки, то нужно обратиться сначала к социальной истории, которая движется на макро-уровне великих исторических явлений и, вместо того, чтобы ориентироваться на нации, государства, классы, настраивается на «относительно мелкие поля наблюдения», «менталитеты и жизненные условия»[[565]](#endnote-526), {310} на историю повседневности[[566]](#endnote-527). «Область ментальной истории», как определил ее уже Жак Ле Гофф в своем труде «Faire de la Histoir»[[567]](#endnote-528), является уровнем повседневного и автоматического, того, что противостоит индивидуумам в истории, так как при этом обнаруживается неиндивидуальность их мышления, того, что объединяло Цезаря и последнего солдата его легиона […]. Что делает интересными новые исторические направления исследования для театрально-исторического публичного исследования, так это именно промежуточный статус менталитетов между индивидуальным и коллективным, между этическим и сверхнравственным, именно процесс «создания и трансформации логики *мировоззрения*, магического, религиозного или научного, как элементов общественного сознания и создания образов, мифов, репрезентативной иконографии и социальных установок»[[568]](#endnote-529). Для отдельных культурно-исторических сюжетов это можно сформулировать так: прочь от односторонней ориентации на творчески-созидательную индивидуальность отдельного произведения, задающего новые масштабы, к тому, что объединяет Иффланда и его последнего актера, Рейнхардта и его последнего зрителя. Это не может быть, конечно, абсолютным и исключительным требованием. Театральная наука не может, например, отказаться от истории теоретических взглядов на театр, связанных с общей историей идей, с масштабными художественными проектами. Театральная наука не может быть не связана с историей, определяющей масштаб и тем самым рецептивные фазы отдельных сценических событий в жанрово-исторической очередности, которые, в свою очередь, связаны с историей различных театральных форм, с тем, как установившийся институт переходят, к истории репертуара. Необходимо также принять в расчет, что историю выдающихся явлений (мысли и художественных проектов), историю культурной (и социальной) элиты следует видеть в широком контексте общей культуры и ее форм. Если признать значимость имеющихся в истории универсальных систем, таких как речевая артикуляция, образ символического действия и система воззрений, в качестве наивысших культурных достижений, то не надо быть догматичным приверженцем Фуко, чтобы на расстоянии распознать влияние его археологии, его теории дискурса и его ссылок на присущие всем дискурс-системам потенциалы власти. Так возрастает значение этого смещения исторического интереса, и возрастает тем более, чем больше происходит ориентация на «рецептивную сторону», публику, зрителя и его роль в театральном процессе. «Коллективные убеждения, правила, нормы, ритуалы и условия поведения»[[569]](#endnote-530), которые лишь в малой степени представляют собой специфику групп и классов, и в большей степени охватывают разные культурные круги, являются феноменами долгого исторического процесса. Из французской школы анналов происходит понятие «длинной продолжительности» — «la longue durée», которое обозначает исторический закон инерции для менталитетов. Процессы изменения противодействуют склонности к стабильности весьма медленно. Об их инерционность разбиваются политические и индивидуально-духовные изменения[[570]](#endnote-531). Ясно как на ладони, что делает ментально-историческое микроисследование для истории театра, если оно посвящено таким элементарным поведенческим и эмоциональным феноменам, как соотношение детства и старости, рождения, болезни и смерти, работы и досуга, преступления и наказания. Эти исследования приводят также к непосредственным ментальным установкам на {311} коммуникацию (общение), которая играет значительную роль в понимании и оценке «внутритеатральной коммуникации»[[571]](#endnote-532). К этому стоит добавить, что в этой области анализа разбираются также и крипто- и прототеатральные виды поведения, когда социальный повод и условности — в связи с праздниками, от свадьбы до карнавала — позволяют одиночке или коллективу совершить явный или скрытый переход к воплощению «как будто бы»[[572]](#endnote-533).

### 7

Если спросить себя, каким образом исторически изложенные поведенческие диспозиции доходят до продуцентов или до реципиентов в институализированном театре, то для этого, конечно, недостаточно микроисторической области анализа. Однако критика становления самостоятельности менталитетов «по отношению к противоречиям социальной структуры» сама способствует развитию исследования. Сегодняшняя ментальная история исходит из того, что хотя «коллективные феномены, обозначаемые как “менталитеты”, не относятся непосредственно к определенным классам, они существуют в едином социальном силовом поле классов, но находятся с этим полем в противоречивой аналитической плоскости»[[573]](#endnote-534). Классическая область истории театра предстает, тем самым, в модифицированном виде, если интересоваться соотношением общественного Целого и театрального мира, при всей важности политико-экономических и социально-исторических взаимосвязей. Понять многообразие сценических форм в одной только Федеративной республике на протяжении нескольких сотен лет истории театра можно, используя экскурсы в Античность и Ренессанс. К тому же, есть сугубо региональные отличия, не допускающие возврата к «основным линиям развития»[[574]](#endnote-535). Если с «поверхности» театрального искусства заглянуть «внутрь» и предпринять попытку обзора того, что можно показывать и даже включать в репертуар, то и здесь не обойтись без исторической перспективы. То, что предлагается и играется в классическом разговорном, музыкальном, балетном театре, является, со многих точек зрения, результатом многовековых процессов отбора, восприятия и канонизации; сортировка по генезису и восприятию, по процессам — традиционному и инновационному — неизбежна. Историческое изучение репертуара является насущным требованием. Таким образом, театральную «систему» общественно-государственного диапазона, в немецкоязычных странах, следует подвергнуть историческому рассмотрению, исходя из ее особых условий возникновения и развития. Это касается и контекста всех прочих европейских театральных культур, с которыми система театра находится в соотношении многообразной исторической зависимости и взаимодействии.

То, что в этом макро-историческом поле исследования игнорируется обращение к доисторическим или надисторическим концепциям, соответствует уровню дискуссии исторических наук[[575]](#endnote-536) в Германии, а также в США[[576]](#endnote-537). Следует обратить внимание на сближение исторической методики и проблемы нарративики[[577]](#endnote-538) То, что к историческому рассказу относится и субъект рассказа, требует основательного возражения бессубъектному написанию истории Фуко[[578]](#endnote-539). Тем не менее, понятие дискурса Фуко дает в рамках «определенной языковой материальности, которая учреждается в той или {312} иной форме как общественный вид речи с эффектами власти и сопротивления»[[579]](#endnote-540), дает важные импульсы для нового историко-театрального исследования, которое как простая лексикологическая работа над театральной терминологией, вплоть до общественного и политического применения театральной метафорики, приведет к важным результатам.

В области общественного характера культурных учреждений театра, где происходит самопоказ и самопрезентация не «народа» (Киндерманн), а общества в его дифференцированной общности, следует в дальнейшем точно определить отношение к другим ведущим культурным факторам: прессе, литературе, религии и т. д. К этому можно добавить как решающую величину в специфическом для театра значении совокупность общественных событий, в которых прототеатральные виды поведения могут привести к целесообразному воздействию. В 1968 году Рихард Шехнер (Richard Schechner) в своих изложениях к «Environmenntal theatre» («театр окружающей среды») выстроил следующий ряд: «публичные события / демонстрации (public events / demonstrations) — интермедиа (happenings) — театр окружающей среды (environmenntal theatre) — традиционный театр (‘pure/art)». С намеком на массовые демонстрации против войны во Вьетнаме на площади перед Пентагоном он комментирует: «Действительно, конфронтация — это то, что делает текущую американскую политику театрализованной»[[580]](#endnote-541). Театр как институт находится в связи с визуальной церемониальной культурой общественных событий и выступлений, будь это мотивировка общественных, политических, религиозных событий или праздников годичного цикла. При этом степень выделения прототеатральных элементов варьируется совершенно, но театральная система общества находится в специфическом отношении к типу общественных событий. Для греческого театра времен Перикла, например, для его иератической строгости и его высочайших стилистических притязаний, абсолютно определяющим является то, что образование политической воли происходит как общественное событие, с совсем другими главенствующими способами поведения, но при подключении сильных прототеатральных моментов. С другой стороны, для театральности *siglo de oro* (Золотого века) определяющим является то, что одновременно есть общественное мероприятие аутодафе, в то время как политическое волеизъявление воплощается в arcanum escorial. Нет такого общего правила, существующего над историей, по которому можно было бы предсказать, как устанавливается соотношение между выставлением напоказ общественных ритуалов и выраженной театральностью данной театральной системы, есть только описания в исторической ретроспективе.

### 8

Общая история, которая может установить масштабы для всех исторических дисциплин, в настоящее время отсутствует, и ее наличие в дальнейшем пока тоже под вопросом. Если, несмотря на это попытаться сориентироваться в основополагающих дискуссиях, проводимых сегодня профессиональными историками, то теория Рейнхарта Козеллека (Reinhart {313} Koselleck) о трех видах исторического опыта может служить в качестве всеобъемлющей. Эта теория открывает различные пути написания истории, не декларируя при этом универсального, в том числе догматического, метода.

Первый вид опыта отличается тем, что одиночка напрямую видит себя вовлеченным в историческое событие в ошеломляющей и неожиданной для него форме. При рассмотрении со стороны субъекта этот опыт несет в себе элемент экзистенциального, со стороны произошедшего он имеет характер сингулярности, как его постулировал историзм для историчности. Козеллек видит в этом «праопыт», так как без него не создать ни биографии, ни истории. Опыты упомянутого вида неизменно выступают во взаимосвязи с другими видами опыта, они аккумулируются, взаимно утверждаются и корректируются.

Сравнение есть величина второго уровня исторического опыта. И на этом горизонте появляются чужой и коллективный опыт, которые в конкретных жизненно-исторических условиях приобретают некую специфическую для определенного поколения окраску, обусловленную «сдвигами (скачками) опыта политического. В процессе этой аккумуляции, которая идентична в своей основе временной структуре человеческого общества вообще»[[581]](#endnote-542), возникают образцы опыта и понимания, т. е. создается стабилизация опыта. В этом аспекте понимание истории поколениями, пережившими, например, господство нацизма, Вторую мировую войну и Освобождение, расставляет другие акценты, нежели понимание тех же исторических событий последующими поколениями.

Третий вид исторического опыта, основанный на двух предыдущих, распространяется уже на долгосрочные изменения, превышающие по времени протяженность человеческой жизни. Этот опыт проявляется посредством сравнения либо специфических отличий поколений, либо различных культур с точки зрения их исторических предпосылок. Долгосрочное историческое изменение этого вида опыта распознается преимущественно ретроспективно, опосредованное рефлексией и сообщениями, обнаруживающими со своей стороны нарративные структуры, будь то мифические, хронологические или протонаучные структуры. Для соотношения различных видов исторического опыта действует, по Козеллеку, «“антропологическое определение границ”, которое приводит к познанию неожиданной новизны всех конкретных историй, если оно сопровождается совокупностью средне- и долгосрочного опыта». В конкретном обиходе эти три способа, как правило, переплетаются с историческим опытом. Тем не менее, можно определить специфические способы рефлексивного (с точки зрения научного продолжения процесса) и повествовательного овладения опытом. Козеллек выразил их трехчленной формулой: «записать, продолжить писать, переписать». Из экзистенциального исторического первичного вида опыта вытекает, что он только тогда из индивидуального воспоминания становится коммуникабельным, когда соотносится с определенными датами, с зафиксированными в памяти моментами. В этом случае научные дополнения — это методически управляемое воспоминание, фиксирование дат и сохранение источников. Нетрудно прояснить для себя и театроведческие соответствия. Они простираются от методически осмысленного обобщения индивидуального опыта представлений (последний был обсужден выше) — до той «особенной, документирующей и критической по отношению к источникам, {314} научной отрасли театральной науки, сравнимой с критикой текстов в научных дисциплинах, связанных с литературой». Основания этой отрасли еще несколько лет тому назад требовал Харальд Цильске (Harald Zielske). К этой области театроведческих и вообще гуманитарных исследований (и исключительно к ним) относится рассуждение Одо Маркварда (Odo Marquuard) о том, что однозначность результатов или методов понимания и освоения представляет собой идеал.

Вторая область исторического опыта знаменуется систематизацией сравнения. С научной точки зрения ей соответствует методическое руководство для сравнения и для образования сравнительных рядов — будь они хронологического вида (как первичного и простейшего исторического образования рядов), причинно- или дополняюще-контрастно (синхронно) структурированные; с точки зрения содержания они устанавливаются по доминантам сопоставляемости — и здесь достигают историко-театрального образца, простираясь от театральной географии до театральной эстетики, от истории театральных учреждений до истории произведений и жанров (репертуара) и т. д.

«Продолжение написания» в этом смысле включает в себя также то, что традиционные технологии создания истории театра, чье значение доказывается, а образ действия оправдывается, обновляются и продолжаются под влиянием новых импульсов.

Такая перепроверка производится, конечно, в свете третьего вида опыта, который связывает долгосрочные перспективы с аспектом ревизии воззрения, порожденного новым опытом. «Переписывание» методологически означает отрицание. Оно подразумевает относительность предыдущих результатов и опытов, следовательно, необходимость возврата к тем источникам и напластованиям исторических результатов, которые предшествуют индивидуальному и специфическому для поколения образованию рядов и суждений, в отношении которых имеются возражения. Этому соответствует дальнейшее убеждение в том, что истории и история должны быть созданы в определенных языковых образах и образах представления. «Переписывание» означает новую языковую и нарративную редакции, last but not least (последнее, но не окончательное) переосмысление в духе методической ревизии, если дискутируется образование рядов и суждений. Конечно, тот факт, что ни один документ, ни одна дата, едва вошедшие во взаимосвязь, не делают абсолютно однозначными высказывания о документированном событии, оставляет открытой возможность интерпретации и реинтерпретации, образует непреодолимый пробел между событием и «историей». И это понимание действенно в большей мере, если предмет, который сам документируется, является проходным в субстанционном смысле, как событие театра, событие представления. В качестве примеров для историко-театральной переоценки можно было бы привести не только отдельные представления и жанры, но целые театральные области. Например, радикальная переоценка так называемой пригородной сцены (Vorstadtbuehne) и ее репертуара. К началу XX века, вопреки отрицанию, которое было навязано литературными притязаниями просветительского театра, она воспринималась как театр популярный не-литературный, «раскрепощенный». В этом отношении для второй и третьей области исторического опыта и историко-научной и театроведческой деятельности не годится то, что провозглашается {315} для первой: идеал определенности. Ибо для второй и третьей области многозначность в основном неустранима, хотя целью научных усилий должны оставаться убедительность и способность к консенсусу всех высказываний. Напротив, следует делать акцент на позитивной обратной стороне: сегодняшнее непреклонное значение «интерпретируемых гуманитарных наук» находится, по словам Одо Маркварда, в методологическом противоречии с опасностями, вызванными «однозначно правильным пониманием единственной мировой истории»[[582]](#endnote-543), как и всеми прочими универсальными правильностями.

### 9

Что делает сегодня проблематичным написание истории театра, так это понимание необходимости «переписывания» в большом масштабе, без того чтобы основные универсально-исторические линии были надежно узнаваемы и были бы в распоряжении. Это относится и к дальнейшей перспективе, внутри которой рассматривалась история театра, перспективе национальной культуры. Хотя значение, которое театральные системы с XVIII столетия приобрели для образования национальной идентичности, трудно переоценить, но именно в европейском пространстве можно проследить многократное пересечение национальных границ в ходе театрального развития[[583]](#endnote-544). Несмотря на это, имеет силу тот факт, что просветительская мысль национального театра имеет наднациональную, гражданскую в масштабах мира составляющую, вследствие которой можно поставить вопрос при любом отдельном историческом положении вещей, как оно соотносится не только с национальной идентичностью, но и с постулатом наднационального единства. Уже с этой точки зрения история национальных театральных культур должна быть коренным образом переписана. Если наблюдать сегодняшнее театральное развитие и высокую степень посредничества и взаимного влияния, как это происходит между большими культурными пространствами, например, между Европой и Восточной Азией, то становится ясно, сколько основных вопросов по проблемам трансферта культур, их изменчивости и передачи должно быть поставлено и решено, прежде чем можно будет приступить к наднациональному написанию истории театра. Сейчас мы, как и прежде, далеки о «Истории мирового театра», если не брать в расчет имеющиеся прагматические сборники.

Для новейшей всеобъемлющей концепции написания истории театра с учетом сегодняшнего положения дел и проведения дискуссий по методам всех исторических дисциплин, вероятно, еще не пришло время. Однако имеется насущная необходимость не затеряться на фоне проявляющегося повсюду «отвоевывания исторического мышления»[[584]](#endnote-545). В театроведении выявляется то, что Одо Марквард обоснованно констатировал относительно конца XX века, а именно, что «спрос на гуманитарную науку как следствие ускоренной модернизации в [общественном, технологическом, экономическом развитии], растет быстрее, чем [востребуемый для ее компенсации] гуманитарно-научный потенциал»[[585]](#endnote-546).

### **{****316}** Примечания

1. © Чепуров А. А. 2004. [↑](#footnote-ref-2)
2. © Фишер-Лихте Э. 2004.

   © Загорская Т. В. Перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-3)
3. Alfred Klaar, «Bühne und Drama. Zum Programm der deutschen dramatischen Gesellschaft von Prof. Max Herrmann», in: Vossische Zeitung vom 18. Juli 1918. [↑](#endnote-ref-2)
4. Max Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin 1914, Teil II, S. 118. [↑](#endnote-ref-3)
5. Max Herrmann, «Buhne und Drama», in: Vossische Zeitung vom 30. Juli 1918 — Antwort an Prof. Dr. Klaar. [↑](#endnote-ref-4)
6. Max Herrmann, «Uber die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts», Vortrag vom 27. Juni 1920, in: Helmar Klier (Hrsg.), Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, Darmstadt 1981, S. 15 – 24, S. 19. [↑](#endnote-ref-5)
7. Max Herrmann, «Das theatralische Raumerlebnis», in: Bericht vom 4. Kongress fur Asthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1930, S. 152f. В настоящем сборнике. [↑](#endnote-ref-6)
8. Там же. [↑](#endnote-ref-7)
9. Herrmann, «Das theatralische Raumerlebnis», S. 153. [↑](#endnote-ref-8)
10. Там же. [↑](#endnote-ref-9)
11. Там же. [↑](#endnote-ref-10)
12. Там же. С. 11. [↑](#endnote-ref-11)
13. Там же. С. 162. [↑](#endnote-ref-12)
14. Arno Paul, «Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln», in: Helmar Klier 1981. S. 208 – 237, S. 222. [↑](#endnote-ref-13)
15. Там же. С. 232. [↑](#endnote-ref-14)
16. Там же. С. 235. [↑](#endnote-ref-15)
17. В Германии театральная семиотика была в основном обоснована и разработана автором. Ср. Erika Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, 3 Bde., Bd. 1 Das System der theatralischen Zeichen, Bd. 2 Vom «kunstlichen» zum «natiirlichen» Zeichen — Theater des Barock und der Aufklarung, Bd. 3 Die Auffiihrung als Text, Tubingen 1983, 3. Aufl. 1995; engl. The Semiotics of Theater, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 1992. [↑](#endnote-ref-16)
18. Ср.: Erika Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters. Bd. 3, а также статью «Знаковый язык театра» в настоящем сборнике. [↑](#endnote-ref-17)
19. Ср.: Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater, Frankfurt a. M., 1999. [↑](#endnote-ref-18)
20. Ср.: Erika Fischer-Lichte, Asthetik des Performativen, Frankfurt a. M., 2004. [↑](#endnote-ref-19)
21. Rudolf Miinz, «Theatralitat und Theater. Konzeptionelle Uberlegungen zum Forschungsprojekt “Theatergeschichte”», in: Wissenschaftliche Beitrage der Theaterhochschule «Hans Otto», Leipzig 1989, H. 1, S. 5 – 20, S. 7. [↑](#endnote-ref-20)
22. Там же. С. 18. [↑](#endnote-ref-21)
23. Helmar Schramm, «Theatralitat und Offentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von “Theater”», in: Asthetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Worterbuch. Hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius und Wolfgang Thierse, Berlin 1990, S. 202 – 242. [↑](#endnote-ref-22)
24. Там же. С. 205. [↑](#endnote-ref-23)
25. Herrmann, Max. Das theatralische Raumerlebnis. Впервые опубликовано: Bericht vom 4. Kongress fuer Aestetik und Kunstwissenschaft. Berlin 1930, S. 152 – 163 (270 – 281).

    © Загорская Т. В., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-4)
26. По этому и другим вопросам сценического пространства можно ссылаться на труд Р. Кюммерлена: R. Kuemmeplen. Zur Aesthetik Buehnenraeumlicher Priazipien oder Der Rauia auf dem Theater Stuttgart 1929. [↑](#endnote-ref-24)
27. По этому утверждению я могу сослаться на компетентное суждение моего берлинского коллеги профессора доктора Курта Левина; я сердечно благодарю его за помощь. [↑](#endnote-ref-25)
28. © Paul, Arno. Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln Впервые опубликовано: Koelner Zeitschnft fuer Soziologie und Sozialpsychologie. 23. Jg, 1971, H. 1, S. 55 – 77.

    Снежинская Г. В, перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-5)
29. Ср.: R. Koenig. Soziologie, Fischer Lexikon, 10. Bd. Ffm 1967, S. 253; Einige Bemerkungen iiber die Bedeutung der empirischen Forschung in der Soziologie. In: Koenig (Hrsg.): Hb. Dempir. Sozialforschung, 2. Bd., Stuttgart 1969, S. 1278. [↑](#endnote-ref-26)
30. Письмо читателя в газету «Die Zeit», Nr. 7 vom 13.02.1970, S. 48. [↑](#endnote-ref-27)
31. M. Herrmann. Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin 1914, S. 5. [↑](#endnote-ref-28)
32. R. Stamm. Dramenforscliung. In: Sliakespeare-Jb., 91, 1955, S. 221. [↑](#endnote-ref-29)
33. H. Knudsen. Theaterwissenschaft, Berlin 1950, S. 90. [↑](#endnote-ref-30)
34. Так, Г. Киндерманн в своей статье «Театроведение» на четырех страницах семь раз употребляет понятие «собственные законы», «самостоятельность» и «своеобразие» театроведения, но ни разу не дает им содержательного определения. Н. Kindermann. Theaterwissenschaft In: Hurlimann (Hrsg.) Das Atlantisbuch des Theaters, Zurich u. Freiburg i Br. 1966, S. 414 – 433. [↑](#endnote-ref-31)
35. Такое подозрение, вероятно, невольно подтвердил ученик Кучера Г. Шекесси, с непревзойденной наивностью обосновавший поиск театроведением самостоятельности тем, что «оно [театроведение]… вообще не может отказаться от этих исследований, так как в противном случае его статус вузовской дисциплины вызвал бы сомнения» (Szekessy. Kritik der Theaterwissenschaft, phil. Diss., Universitat Munchen 1955, S. 64ff.). [↑](#endnote-ref-32)
36. Frenzel. Theaterwissenschaft. In: W. Schuder (Hrsg.). Universitas Litterarum, Berlin, 1955, S. 588. [↑](#endnote-ref-33)
37. A. Kutscher. Stilkunde des Theaters, Dusseldorf 1936, S. 195. [↑](#endnote-ref-34)
38. H. Kindermann. Theaterwissenschaft, a. a. O., S. 428. [↑](#endnote-ref-35)
39. Frenzel, a. a. O. S. 588. [↑](#endnote-ref-36)
40. D. Diederichsen. Theaterwissenschaft und Literaturwissenschaft. In: Euphorion, 60. Bd., 1969, S. 402 – 414. [↑](#endnote-ref-37)
41. Там же, с. 407 и след. [↑](#endnote-ref-38)
42. Цит. по: A. Kutscher. Grundriss der Theaterwissenschaft, Muenchen 1949. S. 433. [↑](#endnote-ref-39)
43. {62} Diederichsen, a. a. O. S. 409. [↑](#endnote-ref-40)
44. I. Kant. Vorrede zur 2. Ausg. der «Kritik der reinen Vemunft». [↑](#endnote-ref-41)
45. I. Kant. Transcendentale Elementarlehre. 1. Teil. [↑](#endnote-ref-42)
46. Ср.: R. Koenig (Hrsg.), E. Durkheim. Die Regeln der soziologischen Methode; soziol. Texte, 4. Bd., Neuwied, Berlin 1961, S. 38ff., 107 – 139; R. Konig. Einleitung. In: Konig (Hrsg.) Hb. D. Empir. Sozialforschung, a. a. O., 1. Bd. S. 3ff. [↑](#endnote-ref-43)
47. Ср.: Diederichsen, a. a. O. [↑](#endnote-ref-44)
48. P. M. Blau, W. R. Scott. Formal Organizations. San Fancisco 1962. S. 116. [↑](#endnote-ref-45)
49. Ср.: Н. P. Dreitzel. Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft. In: Gottingeer Abhandlungen zur Soziologie. 14. Bd.; Stuttgart 1968. S. 122. [↑](#endnote-ref-46)
50. G. H. Mead. Mind, Self and Society. Chicago 1934. [↑](#endnote-ref-47)
51. Ср.: R. Konig. Die Beobachtung. In: Konig (Hrsg.) Hb.d. empir. Sozialforschung, a. a. O., 1., Bd. S. 115. [↑](#endnote-ref-48)
52. Ср.: W. E. Muehlmann. Homo creator. Wiesbaden 1962. S. 120f. [↑](#endnote-ref-49)
53. Ср.: Mead, a. a. O. S. 56: «Социальное действие не является предпосылкой социального действия, а является предпосылкой сознания». [↑](#endnote-ref-50)
54. Ср.: Mead, a. a. O. S. 84. [↑](#endnote-ref-51)
55. Ср.: Muhlmann, a. a. O. [↑](#endnote-ref-52)
56. Ср.: H. P. Dreitzel, a. a. O. S. 152ff. [↑](#endnote-ref-53)
57. Ср.: H. P. Dreitzel, a. a. O. S. 193. [↑](#endnote-ref-54)
58. Ср.: W. Hofmann. Vom Werturteil in der Gesellschaftslehre. In: Hofmann. Universitat, Ideologie, Gesellschaft, edition surkamp, Nr 261, Ffm 1968. S. 67 – 81. [↑](#endnote-ref-55)
59. Ср.: R. Koenig. Die Beobachtung. In: Koenig (hrsg.) Hb.d.empir. Sozialforschung, a. a. O. S. HOff. [↑](#endnote-ref-56)
60. Ср.: A. Silbennann, H. O. Luthe. Massenkommunikation. In: R. Konig (Hrsg.) Hb.d.empir. Sozialforschung, a. a. O., 2. Bd. S. 673ff. [↑](#endnote-ref-57)
61. *©* Fischer-Lichte, Erika. Die Zeichensprache des Theaters.

    Впервые опубликовано: Renate Moehrmann (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. Berlin 1990, S. 233 – 260.

    Загорская Т. В., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-6)
62. Ср.: Theo Girshausen. Zur Geschichte des Fachs, in: Renate Moehrmann (Hrsg.) Theaterwissenschaft heute: erne Einfuehrung Berlin: Reimer, 1990. [↑](#endnote-ref-58)
63. Подробно о рассмотрении театральной семиотики XVIII века см.: Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, 3 Bde, Tuebingen 1983. Bd. 2 Vom «kuenstlichen» zum «natuerlichen» Zeichen — Theater des Barock und der Aufklaerung. [↑](#endnote-ref-59)
64. К следующим изложениям ср. статьи Гирсхаузена (Girshausen), Байердёрфера (Bayerdoerfer), Кёппля (Коеррl) и Энгеля (Engell) в: Theaterwissenschaft heute: eine Einfuehrung (hrsg. R. Moehrmann) Berlin: Reimer, 1990. [↑](#endnote-ref-60)
65. Ср.: Thomas Postlewait and Bruce McConachie (eds.): Interpreting the Theatrical Past: New Directions in the Histiriography of Perfomance, Iowa, 1989. [↑](#endnote-ref-61)
66. См.: Dietrich Steinbeck: Einleitung in die Theorie und Systematic der Theaterwissenschaft, Berlia, 1970. [↑](#endnote-ref-62)
67. Ср.: Arno Paul: «Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln» (1971), in: Helmar Klier (Hrsg.) Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, Darmstadt 1981, S. 208 – 237. [↑](#endnote-ref-63)
68. Charles S Peirce: Schriften I und II. Mit einer Einfuehrung hrsg. Von Karl-Otto Apel, Frankfurt am Main, 1967. [↑](#endnote-ref-64)
69. Charles W. Morns: Grundlagen der Zeichentheone, Muenchen. 1972. [↑](#endnote-ref-65)
70. К категоризации и перечислению театральных знаков ср.: Keir Elam: The Semiotics of Theaters and Drama, New York 1980, Enka Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, a. a. O. Bd. 1, Tadeusz Kowzan: Litterature et spektacle dans leurs rapports estetiques, thematiques et semiologiques, Warszawa, 1970. [↑](#endnote-ref-66)
71. Соответствующая разработка предпринята в: Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, а. а. О. Bd. 1. [↑](#endnote-ref-67)
72. Ср.: Petr Bogatyrev, «Semiotics in the Folk Theatre» (1938), in: Ladislav Matejka und J. Titunic (eds.), Semiotics of Art: Prague School Contributions, Cambridge / Mass. 1976. S. 33 – 50. [↑](#endnote-ref-68)
73. Ср.: Kowzan, a. a. O. S. 208ff. [↑](#endnote-ref-69)
74. Мобильность театральных знаков была разработана пражской группой уже в 30‑х и 40‑х годах. Ср.: Bogatyrev: a. a. O. Jindrich Honzl: «Dinamics of the Sign in the Theatre» (1940), in: Matejka und Titunic (eds), a. a. O. S. 74 – 93, Jan Mukarovsky, «Zum heutigen Stand der Theorie des Theaters» (1941), in: Aloysius Van Kesteren und Herta Schmidt (Hrsg.): Moderne Dramentheorie, Kronberg / Ts. 1975. S. 76 – 95. [↑](#endnote-ref-70)
75. Это соображение сначала сформулировал Jin Veltiusky, «Man and Object in the Theatre» (1940). in: Garvm, Paul L. (ed): A Prague School Reader in Eslietics, Literary Structure and Style, Washington, 1964. S. 83 – 91. [↑](#endnote-ref-71)
76. {83} Во второй фазе развития театральной семиотики (начатой пражскими структуралистами) с большой решимостью велась дискуссия о проблеме мельчайших значительных единиц аналогичных мельчайшим значительным единицам в языке (морфемам). Эту дискуссию можно проследить. См.: Roland Barthes (1964): Literatur oder Geschichte, Frankfurt am Main 1969, Jolanta Brach: «O znakach literakich i znakach teatralnych», in: Studia Estetyczne 2, 1965, S. 241 – 259, Michel Corvin: A propos des spectacles de R. Wilson: «Essai de lecture semiologique», in: Cahiers Renaud-Barrault 77, 1971. S. 90 – 111, Jose V. Diez Borque: Semiologia del teatro, Barcelona 1975, Regis Durand: «Problnmes de l’analyse structurale et semiotique de la forme théâtrale», in: Andre Helbo (ed): Semiologie de la representation, Bruxelles 1975, Steen Jansen, «Esquisse dune theorie de la forme dramatique», in: Langages 12, 1968. S. 71 – 93, Patrice Pavis: Problemes de semiologie théâtrale, Quebec 1976, Franco Ruffini: Semiotica del testo: l’asempio teatro, Roma 1978, Stefania Skwarczynska: Wokol teatru i literatury, Warszawa 1970, Irena Slawinska: Wspotczesna refleksja о teatrze, Krakow 1979. [↑](#endnote-ref-72)
77. Cm. Jmdnch Honzl: «Die Hierarchie der Theatermittel» (1943) in: Van Kesteren und Schmid (Hrsg), a. a. O. S. 133 – 142. [↑](#endnote-ref-73)
78. Cp.: Erika Fischer-Lichte: «Dialoglinguistik oder Dialogghermeneutik?», in: Wirkendes Wort 4, 1984. S. 282 – 305. [↑](#endnote-ref-74)
79. Ср.: Georg Simmel: «Zur Philosophie des Schauspielers», in: G. S.: Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse. Einleitung von Michael Landmann, Frankfurt, 1968 S. 75 – 95. [↑](#endnote-ref-75)
80. Ср.: Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, a. a. O. Bd. 3. S. 22 – 33. [↑](#endnote-ref-76)
81. Ср.: Philippe Hamon: «Pour un statut semiologique du personnage», in: Litterature 3. S. 86 – 110, Manfred Pfister: Das Drama, Muenchen, 1977. S. 220 – 263. [↑](#endnote-ref-77)
82. Wladimir Propp: Morphologie des Maerchens, Muenchen, 1972. [↑](#endnote-ref-78)
83. Algirdas J. Greimas: Strukturale Semantik, Braunschweig, 1971, особенно S. 157 – 177. [↑](#endnote-ref-79)
84. Anne Ubeisfeld: Lire le theatre, Pans, 1978. [↑](#endnote-ref-80)
85. Georg Henrik Von Wright: An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action, Amsterdam 1968, Arthur С. Danto: Analytical Philosophy of Action, Cambridge 1973, Teun A. Van Dijk: «Action, Action Description and Narrative», in: New Literary Theory 6, 1975. S. 273 – 294. [↑](#endnote-ref-81)
86. Ср.: Elam. a. a. O. S. 120ff. [↑](#endnote-ref-82)
87. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, Muenchen, 1972; особенно S. 81ff. [↑](#endnote-ref-83)
88. Greimas, a. a. O., особенно S. 13 – 89. [↑](#endnote-ref-84)
89. Эти термины ввел Лотман. [↑](#endnote-ref-85)
90. Ср. с вышесказанным: Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, a. a. O. Bd. 3. [↑](#endnote-ref-86)
91. При этом она находится в поразительном контрасте с первыми представителями пражского структурализма. [↑](#endnote-ref-87)
92. Как пример подробного анализа ср.: Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, a. a. O. Bd. 3. S. 119ff. [↑](#endnote-ref-88)
93. Helmut Plessner: «Zur Anthropologie des Schauspielers» (1948), in: H. P.: Zwischen Philosophie und Gesellschaft, Frankfurt a. M., 1979. S. 205 – 219. [↑](#endnote-ref-89)
94. Ср.: Zbigniew Raszewski: «Partytura teatralna», in: Pamitnik Teatralni, tok VII, 1958, z. 3/4, S. 380 – 412, Jansen a. a. O., Marcello Pagnini: «Versuch {84} einer Semiotik des klassischen Theaters», in: Volker Kapp (Hrsg.): Aspekte objektiver Literaturwissenschaft, Heidelberg 1973. S. 84 – 100, Kowzan, a. a. O., Ubersfeld a. a. O. sowie: L’ecole du spectateur, Paris, 1981. [↑](#endnote-ref-90)
95. Cm. Juri M. Lotman: «Die Bedingheit der Kunst» (1970) in: J. M. L.: Aufsaetze zur Theorie und Metodologie der Literatur und Kultur, hrsg. Von Karl Eimermacher, Kronberg / Ts. 1974. S. 1 – 6. [↑](#endnote-ref-91)
96. Понятие интерпретанта было введено Пейрсом (Peirce). Он подразумевает знак, который олицетворяет другой знак, как рисунок собаки олицетворяет слово «собака» ели как формула H2O — слово «вода» и т. п. Для категоризации постановки как интерпретанта ср. Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, a. a. O., Bd. 3. S. 34 – 54, а также «The performance as “interpreted” of the drama», in: Semiotica 64-3/4, 1987. S. 197 – 221. [↑](#endnote-ref-92)
97. Различие между артефактом (как материальной манифестацией) и эстетическим объектом (как общественно опосредованным смыслом) произведения искусства восходит к Яну Мукаровскому; см. его соч.: Jan Mukarovsky: «Aestetische Funktion, Norm und aestetischer Wert als soziale Fakten» (1935), напечатано в: J. M.: Kapitel aus der Aesthetik, Frankfurt a. M., 1970. S. 7 – 112. [↑](#endnote-ref-93)
98. Применительно к немецкому барочному и просветительскому театру это было исследовано: Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, a. a. O. Bd. 2. [↑](#endnote-ref-94)
99. Ср.: Erika Fischer-Lichte: «Wandel theatralischer Kodes: Zur Semiotik der interkulturellen Inszenierung», in: Zeitschrift fuer Semiotik, Bd. 11, Heft 1, 1989 «Inszenierung von Welt», hrsg. von Erika Fischer-Lichte. S. 63 – 85. [↑](#endnote-ref-95)
100. Ср.: Elizabeth Burns: Theatricality, London 1972, Jean Duvignaud: Les Ombres collectives. Sociologie du théâtre, Paris 1973, Georges Gurvitch: «Sociologie du théâtre», in Les Lettres nouvelles 4/35, Februar 1956. S. 196 – 210, Un Rapp: Handeln und Zuschauen, Neuwied, 1973. [↑](#endnote-ref-96)
101. Ср.: Erika Fischer-Lichte: «Das eigene und das fremde Theater. Interkultureller Tendenzen auf dem Theater der Gegenwart», in: Wilfried Floek (Hrsg.) Tendenzen des Gegenwartstheater, Tuebingen 1988. S. 227 – 240, там же: «Das Theater auf der Suche nach einer Universalsprache», in: Forum Modernes Theater, Bd. 4. 1989, H 2. S. 115 – 121, Erika Fischer-Lichte, Josefine Riley, Michael Gissenwehrer (eds.): The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign, Tuebungen, 1990. [↑](#endnote-ref-97)
102. Lehmann, Hans-Thies. Ueber die Wuenschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens.

     Впервые опубликовано: Merkur 48, Jg 1994, H. 542. S. 426ff.

     © Беляева И. Г., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-7)
103. Gestux — примерно то же, что и habitus *(лат)* — внешний облик, выражение, проявление, но на уровне общего рисунка / выражения жеста / жестов *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-8)
104. Sacnficium mtellectus *(лат.)* — жертвование разумом, в католицизме — требование отказа от собственных суждений в вопросах веры *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-9)
105. Игра слов — Лееманн вводит новое понятие «NV-Effekt» (Nicht Verstehens-Effekt), ссылаясь на наличие «V-Effekt» — понятие, которое однако означает не «Verstehens-Effekt», a «Verfremdungs-Effekt», т. е. «эффект отчуждения» *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-10)
106. В немецком языке эти слова образуются от корней «ехать» и «стоять» *(прим. пер)*. [↑](#footnote-ref-11)
107. Auslegung (нем.) — истолкование, «раскладывание» *(прим. пер.)*. [↑](#footnote-ref-12)
108. Vis inertiale — сила инерции (филос. термин) *(прим. пер.)*. [↑](#footnote-ref-13)
109. © Fischer-Lichte, Enka. Performativitaet und Ereigms.

     Опубликовано в: «Theatralitaet» (Hrsg. von E. Fischer-Lichte), Bd. 4 «Performativitaet und Ereignis»: Erika Fischer-Lichte / Christian Horn / Sandra Umathum / Matthias Warstat (Hrsg.) Tuebingen und Basel, 2002, S. 11 – 17.

     © Загорская Т. В., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-14)
110. «Experimenta» — ежегодный фестиваль современного авангардистского театра с участием международных групп и показом премьерных спектаклей *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-15)
111. Handtke, 1992, S. 15. [↑](#endnote-ref-98)
112. Там же. С. 39. [↑](#endnote-ref-99)
113. Там же. [↑](#endnote-ref-100)
114. Там же. С. 41. [↑](#endnote-ref-101)
115. Rieschbieter, 1960. S. 16. [↑](#endnote-ref-102)
116. Ср.: Austin 1970 и 1989. Философия языка, предшествующая Остину, исходит из того, что язык отражает мир, и что поэтому языковые выражения следует классифицировать либо как истинные, либо как ложные. Остин подтверждает это тем, что есть ряд языковых выражений, не являющихся ни истинными, ни ложными, которые не отражают нечто, а нечто исполняют и при этом именно то, что они совершают. В качестве примера он приводит обещание, заключение брака, крестины, проклятие и др. Эти языковые выражения, которые самореференциальны и конституируют действительность, Остин называет перформативными. [↑](#endnote-ref-103)
117. Это видно не только из постановок «Оскорбления публики» или в «Театре положения» (Theater der Position) Вазона Брока (Bazon Brock), который был показан на «Experimenta». Об этом говорит и возникновение движения хеппенинга в начале шестидесятых, а также цитируемые на следующих страницах примеры театра Ежи Гротовского или Рихарда Шехнера и мн. др. [↑](#endnote-ref-104)
118. Ср.: Maturana, 1982. [↑](#endnote-ref-105)
119. К понятию атмосферы, ср.: Boehme, 1995. [↑](#endnote-ref-106)
120. {116} Там же. С. 33. [↑](#endnote-ref-107)
121. Ср. с этим описанием и нижеследующими приведенными реакциями публики: Schouten, 2001. [↑](#endnote-ref-108)
122. Grotowski 1986. S. 42f. [↑](#endnote-ref-109)
123. Scheclmer 1973. S. 44. [↑](#endnote-ref-110)
124. *Dionisus in 69*, New York, 1970. [↑](#endnote-ref-111)
125. Ср. относительно постановки Касторфа: Roselt, 1999. S. 113 – 144. [↑](#endnote-ref-112)
126. Это же и в случае у Гротовского, Шехнера или группы Societas Raffaello Sanzio: в то время, как Ryszard Cieslak реализует идею «святого» актера, он одновременно играет Фернандо, стойкого принца. Когда Jason Biseau и William Finley пытаются испытать себя, они это делают, когда играют Диониса. Стремящиеся к худобе женщины присутствуют не только как изнуренные тела, но и играют одновременно Брута и Кассио, в то время как жирнотелый гигант Riese играет Цицерона. [↑](#endnote-ref-113)
127. Ср. с понятием значения у Fischer-Lichte, 1979. [↑](#endnote-ref-114)
128. Речь идет о беньяминовских «именах», которые восходят к Вальтеру Беньямину (ср. прим. в тексте Мюнца: беньяминовские «монады»). — *Прим. ред*. [↑](#footnote-ref-16)
129. О понятии имени, символа и аллегории у Вальтера Беньямина (Walter Benjamin) см у Fischer-Lichte, 1986. S. 151 – 168. [↑](#endnote-ref-115)
130. Между новым определением понятия постановка, как это эмплицитно предпринималось с шестидесятых годов и явно проделывается здесь, и философской речевой «радикальной концепцией культурного мероприятия» («radi-kalen Performanzkonzept»), которую разработали Sibylle Kraemer и Marko Stah-lhut, имеются поразительные соответствия. В ориентировании на перформативность эта концепция видит осуществление оперативно-стратегической функции, которая, хотя и не ведет к альтернативной по отношению к противоположным парам теории, но способна указать границы дихотомических классификаций, типологий и теорий. Ср.: Kraemer, / Stahlhut, 2001. S. 35 – 64. [↑](#endnote-ref-116)
131. © Kurzenberger, Hajo. Chorisches Theater der neunziger Jahre. Впервые опубликовано: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Christel Weiler (Hrsg.): TRANSFORMATIONEN. Theater der neunziger Jahre. Berlin 1999. S. 83 – 92.

     © Беляева И. Г., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-17)
132. Baur, Detlev. Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor. Muenchen, 1998 (Диссертац. исследование). [↑](#endnote-ref-117)
133. Lehmann, Hans-Thies. Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragoedie, Stuttgart, 1991. S. 2. [↑](#endnote-ref-118)
134. Kamper, Dietmar. Bildstoerungen. Im Orbit des Imaginaeren. Stuttgart 1994. [↑](#endnote-ref-119)
135. Lehmann, Hans-Thies. «Zeitstrukturen / Zeitskulpturen. Zu einigen Theaterformen am Ende des 20. Jahrhunderts». In: Theaterschrift 12, 1997. S. 42. [↑](#endnote-ref-120)
136. Hiss, Guido. Der theatralische Blick. Einfuehrung in die Auffuehrungsanalyse, Berlin, 1993. S. 76. [↑](#endnote-ref-121)
137. Lehmann, Hans-Thies. «Aesthetik. Eine Kolumne. Fuelle, Leere». In: Merkur, Heft 5, 1995. S. 432. [↑](#endnote-ref-122)
138. Ср.: Widmer, Urs. «Feldforschung im Lande des Managements», In: Theater Neumarkt Zuerich, «Top Dogs», Entstehung — Hintergruende — Materialien. Zuerich 1997. S. 43 – 53; Его же: Top Dogs, Nachteile eines engen Berufsbildes bei Fuehrungskraeften, In: du, Heft 5, 1997. [↑](#endnote-ref-123)
139. Widmer, Urs. «Feldforschung im Lande des Managements», In: Theater Neumarkt Zuerich, «Top Dogs». Entstehung — Hintergruende — Materialien. Zuerich 1997. S. 50. [↑](#endnote-ref-124)
140. Toepfer, Nina. «Gegenwart und Gegenwelten: Neumarkt. Eine Erfolgsgeschichte». — Там же. S. 76. [↑](#endnote-ref-125)
141. Grand, Simon, «Der Markt am Neumarkt. Das Theater aus oekonomischer Sicht». Там же. С. 88. [↑](#endnote-ref-126)
142. Там же. С. 90. [↑](#endnote-ref-127)
143. Там же. С. 87. [↑](#endnote-ref-128)
144. Hesse, Volker, «Vom gestrigen Sprechdrama zum multimedialen Theaterprojekt von heute», In: Berner Agenda 1997 (Интервью: Stefan von Bergen). [↑](#endnote-ref-129)
145. Jelinek, Elfriede. Цит. no: Detje, Robin. «Theoretischer Theaterregen». In: Die Zeit vom 29, Oktober 1993. [↑](#endnote-ref-130)
146. Ср.: Jelinek, Efriede, «Auch Kafka hat walmsinnig gelacht. Ein Gespraech mit der Buechnerpreistraegerin Elfriede Jelinek». In: Neue Zuericher Zeitung vom 17 / 18, Oktober 1998. [↑](#endnote-ref-131)
147. Jelinek, Elfriede. «“Menschen interessieren mich nicht”. Elfriede Jelinek im Gespraech». In: Hamburger Abendblatt 1993 (Интервью: Annegred Seegers). [↑](#endnote-ref-132)
148. Burkhardt, Werner. «Aus dem Nichts — die letzte Chance? Frank Baumbauers Start am Hamburger Schauspielhaus». In: Sueddeutsche Zeitung vom 26. Oktober 1993. [↑](#endnote-ref-133)
149. Wieler, Jossi. «Wolffheim, Franziska, Germania liegt auf der Couch», In: Hamburger Abendblatt vom 27. September 1993. [↑](#endnote-ref-134)
150. Nuebling, Sebastian. «Chorisches Spiel Il. Uebungsbeispiele und Strukturelemente eines theatralen Verfahrens», In: Praktische Theaterwissenschaft. Spiel — Inszenierung — Text. Hrsg v. Hajo Kurzenberger, Hildesheim, 1998 [Medien und Theater, Bd. 7]. S. 86f. [↑](#endnote-ref-135)
151. Wirsing, Sibylle. «Die Damen gattenlos und Troilus treulos». In: Tagesspiegel vom 26. Oktober 1993. [↑](#endnote-ref-136)
152. Schleef, Einar. Droge Faust Parsifal. Frankfurt a. M., 1998. S. 7. [↑](#endnote-ref-137)
153. Там же. С. 8. [↑](#endnote-ref-138)
154. {126} Там же. С. 18. [↑](#endnote-ref-139)
155. Там же С. 276. [↑](#endnote-ref-140)
156. Mueller, Heiner. Предисловие к каталогу выставки «Republikflucht Waffenstillstand Heimkehr», Berlin, 1992 (буклет-приложение к: Schleef. Droge Faust Parsifal). [↑](#endnote-ref-141)
157. Schleef, Einar. Droge Faust Parsifal, Frankfurt a. M., 1998. S. 102. [↑](#endnote-ref-142)
158. Там же. С. 92 и 479. [↑](#endnote-ref-143)
159. Там же. С. 102. [↑](#endnote-ref-144)
160. Там же. С. 479. [↑](#endnote-ref-145)
161. Там же. С. 94 и 275. [↑](#endnote-ref-146)
162. Там же. С. 472. [↑](#endnote-ref-147)
163. Там же. С. 479. [↑](#endnote-ref-148)
164. Там же. С. 475. [↑](#endnote-ref-149)
165. Rischbieter, Henning. «Umwerfendes Imponiertheater, Schleef schafft einen Raum fuer “Salome” — und faehrt den Spielern in die Glieder». In: Theater heute, Heft 8, 1997. S 12. [↑](#endnote-ref-150)
166. Wille, Franz. «Modell Muenchhausen oder Ein fester Griff ins Offene, Ueber die Inszenierung des Jahres und das Stueck der Saison, ueber Einar Schleef und Elfriede Jelineks “Sportstueck”, ueber Frank Castorf, Peter Stein und Botho Strauss». In: Theater heute. Das Jahrbuch 1998, Heft 12, 1998. S. 81. [↑](#endnote-ref-151)
167. © Hass, Ulrike. Im Koerper des Chores. Zur Urauffuehrung von Elfriede Jelineks «Em Sportstueck» am Burgtheater durch einar Schleef.

     Впервые опубликовано: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Christel Weiler (Hrsg.): TRANSFORMATIONEN. Theater der neunziger Jahre. Berlin, 1999. S. 71 – 82.

     © Авдеева М. Н., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-18)
168. Jelinek, Elfriede. Em Sportstueck. Reinbek, 1998. S. 7. [↑](#endnote-ref-152)
169. Китц (Kitz) — сокращенное название Kitzbuehel, фешенебельного места в австрийских горах *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-19)
170. Тобиас Моретти играл роль сыщика-полицейского в сериале «Комиссар Рекс» *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-20)
171. Ежегодная вечеринка, куда съезжаются всякие важные личности, где подаются блюда со знаменитыми баварско-австрийскими белыми колбас(к)ами (Weisswurst) — *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-21)
172. Ср.: Storch. «Brief an Zaneta Vangeli. Die Theaterraeume Einar Schleefs». In: Das Bild der Buehne. Arbeitsbuch von Theater der Zeit. 4/1998. S. 98ff. [↑](#endnote-ref-153)
173. Nagel, Ivan. Laudatio zum Georg Buechner Preis fuer Elfriede Jelinek. Цит. no: «Berliner Zeroing», 19. Oktober 1998. S. 11. [↑](#endnote-ref-154)
174. Schleef Einar. Droge Faust Parsifal. Frankfurt a. M., 1995. S. 74. [↑](#endnote-ref-155)
175. Там же. С. 14. [↑](#endnote-ref-156)
176. Sloterdijk, Peter. Im selben Boot Versuch ueber die Hyperpolitik. Frankfurt a. M. 1995. S. 74. [↑](#endnote-ref-157)
177. Потерпевшее фиаско посредничество софокловского Геракла можно назвать здесь решающей исходной точкой. В этом смысле на Геракла ссылается также Рене Жирар: Girard, Rene. Das Heilige und die Gewalt. Frankfurt am. M., 1994. S. 62ff; Kott. Jan. Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragoedien. Berlin, 1991 S. 103ff. [↑](#endnote-ref-158)
178. Agentur Bilwet. «Der Datendandy». В его же: Elektronische Einsalnkeit. Was kommt, wenn der Spass aufhoert. Koeln, 1997. S. 34. [↑](#endnote-ref-159)
179. Jelinek, Elfriede. «Death of a not-for-ladies-man». In: http://ourworld.compurserf.com/hompages/elfriede/ (Januar 1998). [↑](#endnote-ref-160)
180. Штирия — область в Австрии *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-22)
181. Анди (Андреас Мюнцер), герой немецкоязычных бодибилдеров, несколько лет тому назад третий на мировом чемпионате. В течение четырнадцати лет он формировал внешнюю оболочку своего тела по заданному образцу. Одновременно, сам того не замечая, он отравил себя. Ср.: Jelinek, Elfriede. «Death of non-for-ladies-man». Там же. [↑](#endnote-ref-161)
182. Jelinek Elfnede. Ein Sportstueck. Reinbeck, 1998. S. 97. [↑](#endnote-ref-162)
183. Там же, отдельные реплики из монолога «старой женщины». — С. 75 – 87. [↑](#endnote-ref-163)
184. Там же, отдельные реплики из монолога Анди. — С. 99 и 88. [↑](#endnote-ref-164)
185. Там же. С. 78. [↑](#endnote-ref-165)
186. {138} Там же. [↑](#endnote-ref-166)
187. Там же. С. 92 и след. [↑](#endnote-ref-167)
188. Girard, Rene. Das Heilige und die Gewalt Frankfurt a. M., 1998. S. 41. [↑](#endnote-ref-168)
189. Schleef, Einar. Droge Faust Parsifal. Frankfurt a. M, 1998. S. 277. [↑](#endnote-ref-169)
190. Cage, John. Fuer die Voegel. Gespraeche mit Daniel Charles. Berlin, 1984. S. 250f. [↑](#endnote-ref-170)
191. Schleef, Einar. Droge Faust Parsifal. Frankfurt a. M., 1998. S. 478. [↑](#endnote-ref-171)
192. Сильное высказывание, которое обозначает неосуществимость, нереальность голоса перед его применением (использованием) в системе специализации выражения и представления. [↑](#endnote-ref-172)
193. Barthes, Roland. Le bruisssement de la langue. Paris, 1984. S. 93 – 96. [↑](#endnote-ref-173)
194. Barthes, Roland. Le bruissement de la langue. Здесь цит. по частичному переводу в: Charles, Daniel. «Hommage an Demetrio Stratos». In: Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse. Nr. 35/36, Gesamthochschule Kassel, 1991. S. 138. [↑](#endnote-ref-174)
195. Jelmek Elfnede: «Sinn egal. Koerper zwecklos». In: Theaterschrift 11. Rueckkehr der Klassiker? 1996. S. 24. [↑](#endnote-ref-175)
196. © Weiler, Christel Am Ende / Geschichte.

     Впервые опубликовано: Erika Fischer-Lichte / Dons Kolesch / Christel Weiler (Hrsg.): TRANSFORMATIONEN. Theater der neunziger Jahre. Berlm, 1999. S. 43 – 56.

     © Ботова Е. В., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-23)
197. Подробнее об этом см.: Herta Nagl-Docekal. «1st Geschichtsphilosophie heute noch moglich?» // In dies. (Hrsg.). Der Sinn des Historischen. Frankfurt a. M., 1996. S. 7 – 63. [↑](#endnote-ref-176)
198. См. по этому вопросу: Frank R. Ankersmit. «Die postmoderne “Privatisierung” der Vergangenheit» // Nagl-Docekal, ebd. S. 201 – 234. [↑](#endnote-ref-177)
199. Имеется в виду театральный фестиваль в Потсдаме, который анонсировался под заголовком «Охота до историй». [↑](#endnote-ref-178)
200. См. по этому вопросу [статью Габриеле Брандштеттер](#_Toc384116525) в настоящем сборнике. [↑](#endnote-ref-179)
201. См.: Doris Kolesch. «Aestlietik der Praesenz». In: Transformationen — Theater der neunziger Jahre (Hrsg. E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, Ch. Weiler). Berlin, Theater der Zeit, 1999. [↑](#endnote-ref-180)
202. «Perormativen turn», т. е. перформативного поворотного пункта, того момента, когда театроведение начало все рассматривать в перформативном ракурсе *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-24)
203. Zoon politikon — аристотелевское определение человека как существа, способного к общественной жизни *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-25)
204. «I was especially concerned with this theme of eternal recurrence in my early plays», утверждал Вилсон в 1993 году в интервью с Умберто Эко, {152} опубликовано в: Bonnie Marranca und Gautam Dasgupta. (eds.). Conversations on art and performance. The Johns Hopkins University Press, 1999. S. 170 – 179. [↑](#endnote-ref-181)
205. См. по этому вопросу: Haoschild, Jan Christoph. Georg Buechner. Berlin 1997, прежде всего с. 530 – 563. [↑](#endnote-ref-182)
206. Georg Buchner. Dantons Tod. Stuttgart, 1995. S. 72. [↑](#endnote-ref-183)
207. Цит. no: Hauschild. Georg Buchner. Berlin, 1997. S. 551. [↑](#endnote-ref-184)
208. Dietmar Kamper. «Your ground is my body. Von der Fundamentalphilosophie zum KorperDenken» // Norbert Bolz, Willem van Reijen (Hrsg.). Ruinen des Denkens. Frankfurt a. M., 1996. S. 174 – 178. [↑](#endnote-ref-185)
209. Странным образом, близость театроведения и историографии, явственно здесь проявляющаяся, до сих пор редко служила для первого поводом рассмотреть проблему представления в качестве определяющей трудности предмета. См. по этому вопросу точку зрения, обозначившуюся в любопытных литературоведческих дискуссиях: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich, Klaus Scherpe (Hrsg.). Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Representation von Vergangenheit. Stuttgart, 1990. По аналогии с этим следовало бы разработать кое-что и в театроведении. [↑](#endnote-ref-186)
210. Странным образом, близость театроведения и историографии, явственно здесь проявляющаяся, до сих пор редко служила для первого поводом рассмотреть проблему представления в качестве определяющей трудности предмета. См. по этому вопросу точку зрения, обозначившуюся в любопытных литературоведческих дискуссиях: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich, Klaus Scherpe (Hrsg.). Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Representation von Vergangenheit. Stuttgart, 1990. По аналогии с этим следовало бы разработать кое-что и в театроведении. [↑](#endnote-ref-187)
211. «Безумная история любви» *(англ*. — *прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-26)
212. Rhizom *(нем.)* — ризом, вид корня. [↑](#footnote-ref-27)
213. © Kreuder, Friedemann. Theatrale Formen des Ermners in «Bleiche Mutter, zarte Schwester» (Kunstfest Weimar, 1995). Глава из книги «Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Gruebers» Berlin, 2002. S. 17 – 41.

     © Есакова Л. В., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-28)
214. К этому спектаклю ср.: Rolf Michaelis 1995, Franz Wille 1995, Peter Iden, 1995; Hubert Spiegel. 1995. [↑](#endnote-ref-188)
215. См.: Jurgen Boettcher, 1995. [↑](#endnote-ref-189)
216. Здесь следует отметить то огромное влияние, которое оказало на все рассмотренные спектакли Грюбера его сотрудничество с Эллен Хаммер в области драматургии и режиссуры. [↑](#endnote-ref-190)
217. О понятии «память местности» см.: Aleida Assmann 1999a. S. 298f. [↑](#endnote-ref-191)
218. См.: Sabine Stem / Harry Stem. 1993. S. 73. [↑](#endnote-ref-192)
219. Это было заложено в расположении парка, но в полной мере стало заметно только благодаря световой оси замок-обелиск, устроенному Арройо. [↑](#endnote-ref-193)
220. См.: глава 2.2. [↑](#endnote-ref-194)
221. См.: глава 2.5. [↑](#endnote-ref-195)
222. Jorge Semprun. 1995b. S. 9. Все последующие цитаты из «Bleiche Mutter, zarte Schwester» соответствуют изданию 2002 г. Номера страниц даны в скобках в тексте. [↑](#endnote-ref-196)
223. Обе женские роли, Короны Шретер и Каролы Неер, играла одна исполнительница, чья роль при этом имела еще и другой, «фиктивный», уровень, а именно — она как «актриса» (стр. 9). Исполнительница, таким образом, играет еще и роль актрисы, представляющей Корону Шретер и Каролу Неер. [↑](#endnote-ref-197)
224. Ср.: романы Семпруна: Was fur ein schemer Sonntag! (Jorge Semprun, 1981), Schreiben oder Leben (Jorge Semprun 1995a), особенно. SoL. S. 75 und So, S. 281. Все ссылки на романы соответствуют этим изданиям. Номера страниц с соответствующими сокращениями даны в тексте. [↑](#endnote-ref-198)
225. См.: глава 2.3. [↑](#endnote-ref-199)
226. Ср.: SoL. S. 328 – 364, bes. S. 329 u. 358. [↑](#endnote-ref-200)
227. См.: Klaus Schwind, 1995. S. llf. [↑](#endnote-ref-201)
228. Заголовок цитирует Хайнера Мюллера, в чьем одноименном тексте ангел представлен фигурой, осмысляющей историю. См.: Heiner Mueller Material, 1990. S. 7. [↑](#endnote-ref-202)
229. {171} Трудно назвать тексты Семпруна «Schreiben oder Leben» (1995) и «Was fur em schoner Sonntag» (1981) «романами», так как в них почти отсутствует дистанция между рассказчиком и автором. Замечание Семпруна о том, что его произведение не является документальным, — рассказ, хотя и основан на личных впечатлениях, выходит все-таки за рамки личного; чтобы правда выглядела еще более убедительной и волнующей, автор дополнил ее вымыслом (SoL. S. 199f.) — а также отточенное использование техники «Flashback», возможно и оправдывают причисление этих текстов к жанру романа, но с тем же успехом их можно было бы назвать и «поэтическими автобиографиями». [↑](#endnote-ref-203)
230. Ср.: SoL S. 361 – 364, bes. S. 362. [↑](#endnote-ref-204)
231. Leon Blum 1955, Bd. 1. S. 193 – 336. «Подлинные варианты» этих бесед, то есть их продолжение в «оригинальном составе персонажей», Семпрун передает в «Was fur ein schonez Sonntag!» в виде сна наяву Леона Блюма, содержащегося под стражей на эсесовской вилле в Бухенвальде (So. S. 283 – 304). Это объясняет, почему реплики актеров в историко-философском диалоге драмы сильно сокращены и так часто перескакивают с мысли на мысль. [↑](#endnote-ref-205)
232. В ремарках к своей пьесе по поводу костюма Гете Семпрун отчетливо дал понять, что образ поэта не должен носить личные черты, на Гете должны быть не «плащ» и «широкополая шляпа», как на картине Тишбейна, а «неброский костюм» (с. 11), какие обычно носили его современники. [↑](#endnote-ref-206)
233. Именно для того, чтобы подчеркнуть эти черты личности Гете, его ограниченные консервативные взгляды, его зачастую реакционную позицию по отношению ко всем прогрессивным вопросам, его стремление сблизиться с сильными мира сего, эту роль было поручено играть актеру Вильдгруберу: Гете в постановке Грюбера предстает перед нами напыщенным, самодовольным стариком, чучелом, увлеченным аристократическими идеями, чей выход на сцену удачно сопровождается криками павлина из парка замка. Вильдгрубер изображает его «утонченным монстром, заносчивым и презрительным, в высшей степени тщеславным, крайне мнительным и злопамятным», как удачно заметил один из критиков (Hubert Spiegel, 1995).

     Это замечание критика, точно уловившего иронично-дистанцированный подход актера и режиссера к изображению фигуры Гете, демонстрирует его способность видеть различия между представленным в основном с помощью реплик персонажем в драме и изображением его актером на сцене, то есть ее позицией и взглядами, а также специфической контекстуализацией этой позиции с помощью особенностей постановки и воплощения. Эта способность различать внутреннее и внешнее коммуникативное сцепление (позицию персонажа, вытекающую из его диалогов с другими персонажами драмы, и проявляющееся в способе инсценировки отношение режиссера к позициям отдельных персонажей), эта способность (которая наверняка могла бы стать основным условием допуска к профессии театроведа), кажется, абсолютно отсутствует у театрального критика Петера Идена. В своем обсуждении инсценировки Грюбера он. и глазом не моргнув, смешал все в «одну кучу»: и политическую позицию представленной фигуры Гете, и позицию автора, и позицию руководившего всем действием на сцене режиссера: «Мероприятие, устроенное в столь необычном, обремененном историей месте, не ограничилось печальной памятью жертв тирании […]. Семпрун и Грюбер. призвав на помощь Гете, поставили перед собой задачу выявления причин и первоосновы общественных процессов, сделавших возможным появление Сталина и Гитлера, и первооснова эта якобы, как нам здесь было показано, лежит в “неконтролируемой демократизации общественной жизни”.

     Эта позиция мероприятия, ставящая под сомнение демократию, все же весьма спорна, как в (слишком размытых, если даже не сказать большего — ошибочных […]) исторических выводах, так и в сравнении “вины” коммунизма и национал-социализма […]. Все мероприятие с соответствующими пассажами {172} превратилось в сомнительного рода политическую болтовню на советском кладбище. То, что началось как реквием, закончилось вдруг неожиданно ревизионистски-реакционно.

     Как сказал Грюбер после премьеры, он собирался “поведать нам нечто о Германии, передать эту боль”. […] Но когда Гете и Блюм, слова которых ни в тексте, ни во время представления ни разу не были преломлены в критическом свете […] объединяются в своем неприятии демократии, тут уж действительно становится “больно”, только совсем по другому поводу» (Peter Iden, 1995).

     Что в этом комментарии действительно вызывает боль, так это то, что Иден, который вероятно все-таки умеет читать, все иронично-дистанцированные ремарки Семпруна по отношению к позиции Гете и Блюма, которые просто невозможно не заметить в драме (указание на несдержанность, непристойность их диалога, с. 24; сравнение обеих фигур с «Буваром и Пекюше» Флобера, там же — и это только самые очевидные моменты), по-видимому, просто-напросто даже не удосужился прочесть. [↑](#endnote-ref-207)
234. Характерное для бесед Гете и Блюма вытеснение реальности становится ясно из их сценической и акустической контекстуализации: так, например, обе знаменитости весьма остроумно рассуждают о политике, сидя как будто на пикнике за стаканчиком красного вина на зеленых садовых стульях, расставленных между могил жертв, по крайне мере, одного из экстремистских движений нашего века. Во-вторых, особенно речи Гете очень часто прерываются криком павлина, который слышится со стороны Бельведера и впервые прозвучал, когда Карола Неер рассказывала о судьбе сосланных немецких деятелей культуры в Переделкино. Этот крик может быть истолкован как акустический лейтмотив забытого прошлого, как крик жертв, преданных забвению. (Крики павлина из парка Бельведера могут быть, следовательно, восприняты не только как намек на тщеславие Гете. Такая возможность многообразной трактовки театрального знака, его заложенная в инсценировке полисемия, вообще характерна для театра Грюбера). Как окружающая обстановка, так и звуковое прерывание беседы, подчеркнуто игнорируются исполнителями во время действия. [↑](#endnote-ref-208)
235. Этот процесс сознания рассказчик описывает в конце романа «Писать или жить» следующим образом: «Я проснулся […]. Я уже не сплю, я снова вернулся в тот сон, которым была моя жизнь, которым будет моя жизнь» (SoL. S. 362). Возникающую при этом абсолютную неуверенность в реальности происходящего он в другом месте формулирует так: «Сон во сне, несомненно. Сон смерти во сне жизни. Или точнее, сон смерти [*вернувшиеся во сне болезненные воспоминания о Бухенвальде*] как единственная действительность жизни, которая сама была только сном [*потому что она была только попыткой забыть эти болезненные воспоминания*]» (SoL. S. 287; сноска автора).

     Когда в конце пьесы Выживший, находясь в состоянии неуверенности в реальности происходящего, спрашивает молодого мусульманина, из «какого сна» тот пришел (с. 30), это свидетельствует о том, что он — настолько сильно «захваченный» потоком воспоминаний в своем сне наяву, что уже не уверен, что сам его «производит» («Я вижу сон, или я сам этот сон?») — воспринимает настоящий момент, современное ему настоящее также как сон наяву, как воспоминание. Об этом свидетельствует и его обвинение в адрес молодого боснийца, что тот «прокрался» в его сон (с. 32). [↑](#endnote-ref-209)
236. Walter Benjamin: Uber den Begriff der Geschichte (1942). In: Walter Benjamin 1974, Bd. 1.2. S. 691 – 704. Все цитаты из «Ueber den Begriff der Geschichte» Беньямина соответствуют этому изданию. Номера страниц указаны в скобках. [↑](#endnote-ref-210)
237. То, что Беньямин позаимствовал идею своей аллегорической фигуры у Бодлера, факт, который, однако, до сих пор не был замечен исследователями его творчества, и что эта фигура удивительно похожа с блуждающим среди {173} людей, но чувствующим себя одиноким и предоставленным самому себе Ангелом из фильма Вендерса, на эту мысль меня навела Дорис Колеш, за что я ей очень признателен. Ср.: Doris Kolesch 1995. [↑](#endnote-ref-211)
238. Интерпретацию «IX. Denkbild» из «Uber den Begriff der Geschichte» Беньямина ср.: Gershom Scholem 1983. S. 62 – 68 (цитата: с. 65). [↑](#endnote-ref-212)
239. Образ боснийца появляется и в другой картине сна наяву бывшего заключенного концентрационного лагеря. [↑](#endnote-ref-213)
240. Здесь следует вспомнить о двух ремарках в драме Семпруна, указывающих на такое состояние остановки времени, на его медленное, тяжелое течение. (С. 11 и 15). [↑](#endnote-ref-214)
241. So, S. 262. [↑](#endnote-ref-215)
242. SoL, S. 110. [↑](#endnote-ref-216)
243. См.: Aleida Assmann 1999a, S. 13ff. [↑](#endnote-ref-217)
244. Это понятие заимствовано мной: Reinhart Koselleck (1994). S. 117. [↑](#endnote-ref-218)
245. SoL. S. 344f. Ср. параллельные места в репликах Выжившего (с. 32). [↑](#endnote-ref-219)
246. *Игровой* уровень спектакля Семпрун пытается заложить и в тексте драмы; наряду с «фиктивным» *персонажным уровнем* Короны Шретер / Каролы Неер он создает еще один «фиктивный» уровень «актрисы», который по сути указывает на *ролевой уровень*, на основе которого обе *фигуры* представлены в постановке. Ролевой уровень обоих женских персонажей подчеркнут в постановке постоянно присутствующим декоративным элементом — гримерным столиком. Кроме того, ремарка в речи Выжившего (с. 31) указывают на ролевые уровни и других персонажей. Заключительный монолог актрисы, отмечающий особое значение «медиума роли» (с. 33), можно интерпретировать в том же ключе. [↑](#endnote-ref-220)
247. Klaus Schvvind, 1995. S. 11ff. [↑](#endnote-ref-221)
248. Эту ассоциацию также можно связать с текстом драмы, где Семпрун в своих ремарках в конце предполагает следующую сцену: под «резкие свистки» и звуки марша мусульмане и Выживший встают и, схватив «топоры и лопаты», бегут на «утреннюю поверку» (с. 33). Эту сцену предстоящей лагерной поверки и ухода рабочих, Грюбер впоследствии вычеркнул и заменил более деликатным сценическим вариантом. Ассоциация также может быть связана с тем, что в конце инсценировки Грюбера еще долгое время после исчезновения из поля зрения повозки на площади перед замком продолжает звучать аккордеон (Стихотворение, звучавшее в конце пьесы на идиш, которое актриса пела на премьере под звуки аккордеона, в дальнейшем также было вычеркнуто). Как уже было сказано раньше, игра аккордеона в романе Семпруна «Писать или жить» ассоциируется с концлагерем — «лейтмотив», который удалось эффектно использовать и в постановке. [↑](#endnote-ref-222)
249. 31 мая 1993 года правые радикалы подожгли жилой дом в Золингене, в котором во время пожара погибли две турчанки, восемнадцати и двадцати семи лет, и три турецкие девочки, четырех, девяти и тринадцати лет. [↑](#endnote-ref-223)
250. Walter Benjamin 1974, Bd. 1.2. S. 704. [↑](#endnote-ref-224)
251. Там же. С. 655 – 690, 682. [↑](#endnote-ref-225)
252. Там же. С. 701. [↑](#endnote-ref-226)
253. Там же. [↑](#endnote-ref-227)
254. Там же. С. 697. [↑](#endnote-ref-228)
255. Там же. [↑](#endnote-ref-229)
256. Актриса цитирует в драме строки из знаменитого стихотворения Брехта «Oh, Deutschland, bleiche Mutter!» (О, Германия, бледная мать!), когда в {174} воспоминаниях тоскует о своей богатой культурными традициями родине («нежной сестре») и в то же время отвергает опустошенную фашистами Германию («бледную мать»), как свою политическую родину (с. 16). [↑](#endnote-ref-230)
257. W. Daniel Wilson 1991. [↑](#endnote-ref-231)
258. Ср. там же. С. 9 – 16. [↑](#endnote-ref-232)
259. Там же. С. 13 и cл. [↑](#endnote-ref-233)
260. Известная статья Брехта называется «Уличная сцена — прообраз сцены в эпическом театре» *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-29)
261. © Piebach, Joachim. Brechts «Strassenszene». Versuch ueber die Reichweite eines Theatermodells. Впервые опубликовано: Weimarer Beitraege, 1978, [H.] 2. S. 123 – 147.

     © Есакова Л. В., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-30)
262. В. Brecht. Schriften zum Theater. Bd. V. Berlin und Weimar, 1964. S. 75. [↑](#endnote-ref-234)
263. Interview mit Peter Schumann. In: The Drama Review, New York, 1968. № 38. S. 70. [↑](#endnote-ref-235)
264. Happenings. An illustrated anthology, written and edited by Michael Kirby. New York, 1965. S. 10 – 21. [↑](#endnote-ref-236)
265. Цит. no: R. Southern: Die sieben Zeitalter des Theaters, Guetersloh 1966, S. 15, 18f. [↑](#endnote-ref-237)
266. Le theatre arabe, hg. unter Leitung von N. Tomiche in Zusammenarbeit mit Ch. Khaznadar. Unesco Paris, 1969. S. 39. [↑](#endnote-ref-238)
267. Ср.: G. Wieszner. Richard Wagner — der Theater — Reformer. Emsdetten, 1951 S. 81 – 123. [↑](#endnote-ref-239)
268. B. Brecht. Arbeitsjournal. Bd. I. Frankfurt am Main, 1973. S. 204 (запись от 6 декабря 1940). [↑](#endnote-ref-240)
269. Т. Kowzan. Litterature et Spectacle. La Haye / Paris / Warszawa, 1975. S. 63. [↑](#endnote-ref-241)
270. Ср.: E. K. Chambers. The Mediaeval Stage. Oxford, 1903, Bd. I, S. 275 – 390; Graham-White. The Drama of Black Africa. New York / Hollywood, 1974. S. 15 – 56. [↑](#endnote-ref-242)
271. Сравни: С. Mackerras. The Chinese Theatre in Modern Times. London, 1975. S. 82 – 106; G. Wickham. Contribution de Ben Jonson et de Dekker au fetes du couronnement de Jacques lerln: Les Fetes de la Renaissance. Hg. J. Jacquot. Pans, 1956. S. 279. [↑](#endnote-ref-243)
272. K. Marx. Grundrisse der Kntik der politischen Okonomie. Berlin, 1953. S. 388. [↑](#endnote-ref-244)
273. А. Смит (A. Smith) выразил это в следующей формуле, процитированной К. Марксом: «Всюду, где налицо засилье капитала, царствует деятельность; там, где перевешивает доход, царствует праздность» (цит. по: К. Marx. Theorien {197} uber den Mehrwert. In: MEW. Bd. 26.1. S. 234). Ср.: R. Weimann. Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Berlin, 1975. S. 266 – 272, 292 и далее; R. Munz. Zwischen Theaterkrieg und Nationaltheaterln: Wissenschaftliche Zeit-schrift der Humboldt-Universitaet zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissensc-hafthche Reihe, XVIII (1969), 1. S. 17 – 33. [↑](#endnote-ref-245)
274. K. Marx. Theonen uber den Mehrwert. In (см. выше). S. 142f. [↑](#endnote-ref-246)
275. Даже если не существует однозначных высказываний представителей буржуазии о театре с этой точки зрения или они мне неизвестны, то все-таки высокая оценка, данная А. Смитом изобразительному искусству, говорит о многом. По словам Мартина Фунтиуса, он относил работу живописцев и скульпторов к продуктивной работе, если она «материализуется в виде предмета, обладающего постоянными параметрами, или товара, который можно продать». Цит. по: М. Fontius. Asthetik contra Technologie — eine Voraussetzung burgerlicher Literaturauffassungln: Funktion der Literatur. Berlin, 1975, S. 125. [↑](#endnote-ref-247)
276. Ср.: N. Boileau Despreaux. Die Dichtkunst. Halle (Saale), 1968. S. 19, 25. [↑](#endnote-ref-248)
277. Там же. С. 43. [↑](#endnote-ref-249)
278. Там же. С. 45. [↑](#endnote-ref-250)
279. Там же. С. 65. [↑](#endnote-ref-251)
280. G. W. F. Hegel. Asthetik. Berlin, 1955. S. 54. [↑](#endnote-ref-252)
281. Там же. С. 115 и далее. [↑](#endnote-ref-253)
282. Там же. С. 123 и след. [↑](#endnote-ref-254)
283. Там же. С. 1038. [↑](#endnote-ref-255)
284. Там же. с. 1064 и след., ср. там же, с. 1058 и далее. [↑](#endnote-ref-256)
285. «Здесь Эгмонт не умрет под топором злодея / И Гетц не будет убиен во сне / А скуке мы свернем, пожалуй, шею / Песней и танцами покончим с ней». [↑](#footnote-ref-31)
286. Berliner Borsen-Couner от 24‑го сентября 1892, № 985. [↑](#endnote-ref-257)
287. Ср.: MEW, Bd. 26 1. S. 145f., 274. [↑](#endnote-ref-258)
288. В. Е. Мейерхольд Статьи. Письма. Беседы. Москва, 1968. Т. 2 С. 515. [↑](#endnote-ref-259)
289. Meyerhold, Tairow, Wachtangow. Theateroktober. Leipzig о. J. (Reclam). S lOlf. [↑](#endnote-ref-260)
290. S. Eisenstein. Die Montage der Attraktionen. In: P. Gorsen, E. Knoedler — Bunte. Proletkult 2, Stuttgart / Bad Caimstatt, 1975. S. 118. [↑](#endnote-ref-261)
291. S Eisenstein. Uber mich und meine Filme, hg. von L. Kaufmann. Berlin, 1975. S. 57. [↑](#endnote-ref-262)
292. W. Majakowski. Ausgewahlte Werke. Stucke, hg. von L Kossuth. Berlin, 1974. S. 29. [↑](#endnote-ref-263)
293. Цит. по: В. Arvatov. Kunst und Produktion. Munchen, 1972. S. 86ff. [↑](#endnote-ref-264)
294. B. Brecht. Schnften zum Theater, т. V. Berlin und Weimar, 1964. S. 85. [↑](#endnote-ref-265)
295. Там же. С. 86, 78. [↑](#endnote-ref-266)
296. Ян Мукажовский представлял себе сущность театра в виде «переливающейся ленты постоянно группирующихся невещественных отношений». Все, что происходит на сцене, «только подкладка сценического действия, настоящие действующие лица которого — это акция и реакция, которые постоянно сменяют Друг друга и проникают друг в друга». J. Mukaovsky Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters. In: Moderne Dramentheone, hg. von A. van Kestern, H. Schmid. Kronberg / Ts., 1975. S. 84f. [↑](#endnote-ref-267)
297. H. M. Enzensberger. Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch, 20 (1970). S. 167. [↑](#endnote-ref-268)
298. {198} В. Brecht. Schriften zur Literatur und Kunst, т. I, Berlin und Weimar, 1966. С. 127. [↑](#endnote-ref-269)
299. Сравни: W. Benjamin. Lesezeichen. Leipzig, 1970. С. 385. [↑](#endnote-ref-270)
300. Здесь можно отметить решительный качественный скачок по сравнению с подходами Арватова и других революционных теоретиков и практиков двадцатых годов. Характер изображения не учитывался достаточно последовательно, отсюда «двойственность». Взаимоотношения реальности искусства и реальности вне искусства рассматривались в тенденции одномерно, качественно сравнимыми, имело место стремление воспринимать театральное событие, театральную продукцию как нечто реальное. Отсюда и тезис Арватова о том, что материалом театра является действующий человек вообще, а не актер, играющий роль. Насколько сильно такое приравнивание, проводимое позже в несколько измененном виде Керби и Хазнадаром, ограничивает степень влияния и воздействия театра, наглядно продемонстрировал опыт Эйзенштейна. Его постановка пьесы Третьякова «Противогазы» в 1924 году на одной из московских фабрик, поданная как реально случившееся там событие, в конце концов, оказалось событием лишним, малозначащим на этой самой фабрике, и одновременно искаженной (так как это была театрализация) действительностью, которую актеры представить не смогли, поскольку по-настоящему, в соответствии с требованиями, воплотить ее могут только рабочие. [↑](#endnote-ref-271)
301. Ср.: М. Wekwerth. Schriften. Arbeit mit Brecht. Berlin, 1973. S. 368f. [↑](#endnote-ref-272)
302. B. Brecht. Schriften zum Theater, т. V, S. 78, 75. [↑](#endnote-ref-273)
303. Там же. Т. VII. С. 53, 58. [↑](#endnote-ref-274)
304. М. Wekwerth. Theater und Wissenschaft (серия: «Arbeitshefte Akademie der Kiinste der DDR», № 3). Berlin, 1970. S. 60. [↑](#endnote-ref-275)
305. Theaterarbeit, hg. vom Berliner Ensemble — Helene Weigel, 3. Auflage. Berlin, 1967. S. 412. [↑](#endnote-ref-276)
306. B. Brecht. Schriften zum Theater. Bd. V. S. 91. [↑](#endnote-ref-277)
307. Там же. С. 85. [↑](#endnote-ref-278)
308. Там же. Т. VII. С. 165. [↑](#endnote-ref-279)
309. Brecht im Gesprach Hrsg. v. W. Hecht. Berlin, 1977. S. 235. [↑](#endnote-ref-280)
310. B. Brecht. Schriften zum Theater. Bd V. S. 87. [↑](#endnote-ref-281)
311. © Muenz, Rudolf. «… ein Kadaver, den es noch zu toeten gilt». Das Leipziger Theatralitaetskonzept als methodisches Prinzip der Historiographie aelteren Theaters.

     Впервые опубликовано: Rudolf Muenz (Hrsg.) Theatralitaet und Theater. Zur Historiographie von Theatralitaetsgefuegen. Berlin, 1998. S. 82 – 103.

     © Ботова Е. В., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-32)
312. Ср: J. Le Goff. Phantasie und Realitaet des Mittelalters. Stuttgart, 1990. S. 351. [↑](#endnote-ref-282)
313. E. Bohme. Betrachtungen zum Sonntag // Berliner Zeitung. 2./3.5. 1992. S. 7. [↑](#endnote-ref-283)
314. E. Barba. Jenseits der schwiminenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin — Theater. Theone und Praxis des Freien Theaters. Hamburg, 1985. S. 226. [↑](#endnote-ref-284)
315. D. Hollier. Gottes Wort: «Ich bin tot» // F. Ewald, B. Waldenfels, (Hrsg.). Spiele dei Wahrheit. Michel Foukaults Denken. Frankfurt a. M., 1991. S. 106 – 123, R. Muenz. Theatralitaet und Theater / Zur Historiographie von Theatralitaetsgefuegen. Berlin o. J. S. 118. [↑](#endnote-ref-285)
316. D. Fo. Dano Fo tiber Dano Fo. Koeln, 1984. S. 30. [↑](#endnote-ref-286)
317. R. Scheduler. Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Hamburg, 1990. S. 33. 251. [↑](#endnote-ref-287)
318. Barba. Jenseits der schwimmenden Inseln… S. 15. [↑](#endnote-ref-288)
319. С. Seige, С. Wolfram. Theatralitaet. Неопубликованное исследовательское сообщение, Theaterhochschule «Hans Otto», Leipzig, 1990. S. 2. [↑](#endnote-ref-289)
320. R. Muchembled. Die Jugend und die Volkskultur im 15. Jh. in Flandern und Artois // P. Dinzelbacher, H-D. Mueck (Hrsg.). Volkskultur des europaischen Spatmittelalters. Stuttgart, 1987. S. 35 – 58, R. Muenz. Theatralitaet und Theater: Zur Historiographie von Theatralitaetsgefuegen. Berlin o. J. S. 35f. [↑](#endnote-ref-290)
321. R. van Dulmen. Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der fruhen Neuzeit. Munchen, 1985. S. 82. [↑](#endnote-ref-291)
322. Там же. С 83. [↑](#endnote-ref-292)
323. Там же. С 180. [↑](#endnote-ref-293)
324. Там же. С. 100. [↑](#endnote-ref-294)
325. Barba. Jenseits der schwimmenden Inseln… S. 8. [↑](#endnote-ref-295)
326. Ср.: U. Sarcinelli (Hrsg). Politikvermittlung. Beitraege zur politischen Kommunikationskultur. Bonn, 1987 (Schnftenreihe d. Bundeszentrale f. politische Bildung, Bd. 238). [↑](#endnote-ref-296)
327. R. Sennett. Verfall und Ende des offentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimitat. Frankfurt a. M., 1983. S. 58. [↑](#endnote-ref-297)
328. Там же. [↑](#endnote-ref-298)
329. Barba. Jenseits der schwimmenden Inseln… S. 223. [↑](#endnote-ref-299)
330. E. Barba. Eurasian Theatre // E. Fischer u. a. (Hrsg.). The dramatic touch of difference: theatre, own and foreign. Tubingen, 1990 (Forum modernes Theater, Bd. 2). S. 31 – 36, R. Muenz. Theatralitaet und Theater / Zur Historiographie von Theatralitaetsgefuegen. Berlin o. J S. 31f. [↑](#endnote-ref-300)
331. {214} Ср. тексты в: R. Muenz. Theatralitaet und Theater / Zur Historiographie von Theatralitaetsgefuegen. Berlin o. J. и G. Baumbach. Seiltaenzer und Betrueger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater. Tubingen, 1995, а также другие работы, указанные под фамилией Baumbach. [↑](#endnote-ref-301)
332. Ср.: V. Lanternari. Festa, carisma, apokalisse. Palermo, 1983, особенно гл. 1: La festa: societa, simbolismo, dinamica и гл. 10: Dal trickster al dottor Stranamore: dal gioco costruzione del mondo al gioco distruzione del mondo. [↑](#endnote-ref-302)
333. © Kotte, Andreas. Theatralitaet. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand. Впервые опубликовано: Forum Modernes Theater, Bd. 13, 1998. H. 2. S. 117 – 133.

     © Снежинская Г. В., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-33)
334. Впервые это понятие появляется в начале XIX века. См., например: Николай Евреинов. Апология театральности. В: Театр как таковой. СПб., 1912. С. 15 – 24. Осмысление истории этого понятия приходится в основном на девяностые годы, например: Michel Bernard. Essai d’analyse epistemologique de la theatralite ou Les pieges de la derive d’un concept fluent. In: Actions socials, Universite de Paris-Val de Marne (Paris VII) Ed. Eres, Juin 1990, а также многократно встречается у Эрики Фишер-Лихте: Erika Fischer-Lichte. Introduction, Theatricality. A Key Concept in Theatre and Cultural Studies; From Theatre to Theatricality — How to Construct Reality. In: Theatre Research International. Vol. 20, No. 2. P. 85 – 89, 97 – 105; New concepts of spectatorship, Toward a postmodern theory of theatricality. In: Semoitica 101, 1/2 (1994). P. 113 – 123. См. также статьи других авторов в сборнике с вводной статьей Флориана Фассена (Florian Vassen). Korrespondenzen. Zeitschrift fuer Theaterpaedagogik 27 (1996). В 1984 году я обнаружил понятие «театральность» в рукописи {230} Иоахима Фибаха и позволил себе дать ему следующее определение: «Театральность при рассмотрении ее телесного аспекта есть особым образом акцентированное социальное событие в форме последовательности движений тела, которые являются носителями значения, не присущего им непосредственно». Ср.: Andreas Kotte. Das Halberstaedter Adamsspiel. Ein Grenzfall mittelalterlicher Theaterkultur. Dissertation. Berlin, 1985. S. 50; Theatralitat nn Mittelalter. Das Halberstadter Adamsspiel. Tuebingen, 1994. S. 191. [↑](#endnote-ref-303)
335. «Этой истории, которую, скорее, еще нужно сотворить, чем считать сотворенной, противостоит традиционная […] история — падаль, которую еще следует прикончить». (Rudolf Miinz. Das Leipziger Theatralitaetskonzept als methodisches Prinzip der Histiriographie aelteren Theaters In: Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft, Forum Modernes Theater. Schriftenreihe, Bd. 15, Tubingen, 1994. S. 35 – 36): «Ибо, повторяю, упомянутая двойная дилемма состоит в том, что в целом в междисциплинарной дискуссии — от Бахтина до Лотмана, от Драйтцеля (Dreitzel) до Сеннета (Sennet), от Томпсона (Thompson) до современных создателей метафорики театра — театр понимают только как “театр господина Дидро”. И ни одна дисциплина не привержена ему так, как именно (историческое) театроведение». [↑](#endnote-ref-304)
336. Andreas Kotte. Dreissig Thesen zur Spezifik theatralen Handelns. In: TheaterWissenschaft. Materialien zim Studium der Theaterwissenschaft in Bern, Materialien des ITW Bern 1, Basel. 1994. S. 91 – 106. [↑](#endnote-ref-305)
337. Robert Stumpfl. Kunstspiele der germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas. Berlin, 1936. [↑](#endnote-ref-306)
338. Kotte. Dreissig Thesen zur Spezifik theatralen Handelns. S. 92. [↑](#endnote-ref-307)
339. Beitolt Brecht. Schriften zum Theater, Bd. 5, Berlin, 1964. S. 74. См. также запись Брехта в рабочем дневнике от 6.12.1940: Bertolt Brecht. Arbeitsjournal 1938 – 1955, Berlin, 1977. S. 131 – 132; Erving Goffmann. The Presentation of Self in Everyday Life. New York, 1959. [↑](#endnote-ref-308)
340. «Широкая, с нечеткими границами область “театральное искусство”, как можно заключить на основании процессов эпохи модерна и формировавшейся теории модернизма, всегда является одновременно и выставлением напоказ навыков и умений, которое, в конце концов, реализуется в непосредственном, личном общении с другими людьми. Это представление есть непосредственное действие (делание) которое наряду с телодвижениями и речью делающего человека может включать в себя и представлять другим все средства коммуникации и выразительности, какие только исторически были возможны, в том числе вещественные». Joachim Fiebach. Die Toten als die Macht der Lebenden. Berlin, 1986. S. 8 – 9. См. также гл.: Zu einer Theme von Theater, S. 147 – 177. [↑](#endnote-ref-309)
341. Например: «… во власти таких Символических Процессов, как театральность телевизионной политики», «… осведомленность о сконструированности, “инсценированности”, а значит театральности или изобразительном характере (performance) важных общественных процессов…» См.: Joachim Fiebach. Theatralitaetsstudien unter kulturhistorisch-komparatistischen Aspekten. In: Spektakel der Moderne. Edd. Joachim Fiebach / Wolfgang Muehl-Benninghaus, Berlin, 1996. S. 11. [↑](#endnote-ref-310)
342. Helmar Schramm. Karneval des Deukens. Theatralitaet im Spiegel philosophischer Texte des 16. Und 17. Jahrhunderts. Berlin, 1996. S. 27 – 30. [↑](#endnote-ref-311)
343. Helmar Schramm. Karneval des Denkens. S 29. О проблеме восприятия см.: Elizabeth Burns. Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life. London, 1972; см. также: Joachim Fiebach. Die Toten als die Macht der Lebenden. S. 372 – 373. [↑](#endnote-ref-312)
344. Jean-François Lyotard. Der Zahn, die Hand. In: Essays zu einer affirmative!! Aestetik, Berlin, 1982. S. 11 – 23; Schramm. Karneval des Denkens. S. 29. [↑](#endnote-ref-313)
345. {231} Как театр воспринимается не только явное, но и нечто скрытое. Благодаря этому существуют например постановки «Норы» или «Дикой утки». [↑](#endnote-ref-314)
346. Roland Barthes. Essais critiques. Pans, 1964. S. 41 – 42. [↑](#endnote-ref-315)
347. См. об этом: Fiebach. Theatralitatsstudien, S. 10. [↑](#endnote-ref-316)
348. Шрамм пишет: «театральность пока что невозможно определить как точное понятие» (Helmar Schramm. Theatrakitat und Oeffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von Theater. In: Weimarer Beitrage 2 (1990), S. 224 – 239; 236). Эти слова часто цитируются или обсуждаются. (См.: Sophia Totzeva. Das theatrale Potential (TP) und andere systematische Konzepte zur Theatralitat des dramatischen Textes. In: Theater del Region — Theater Europas. Materialien des ITW Bern 2, Basel, 1995. S. 338; Klaus Lazarowicz. Theaterwissenschaft als Goldmacherkunst. In: Buhnengenossenschaft, Fachblatt der genossenschaft Deutscher Buehnen-Angehoeriger 8/9 (1996). S. 16 – 17). Отказ от попыток определения понятия театральности, очевидно, должен повлечь за собой и отказ от самого понятия, если окажется возможным констатировано его совпадение или значительное сходство с понятием театра. [↑](#endnote-ref-317)
349. Дело не в том, чтобы не создать некое «третье место», а в том, чтобы осознать этот процесс и рассматривать его как конечный. В разделе культуры газеты Frankfurter Allgemeine Zeitung от 17.06.1997 Сибилла Вирзинг пишет, что на заседании по поводу проекта Германского научного сообщества (DFU — Deutsche Forschungsgemeinschaft) «Театральность…» «представители различных дисциплин» и театроведы обсуждали это понятие. Поскольку специалист в области СМИ сравнила тактику политических акций с выступлением жонглера, она выразила «сомнение относительно проекта», так как речь ведь шла не о художественной литературе, а «о людях, на чьих плечах держится, например, Федеративная Республика». С. Вирзинг сокрушенно подытоживает: «Исследование политических выступлений явно выходит за рамки компетенции театроведения». Если речь идет о Герхарде Шредере, то «этот в высшей степени политический казус не относится к компетенции театроведов». Более внятно никто еще не говорил о разумном выборе предмета и важности данного проекта. [↑](#endnote-ref-318)
350. Из концепции Большого театроведческого проекта под руководством Эрики Фишер-Лихте. Отдельные части своей рукописи Э. Фишер-Лихте любезно предоставила автору. Ср.: Andreas Kotte. Theatralitat. Em starker Impuls fur die theaterwissenschafthche Forschung. In: MIMOS 3 (1995). S. 12. Далее эта формула приводится сокращенно как «интегральное определение театральности». [↑](#endnote-ref-319)
351. Не существует абсолютной дистанции между наблюдателем и объектом наблюдения, не существует объективного восприятия и понимания. Наблюдатель всегда является еще и конструктором предмета наблюдения. При такой аргументации следует избегать лишь одного — чтобы старая догма о единой прочной и всеобъемлющей реальности не превратилась в новую догму об абсолютной относительности реальностей, которые бесцельно блуждают вокруг нас в качестве симулякров. [↑](#endnote-ref-320)
352. См.: Guy Debord. Die Gesellschaft des Spektakels. Hamburg 1978; а также: Jean Baudrillard. Agonie des Realen. Berlin, 1978. [↑](#endnote-ref-321)
353. Эта формула входит в «театральные азы» и является своеобразным фоном для всех прочих определений театра и театральности. Ср. ниже «магический треугольник» Хельмара Шрамма, который в качестве «инструмента» вполне имеет связь с «геометрией» идейных «пространств». Формула принадлежит R. Bentley и восходит к 1950 – 1960 гг., на немецком она звучит так: «А verkoerpert В, waerend С zusieht». Тут совершенно очевидно и пространственное, и временное значение. Котте несколько небрежно воспроизводит эту формулу как «А в виде В — перед С», переместив «waerend» (в то время, как) — в предыдущее предложение *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-34)
354. О некоторых аспектах этой дефиниции см.: Andreas Kotte. Simulation als Problem der Theaterwissenschaft. In: Forum Modernes Theater 11/1 (1996). S. 33 – 44. [↑](#endnote-ref-322)
355. Kotte. Theatralität im Mittelalter. S. 199. [↑](#endnote-ref-323)
356. Arno Paul. In: Aloysius van Kesteren / Herta Schmid (Edd) Moderne Dramentlieorie, Kronberg, 1975. S. 179. [↑](#endnote-ref-324)
357. {232} Любое театральное действие — это событие, но не любое событие театрально, например, извержение вулкана, которое включает в свое слишком расширенное понятие театра Йозеф Грегор. Joseph Gregor. Weltgescliichte des Theaters. Zurich, 1933. S. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-325)
358. Kotte. Dreissig Thesen zur Spezifik theatralen Handelns. S. 98 – 99. [↑](#endnote-ref-326)
359. Kotte. Dreissig Thesen zur Spezifik theatralen Handelns. S. 99 – 101. [↑](#endnote-ref-327)
360. Willmar Sauter. Доклад на конференции FIRT в июне 1997 г. в г. Пуэбла. [↑](#endnote-ref-328)
361. Brecht. Schriften zum Theater. Bd. 5. S. 75. [↑](#endnote-ref-329)
362. Schramm. Karneval des Denkens. S. 251 – 254. [↑](#endnote-ref-330)
363. Rudolf Miinz. Theatralitaet und Theater. Konzeptionelle Erwagungen zum Forschungsprojekt «Theatergeschichte». In: Wissenschaftliche Beitrage der Theaterhochschule Hans Otto 1 (1989), S. 9. [↑](#endnote-ref-331)
364. Периоды скептического и даже враждебного отношения к театру. Следует ответить на вопросы: разве следствием запрета театров в 1642 – 1660 гг. в Англии (на деле не осуществившегося полностью) было то, что усилилась театральность обыденной жизни? [↑](#endnote-ref-332)
365. Рудольф Мюнц в работе «Театральность и театр» пишет: «Театральность в этом смысле выражает отношение, не поведение, и должна рассматриваться отдельно от ценностей; она означает исторически изменчивое, динамическое отношение театра и “театра”, это система, элементы которой постоянно вторгаются один в другой или существуют как относительно взаимосвязанные; рассматривать их изолированно допустимо лишь в целях анализа». Если речь здесь идет лишь о двух компонентах, то еще две — это «театр» и не-театр, которые следует считать реакциями на две первые. [↑](#endnote-ref-333)
366. Вопрос о том, можно ли считать относительно «далекое от опыта» понятие «театральность», которое сегодня все еще оспаривается, но составляет суть проблемы, конституирующим социальным фактором, был еще в 1992 г. поставлен Рудольфом Мюнцем на конгрессе Общества театроведения; тогда же Мюнц предостерег: «если оно не является таковым, то в чисто театроведческом употреблении оказывается синонимом “театрального”, “театрализованного”, “театрализации”, избыточным модным риторическим и стилистическим элементом». См.: Münz. Gegenuber dieser Geschichte. S. 30. [↑](#endnote-ref-334)
367. Шрамм предлагает свой треугольник, в первую очередь, не для истории театра, а для измерения «пространства» театральности. См. [статью Шрамма](#_Toc384116524) в настоящем сборнике *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-35)
368. См. K. Stanislawski. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Bd. l Berlin, 1983. S. 314: «To, что в реальной жизни возникает само собой и естественным образом происходит само собой, на сцене подготавливается с помощью психотехники. Или Я утверждаю, что вера в свои собственные внешние или внутренние действия более чем что-либо другое, может увлечь чувства» (с. 388). Но, несмотря на многие указания о необходимости вживаться в роль, о психологической глубине и т. д., не следует забывать, что Станиславский больше, чем принято считать, базировался на физических действиях. Об этом свидетельствует его сравнение актера с самолетом, который лишь тогда может полететь в царство фантазии, когда взлетная площадка утрамбована, вымощена физическими действиями. [↑](#endnote-ref-335)
369. © Schramm, Helmar. Die Vermessung der Hoelle: Ueber den Zusammenhang von Theatralitaet und Denkstil.

     Впервые опубликовано: Forum Modernes Theater, Bd. 10 (1995), H. 2. S. 119 – 125. Gunter Narr Verlag Tuebingen.

     © Лигов В. К., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-36)
370. Roland Barthes. *Das semiologische Abenteuer (L’aventure semioligique)*, Frankfurt a. M., 1985. [↑](#endnote-ref-336)
371. Galileo Galilei. «Erste Lektion vor der Florentinischen Akademie ueber die Gestalt, Lage und Groesse von Dantes “Hoelle”», *Schrieften, Briefe, Dokumente, 2* Bd., ed. Anna Mudry, Bd. I. S. 50 – 67, Berlin, 1987. S. 50. [↑](#endnote-ref-337)
372. Там же. С. 54. [↑](#endnote-ref-338)
373. Peter Rusterholz. *Theatrum vitac humane*, Berlin, 1970. S. 15. [↑](#endnote-ref-339)
374. Antonin Artaud. «Fragmente eines Hoeiletagebuchs» («Fragments d’un Journal d’Enfer», 1927), *Fruehe Schriften*, ed. Bernd Mattheus, Muenchen, 1983. S. 109. [↑](#endnote-ref-340)
375. Jacqes Derrida. «Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheut der Representation», *Die Schrift und die Differenz* (1967), Frankfurt a. M., 1976. S. 355. [↑](#endnote-ref-341)
376. Там же. С. 370. [↑](#endnote-ref-342)
377. Jean Francois Lyotard. «Die Malerei als Libido-Dispositiv», *Essays zu einer affirmativen Aestetik*, Berlin, 1982; см. также: J. F. Lyotard, «Der Zahn, die Hand», *Essay*, S. 11 – 23; «Mehrface Stille, vielfaches Schweigen», *Essay*, S. 105ff. [↑](#endnote-ref-343)
378. Ludvvig Feuerbach. «Zur Kritik der Hegelschen Philosophie» (Erst Veroeffentlichung in *Hallesche jahrbuecher fuer deutsche Wissentschaft und Kunst*, 1839), *Gesammelte Werke*, edd. Harich / Schufenhauer, Bd. 9 *(Kleinere Schriften II)*, Berlin, 1970. S. 18. [↑](#endnote-ref-344)
379. {240} Jacques Le Goff. «Die neue Geschichtswissentscliaft» («La nouvelle histories»), in: *Die Rueckeroberung des historischen Denkens*, edd. Jacques Le Goff, Roger Chattier, Jacques Revel, Frankfurt a. M., 1990. S. 12 (Le Goff цитирует Jules Sions). [↑](#endnote-ref-345)
380. Immanuel Kant. *Kritik der reinen Vernunft*, nach der 1. und 2. Origunalausgabe neu herausgegeben von Raymund Schmidt, Leipzig, 1930. S. 24. [↑](#endnote-ref-346)
381. Norbert Bolz, *Die Welt als Haos und Simulation*, Muenchen, 1992. S. 29. См. также: Его же *Eine kurze Geschichte des Scheins*, Muenchen, 1991. [↑](#endnote-ref-347)
382. Ludwik Fleck. *Enstehung und Entwicklung einer wissentschaftlichen Tatsache. Einfuehrung in die Lehre vom-Denkstil und Denkkollektiv* (1935), edd. Lothar Schaefer und Thomas Schnelle, Frankfurt a. M., 1980. [↑](#endnote-ref-348)
383. Thomas S. Kuhn. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1962. [↑](#endnote-ref-349)
384. Fleck. *Erstehung und Entwicklung*, S. 40. [↑](#endnote-ref-350)
385. Там же. С. 61 и 59. [↑](#endnote-ref-351)
386. Там же. С. 127. [↑](#endnote-ref-352)
387. © Brandstetter, Gabriele. Tanzavantgarde und Baedekultur. Grenzueberschreitungen zwischen Freizeitwelt und Bewegungsbuehne.

     Впервые опубликовано: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Theateravantgarde. Wahrnehmung — Koerper — Sprache. Tuebingen, 1995. S. 123 – 154.

     © Снежинская Г. В., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-37)
388. Основные положения этих концепций, составляющих парадигму современного танца, в данной статье служит лишь рамкой нашего исследования. О построении пластических образов, фигурации пространства и хореографических образцов см. диссертацию авт. (Brandstetter, 1994b). [↑](#endnote-ref-353)
389. Далее подробно не рассматриваются технологические и социальные причины и внешние формы, вызвавшие «кризис восприятия» на рубеже веков и породившие последовательную реакцию — авангард; это, например, индустриализация (система Тейлора), развитие транспорта, проблемы больших городов, развитие технических средств информации, кинематография. См. об этом, в особенности о развитии литературы и танца в конце XIX – начале XX вв.: Brandstetter 1994a; 1994b; о кризисе восприятия и осмысления см.: FischerLichte, E. Inszenierung des Fremden, in: TheaterAvantgarde: Wahrnehmung — Koerper — Sprache / Erika Fischer-Lichte (Hrsg.) Tuebingen; Basel: Franke, 1995. S. 156 – 241. Указанные факторы, оказавшие воздействие на восприятие, имели, естественно, и решающее влияние на рост социокультурной значимости (общественных) купаний и курортов; см.: Lachmayr / Mattl / Wurm / Gargerle, 1991. [↑](#endnote-ref-354)
390. Flusser, 1993. S. 21. [↑](#endnote-ref-355)
391. Flusser, 1993. [↑](#endnote-ref-356)
392. Kracauer, Bd. 3, 1973. [↑](#endnote-ref-357)
393. Kracauer, 1977. S. 40 – 63. [↑](#endnote-ref-358)
394. Sennett, 1986. [↑](#endnote-ref-359)
395. Kos, 1991. S. 222. [↑](#endnote-ref-360)
396. Непереводимая игра слов *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-38)
397. См.: Hartmann, 1982. S. 3. Первая в Европе женская школа плавания была открыта в 1831 году в Вене. Мужчинам вход был запрещен, тогда как дамам, напротив, разрешалось в определенные дни (и за плату) входить в королевскую военную плавательную школу и присутствовать в публике во время соревнований. [↑](#endnote-ref-361)
398. См.: Grenier, 1991. S. 200. [↑](#endnote-ref-362)
399. Свой «народный душ» Лассар представил на берлинской выставке гигиены в 1883 году. Это был барак из волнистой жести с десятью душевыми кабинками, за пользование ими взималась невысокая плата; мерой по улучшению уровня гигиены рабочих было пятиминутное индивидуальное мытье. [↑](#endnote-ref-363)
400. Водолечение, распространившееся в XIX в. по образцу мероприятий священника Кнайпа (Kneipp) и Винценца Присница (Vinzenz Priessnitz), стало {267} существенным разделом медицины и прообразом современных «природных целительных практик» См.: Krauss, 1991. [↑](#endnote-ref-364)
401. Женщинам рекомендуется для укрепления здоровья плавание и лечение на водных курортах: «Каждое движение пловчихи уменьшает число родовых схваток!» [↑](#endnote-ref-365)
402. См.: Brandstetter, 1994b. [↑](#endnote-ref-366)
403. Так озаглавлена монография Corbin *(Meereslust)*, 1990. [↑](#endnote-ref-367)
404. См.: Spitzer, 1983. [↑](#endnote-ref-368)
405. См.: Andritzky / Rautenberg, 1989. [↑](#endnote-ref-369)
406. См.: Suhr, 1927. [↑](#endnote-ref-370)
407. Там же. С. 29. [↑](#endnote-ref-371)
408. Там же. Лотти Хубер, исполнительница характерных танцев и киноактриса рассказывает об этом в своих мемуарах (см.: Huber, 1993). [↑](#endnote-ref-372)
409. Suhr, 1927. S. 30. [↑](#endnote-ref-373)
410. Там же. С. 17. [↑](#endnote-ref-374)
411. См.: Brandstetter, 1994a. [↑](#endnote-ref-375)
412. P. Virilio, 1990b., S. 75. [↑](#endnote-ref-376)
413. Там же. [↑](#endnote-ref-377)
414. Цит. по: Suhr, 1927. S. 18. Здесь Зур затронул тему, которую мы далее не имеем возможности обсудить, однако она и по сей день остается актуальной в области хореографии, изобразительных искусств, фотографии и кинематографии; см. об этом: Leiris, 1983; примером может служить недавняя выставка Франкфуртского художественного объединения, озаглавленная «Das Bild des Korpers». [↑](#endnote-ref-378)
415. Мы не имеем возможности подробно обсудить тему «Саломеи» в рамках данной статьи; см. о других аспектах «танца Саломеи» посвященную им главу в: Brandstetter 1994 b; а также подборку текстов и иллюстраций в Brandstetter, 1993. S. 263 – 308. [↑](#endnote-ref-379)
416. См.: Modena, 1992. [↑](#endnote-ref-380)
417. Suhr, 1927. S. 21. [↑](#endnote-ref-381)
418. Benjamin, 1983. Bd. 2. S. 661. Руководствуясь этим рассуждением Беньямина, в котором посредством вида из окна устанавливается корреляция между «панорамой» и «пассажем», можно обнаружить также связь между панорамой курортных парковых ландшафтов и торговым пассажем (с его «панорамой» товаров). См. об этом: Fiebach, J. Audiovisuelle Medien, Warenhaeuser und Theateravantgarde, in: Theater Avant-garde: Wahrnehmung — Koerper — Sprache / Erika Fischer-Lichte (Hrsg.) Tuebingen; Basel: Franke, 1995. S. 15 – 57. [↑](#endnote-ref-382)
419. Kracauer, 1977. S. 332. [↑](#endnote-ref-383)
420. Уже в 1838 году врач А. Фонтан представил план английского сада, имевшего вид паркового или садового города. На курорте Мартиньи-ле-Бэн эти идеи воплощены в сложном многомерном расположении зданий и зеленых насаждений. Курорт Виши был задуман как город-парк и строился «под ключ» для Наполеона III. см.: Grenier, 1991. S. 198ff. [↑](#endnote-ref-384)
421. В 1858 году в Виши была торжественно открыта великолепная вилла Штрауса, построенная архитектором Ю. Батилла. [↑](#endnote-ref-385)
422. Примером подобного взаимодействия популярной культуры и авангарда в танце может служить творчество Л. Фуллер. В ее знаменитый танец «Serpentinentanz» («Танец-серпантин») вошли существенные элементы популярного {268} в варьете конца XIX века танца «Skirt Dance». См.: Brandstetter / Ochaim, 1989. [↑](#endnote-ref-386)
423. Benjamin, 1974. S. 34. [↑](#endnote-ref-387)
424. См. о структуре пьес Шницлера: Bayerdoerfer H. P.: Der totgesagte Dialog und das monodramatische Experiment. Grenzverschliebungen im Schauspieltheater der Moderne, in: Theater A van tgarde: Wahrnehmung — Koerper — Sprache / Erika Fischer-Lichte (Hrsg.) — Tuebingen; Basel: Franke, 1995. S. 242 – 290. [↑](#endnote-ref-388)
425. Теме киноактрис и представленного в молодом кино образе тела посвящена работа: Koebner, T. Leibesvisitstion. Schauspielkunst im Stummfilm: Asts Nielsen. Em Versuch, in: Theater A van tgarde: Wahrnehmung — Koerper — Sprache / Erika Fischer-Lichte (Hrsg.) — Tuebingen; Basel: Franke, 1995. S. 89 – 122. [↑](#endnote-ref-389)
426. Lachmayer / Matti / Wurm / Gargerle, 1991. S. 28. [↑](#endnote-ref-390)
427. Ritter, 1983. [↑](#endnote-ref-391)
428. Там же. С. 234. [↑](#endnote-ref-392)
429. О реставрационном аспекте консервативной утопии о выразительном танце и физической культуре в двадцатые и тридцатые годы см.: Klein, 1992. S. 134ff. Тенденции подобных обращенных в прошлое утопий вполне соответствуют общему идейному плану пессимистического взгляда на культуру, например, у П. де Лагарда и консерваторов, таких как Фриц Штерн, исследователь деятельности Артура Меллер-Брука, эстетика и писателя Франк Тиса, теоретика движения «перелетных птиц» («Wandervoegel»-Bevegung) и других молодежных движений Ханса Бюлера, педагога Густава Винекена (роль которого, впрочем, далеко не ясна) и Рихарда Коденхове-Калерги. См.: Stern, 1963. S. 71f. [↑](#endnote-ref-393)
430. Laban, 1920. S. 27. [↑](#endnote-ref-394)
431. Там же. С. 27 и след. [↑](#endnote-ref-395)
432. См.: Winther, 1914. S. 7. [↑](#endnote-ref-396)
433. Система, получившая известность как «шведская гимнастика» была разработана шведским специалистом по физическому воспитанию Пером Хендриком Лингом (1776 – 1839) на основе системы Франца Нахтегалля (1777 – 1847) и оказала значительное влияние на преподавание гимнастики в школах Германии. [↑](#endnote-ref-397)
434. И. П. Мюллер в своих руководствах (1903 г. — руководство для мужчин, 1913 г. — руководство для женщин и детей) пропагандировал ежедневную пятнадцатиминутную гимнастику, которую следует делать дома перед открытым окном. Эта система была чрезвычайно популярна и называлась мюллеровской гимнастикой. [↑](#endnote-ref-398)
435. См.: Bohme 1926. Заглавие дословно повторяет заглавие сочинения Айседоры Дункан 1903 года, в котором танцовщица возвестила начало эпохи свободного танца. Однако Беме развивает эстетику телесной образности Дункан, превращая ее в консервативную теорию. [↑](#endnote-ref-399)
436. См., например: Andritzky / Rautenberg, 1989; Aufmuth, 1979; Bliiher, 1911 (1976); Bugner / Wagner, 1991; Bunner / Rothig, 1983; Grossklaus / Oldemeyer, 1983; Kamper, 1972; Kamper / Rittner, 1976; Koebner / Janz / Tommler, 1985; n в особенности: Linse 1976. Феномен культурного молодежного движения, бунт молодежи против поколения отцов в среде образованной буржуазии в кайзеровской Германии, а также порожденная этим бунтом анти-культура — от «перелетных птиц» до стиля модерн основательно и в различных аспектах исследованы историками, социологами и культурологами. Не в последнюю очередь благодаря обсуждению «революции 1968‑го года» и молодежного движения семидесятых годов появились аналитические исследования, которые привнесли новые воззрения на движение за реформирование образа жизни в начале {269} XX века. Линзе (Linse 1976) показал, что молодежное движение в культуре (и тесно связанное с ним движение за реформирование образа жизни) было «бунтом образованных», то есть «культурной или духовной революцией в социальном или ценностном отношении незащищенных слоев образованной буржуазии в Германии при Вильгельме» (с. 120). Линзе отмечает, что существенным для структуры движения за реформирование образа жизни было, с точки зрения социологии, то, что его участники не являлись представителями экономических и технических профессий, а в основном были педагогами, представителями духовенства и чиновниками высокого уровня управления. Далее, для организационных форм было типично то, что они выражались не в «основании политических партий и союзов на основе общих интересов» (с. 120), «а создавали символы противоположной культуры, которая была направлена против “материализма” индустриальной технической цивилизации империи, […] и становились активистами миировоззренческих движений» (с. 120). Среди символов этой критики культуры были такие формы, как, например, «третий путь», который выразился, в частности, в новой «культуре выражения» (Фердинанд Авенариус), «культур-социализме» (Густав Ландауэр), «молодежной культуре» (Густав Винекен) или в «танцевальном мировоззрении» (Рудольф фон Лабан).

     О молодежной культуре, движении «перелетных птиц» и их отношении с авангардом см. также: Нерр, 1987. В особенности важны два аспекта, выделенные Хеппом в связи с движением «перелетных птиц»: во-первых, пеший туризм для юношей (помимо бунта против поколения отцов, растрачивающего свою жизнь в дымных городах и прокуренных пивных) означал физическое воспитание, подготовительную ступень для дальнейшей военной службы; во-вторых, для девочек совместные с мальчиками экскурсии и походы (аналогично «смешанному» купанию) он играл важную роль с точки зрения женской эмансипации, причем именно походы как *активное* движение, ставшее альтернативой *пассивному* ожиданию, характерному для образа жизни женщины в XIX веке. [↑](#endnote-ref-400)
437. См: Mueller-Freienfels, 1920. S. 120. [↑](#endnote-ref-401)
438. Там же. С. 128. [↑](#endnote-ref-402)
439. Там же. С. 130. [↑](#endnote-ref-403)
440. О постановке Макса Рейнхардта «Сумурун» в контексте трансформации и конструкции заимствованных образов см.: Fischer-Lichte, E. Inszenieruag des Fremden. Zur (De-)Konstruktion semiotischer Systeme, in (Ffrsg. Ders.): *Theateravantgarde: Wahrnehemung* — *Koerper — Sprache*, Tuebingen, Basel: Francke, 1995. S. 156 – 241. [↑](#endnote-ref-404)
441. Выполнен кн. Александром Шервашидзе. [↑](#endnote-ref-405)
442. Резюме сценария Ж. Кокто, составленного из десяти эпизодов, это приблизительно такие по ассоциации будничные картины: после купания жиголо прибегают на пляж и занимаются активными гимнастическими упражнениями, в это время глупенькие девушки, le Poules («пулярки»), садятся, приняв картинные позы популярных «звезд». Из кабинки выходит Beau Gosse (Красавчик) в купальном костюме, девушки, принимая соблазнительные позы окружают его, причем ведут себя так, словно только что сошли с подмостков варьете. Жиголо несут пловца (Красавчика) на плечах, словно победителя боксерского поединка, подходят к трамплину и с видом знатоков-профессионалов наблюдают, как тот совершает акробатические прыжки. После плавания выходит на пляж Перлуза. Девушки закутывают ее в полотенце и ведут к кабинке, жиголо в это время становятся друг другу на плечи, образуя рискованную пирамиду. Из воды выходит Красавчик, отряхивается, исчезает в другой кабинке. Между девушками и жиголо начинается игра — они поддразнивают друг друга, а Красавчик и Перлуза оказываются запертыми в кабинках. Вдруг все, откинув головы назад, замирают глядя в небо, где пролетает самолет. {270} Появляется теннисистка с ее типичной спортивной походкой, смотрит на часы-браслет, обнаруживает взывающего к помощи Красавчика и выпускает его из кабинки. Начавшийся между ними флирт резко прекращается, так как медленными, размеренным шагом подходит игрок в гольф. Он раскуривает трубку, выпускает из кабинки Перлузу, начинает с ней заигрывать. Красавчик и Перлуза насмехаются над возмущением теннисистки и игрока в гольф, зовут вернуться девушек и жиголо, те возвращаются, неся фотографические аппараты и кинокамеры. Они садятся (спиной к публике), фотографируют и снимают теннисистку и игрока в гольф, затем Перлузу и Красавчика, которые в это время жестикулируют как актеры немого кино. Теннисистка и игрок в гольф, споря, удаляются. Перлуза и Красавчик, отстав от них, обнимаются, шляпу Красавчика срывает ветер и уносит в море. Он прыгает с трамплина за шляпой, Перлуза также прыгает с трамплина вслед за ним. — Об истории создания и восприятия «Голубого экспресса» см.: Ries, 1986. S. 85 – 194. [↑](#endnote-ref-406)
443. Buckle, 1984. S. 451. [↑](#endnote-ref-407)
444. Фотография Сюзанны Ленглен послужила Роберту Музилю «основой» для одного из описаний в романе «Человек без свойств». [↑](#endnote-ref-408)
445. Krakauer, 1977. S. 33. [↑](#endnote-ref-409)
446. Там же. С. 29. [↑](#endnote-ref-410)
447. См.: Brandstetter, 1994a. [↑](#endnote-ref-411)
448. Цит. по документам к истории «русских балетов» в Bibliotheque de l’Opera (Библиотека Парижской оперы). [↑](#endnote-ref-412)
449. О балете «Relache» и его значении для «фильмовых» концепций движения в авангардистском театре танца двадцатых годов см.: Brandstetter 1994 а. [↑](#endnote-ref-413)
450. © Balme, Christopher. Kulturantropologie und heatergeschichtsschreibung. Впервые опубликовано: Erika Fischer-Lichte / Wolfgang Greienegger / Hans-Thies Lehmann (Hrsg.): Arbeitsf elder der Theaterwissenschaft. Tuebingen, 1999. S. 45 – 57.

     © Лигов В. К., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-39)
451. Начало этому подходу было положено Мак Конахи в работе «К истории постпозитивистского театра»: В. McConachie «Toward a Postpositivist Theatre Historye», in: Theatre Journal, 37 (1985), S. 465 – 486. Находясь под сильным влиянием А. Грамши, Мак Конахи выступает за идеологический подход к театрально-историческим процессам. Исследовательский трактат по поводу этих споров предоставил R. Vince: «Issues of Theatre Historiography», in Sauter W. (Hrsg) Nordic Theatre Studies: Special International Issue, Stockholm, 1990. S. 21 – 36. [↑](#endnote-ref-414)
452. Репрезентативный выбор этих подходов можно найти в сборнике: В. McConachie, Т. Postlewait «Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance», Iowa City, 1989. Ср. с введением Д. Р. Роача к театрально-историографической части в сборнике: Reinelt J. G. / Roach J. R. (Hrsg): Critical Theory and Performance, Ann Arbor, 1992. Роач идентифицирует в постструктуралистских теоретических спорах пять основных, пригодных для театральной историографии подходов (S. 294f): теория интертекстуальности Нового историзма; теория культуры Михаила Бахтина; метаисторическая критика Хайдена Байта; рассуждения Пауля Рико по герменевтике; теория беседы Мишеля Фуко. [↑](#endnote-ref-415)
453. В области научного исследования театра есть несколько многообещающих подходов: ср. Montrose, 1980; Монтроз относится, между тем, к наиболее узко специализированным представителям Нового Историзма, находящегося под сильным влиянием культурной антропологии. Ср. также сочинение Bachmann-Medick: «Kulturelle Spielraeume: Drama und Theater im Licht ethnologischee Ritualforschung» in: Fischer-Lichte E. et. al. (Hrsg): Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenuebersetzung, Tuebingen, 1988. S. 153 – 177. [↑](#endnote-ref-416)
454. Для характеристики того же положения дел этнолог Гирц использует зоологическую метафору. Гирц наблюдает: «изменение экологии изучения, которое подвигло многих историков и антропологов, как мигрирующих гусей, на другую территорию. Коллапс природной дисперсии питающих почв привел французов на одну из них, а самоа — на другую». Ср.: Geertz, 1990. S. 324. [↑](#endnote-ref-417)
455. Относительно методико-исторического фона исторической антропологии есть ссылка на два альманаха: Raulff, 1986 und Habermas R. / Minkmar N. (Hrsg): Das Schwein des Haeuptlings: Beitraege zur historischen Antropologogie, Berlin, 1992. Ср. также со сборником сочинений историка из Констанца Д. Гро: Groh, 1992. [↑](#endnote-ref-418)
456. Не обращаемся к театральной антропологии Барбы, хотя эта школа имеет отдел историографии. В театральной антропологии речь идет об антропологическом направлении исследования sui generis (собственного рода) которое Барба хочет видеть резко отделенным от культурной антропологии: «Театральная антропология не имеет таких уровней организации, которые делают возможным применение парадигмы культурной антропологии к театру и танцу» Ср. Barba 1991, S. 5. Театрально-историографические исследования остаются ограниченными {280} группой итальянских театроведов, которые организовали в 1986 году журнал «Teatro e Storia». [↑](#endnote-ref-419)
457. Лучший методико-исторический обзор дает: Harris, 1968. [↑](#endnote-ref-420)
458. Эволюционная теория Фрезера о магии, религии и научном мышлении оказала несомненное влияние и вышла далеко за пределы культурной антропологии. Однако ее предпосылки все без исключения были опровергнуты. Ср.: Ackerman R. «Frazer on Muth and Ritual», in: Journal of the History of Ideas, 36 (1975). S. 11 – 134; и Douglas M.: «Judgements on James Fraezer» in: Daedalubi, 107 (1978). S. 151 – 164. [↑](#endnote-ref-421)
459. Боас считается в известной степени отцом-основателем современно!! американской культурной антропологии, так как воспитал целое поколение влиятельных антропологов, таких как М. Мид (М. Mead) и Дж. Бэйтсон (G. Ваteson) в Колумбийском университете. О научно- и духовно-историческом фоне школы Боаса: ср.: D. Freeman: Margaret Mead and Samoa: The making and unmaking of an anthropological myth, Cambridge, Mass, 1983. Немецкий перевод: Liebe ohne Agression: Margaret Meads Legende von der Fnedfertigkeit der Naturvoelker, Muenchen, 1983. [↑](#endnote-ref-422)
460. Harris, 1989. S. 440. [↑](#endnote-ref-423)
461. Malmowski, 1932. S. XXX. [↑](#endnote-ref-424)
462. Hams, 1989. S. 445. [↑](#endnote-ref-425)
463. Там же. [↑](#endnote-ref-426)
464. С помощью одноименного метода в литературоведении антропологический материализм культуры не может быть перепутан. Ставший известным «Культурный материализм» («Cultural Materialism») и, прежде всего, термин, связанный с политически ангажированным направлением исследования Шекспира, может отследить свою генеалогию, начиная с полигамного смешанного брака между материалистическим написанием истории литературы, новым историзмом (New Historicism) и деконструктивизмом. Его корни не найти в культурной антропологии. Различия между «культурным материализмом» («Cultural Materialism») и его американским панданом, «новым историзмом» (New Historicism) озвучивает А. Хефеле: A. Haefele «New Historism / Cultural Materialism», in: Shakespeare-Jahrbuch West, 1992. S. 107 – 123. [↑](#endnote-ref-427)
465. Geertz, 1983. S. 96f. [↑](#endnote-ref-428)
466. Geertz, 1973. S. 5. [↑](#endnote-ref-429)
467. Ср.: Boon, 1982. Его новая работа (Boon, 1988) вряд ли позволяет назвать себя «этнографической» в узком смысле. [↑](#endnote-ref-430)
468. Ср.: Singer, 1984. Сингер выступает за применение разработанной Пейрсом (Peirce) знаковой типологии в культурной антропологии. [↑](#endnote-ref-431)
469. Относительно теории символов ср. среди прочего: Turner 1974. [↑](#endnote-ref-432)
470. Geertz, 1983. S. 15. [↑](#endnote-ref-433)
471. Geertz, 1972. S. 26. [↑](#endnote-ref-434)
472. Ср.: Geertz, 1972. S. 26. [↑](#endnote-ref-435)
473. Geertz, 1983 S. 40. [↑](#endnote-ref-436)
474. Здесь стоит обратить внимание на некоторые важные работы. Ср. например, исследования этнолога Залинса: М. Sahlins: Historical Metaphors and Mythical Realites: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom, Ann Arbor, 1981. Немецкий перевод: Inseln der Geschichte, Hamburg, 1992. Ср. также: Geertz С: Negara: The Theater State in Bali in The Nineteenth Century, Princeton 1979. [↑](#endnote-ref-437)
475. Ср.: Nippel, 1988. S. 300 – 318. [↑](#endnote-ref-438)
476. {281} Nippel, 1988. S. 315. Ниппель ссылается на обширные исследования культуры праздников и «civic ritual» раннего Нового времени, а также на значения символической презентации и репрезентации политической власти. [↑](#endnote-ref-439)
477. Ср.: Brown, 1991. S. 113 – 123. [↑](#endnote-ref-440)
478. К понятию рефлексивности, ср. уже упомянутое сочинение Монтроза, в котором известные метатеатральные масштабы шекспировской драмы он рассматривает не только как имманентную тексту драматургическую условность: «Весьма распространенная софистическая рефлексия шекспировской драмы — это не симптом эстетства, а выражение драматической концепции человеческой жизни, находящейся в исторических обстоятельствах личного опыта» (Montrose, 1980. S. 53). [↑](#endnote-ref-441)
479. Boon, 1982. S. 112. [↑](#endnote-ref-442)
480. Halstrup, 1986. S. 54 – 67. [↑](#endnote-ref-443)
481. Хотя итальянские и английские труппы более-менее одновременно победно шествовали по европейскому театральному ландшафту и показали много общего с точки зрения организации, до сих пор не было сделано попыток рассматривать их, как комплиментарный феномен контрастно-сравнительным методом. Проблема лежит очевидно в исследовательско-исторической диспропорции между commedia dell’arte и английскими комедиантами. Исследование commedia dell’arte имеет ретроспекцию на сто лет непрерывной деятельности, в то время как исследование английских комедиантов в тридцатых годах практически было парализовано и за редкими исключениями не получило новых импульсов. [↑](#endnote-ref-444)
482. К понятию «cultural performance» ср.: MacAloon, 1984; ср. особенно Введение. [↑](#endnote-ref-445)
483. Первые подходы к культурно-антропологическому пониманию commedia dell’arte находим у Ф. Тавиани. Он рассматривал микромир трупп как функционирующую, легко приспосабливающуюся систему для производства театра. (Taviani, 1987. S. 341). [↑](#endnote-ref-446)
484. © Moehrmann, Renate. Bewundert viel und viel gescholten. Schauspieler im Spiegel der Theaterwissenschaft.

     Впервые опубликовано: Renate Moehrmann (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. Berlin, 1990. S. 81 – 105.

     © Беляева И. Г., перевод, 2004. [↑](#footnote-ref-40)
485. Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgisciie Dramaturgie, в: Heinrich Laube (Hrsg.): Lessing’s Werke, Bd. 3, Wien, 1882. S. 4. [↑](#endnote-ref-447)
486. Лессинг и сам это понимает, завершая свою вторую статью констатацией: «Но я опять впадаю в разбор пьесы, а собирался говорить об актере». Там же. С. 10. [↑](#endnote-ref-448)
487. Jan McDonald: «Die Schauspielerin wird Untemehmerin. Frauen im britischen Theater» in: Renate Moehrmann (Hrsg.): Die Schauspielerin Zur Kulturgeschichte der weiblichen Buehnenkunst, Frankfurt. a. M., 1989. S. 181. [↑](#endnote-ref-449)
488. Ср. Harald Buhlan: Theatersammlung und Oeffentlichkeit (=Studien zum Theater, Film und Fernsehen, Bd. l, Frankfurt a. M., 1983. S. 28ff.). [↑](#endnote-ref-450)
489. Ср. Elisabeth Mentzel: Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main von ihren ersten Anfaengen bis zur Eroeffnung des Staedtischen Komoedienhauses (Band IX des Archivs fuer Frankfurt’s Geschichte und Kunst), Frankfurt a. M., 1882. S. 160f. Ментцель комментирует оба выступления труппы Нойберши во Франкфурте на Либфрауенберг на осенней ярмарке 1736 года и на пасхальной ярмарке 1737 очень подробно и наглядно. [↑](#endnote-ref-451)
490. Ср. среди прочего размышления Nicolas Caussin’a: Uentia sacra et humana, Paris, 1643 или также размышления Rene Вагу: Methode pour bien prononcer un discourse, et pour le bien animer. Ouvrage tres-utili a tous ceux qui parlent en public, & particulierement aux Predicateurs & aux Advocats, Paris, 1679. [↑](#endnote-ref-452)
491. Ср. [Hermann Heimark Cludius]: Grundriss der koerperlichen Beredsamkeit fuer Liebhaber der schoenen Kuenste, Redner und Schauspieler, Hamburg, 1792. [↑](#endnote-ref-453)
492. Ср. J[ohannes] Jelgerius theoretische Anleitungen fuer Schauspieler, zit. nach Dene Barnett: The Art of Gesture. The practices and principles of 18th century acting with the assistance of Jeanette Massy-Westropp (= Reihe Siegen 64), Heidelberg, 1987. S. 42. [↑](#endnote-ref-454)
493. Там же. С. 57. [↑](#endnote-ref-455)
494. В своих «Максимах об актерском искусстве» Риккобини строго осуждает пренебрежение этой традицией: «Несколько лет назад вошла в моду некая позиция стоп, совершенно противоречащая искусству танца и неподобающая». Anton Franz Riccoboni’s und Ludwig Schroeder’s Vorschriften ueber die Schauspielkunst. Eine praktische Anleitung fuer Schauspieler und Deklamatoren, Leipzig, 1821. S. 10. [↑](#endnote-ref-456)
495. Ср. [Michel le Faucheur]: Traitte de l’action de Porateur ou de la Prononciation et du geste, Paris, 1657. S. 223. [↑](#endnote-ref-457)
496. {298} Johann Wolfgang von Goethe: «Regeln fuer Schauspieler, Paragr. 30», Goethes Werke, hrsg. im Auftrag der Grossherzogin von Sachsen, Weimar, 1887 – 1919. Abt. 1. Bd. 40. S. 152. Когда Эггебрехт в предисловии к Правилам для актеров утверждает, что Гете слишком выделяет все декламаторское, он, видимо, упускает из виду, что искусство декламации было тогда неотъемлемой частью игры на сцене. Подробные указания для верного декламирования имеются почти во всех теориях актерского искусства, и у Remond de Sainte Albine, и у Riccoboni, у Marmontel, Engel, Einsiedel, и Jelgerhuis и др. по той уже причине, что это были практические руководства для актеров *и* декламаторов. Ср. Axel Eggebrecht: Goethe / Schiller ueber das Theater. Eine Auswahl aus ihren Werken, Berlin (Ost). S. 289. [↑](#endnote-ref-458)
497. Max Herrmann: Die Entstehung der berufsmaessigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit, Berlin (Ost), 1962. [↑](#endnote-ref-459)
498. Ср. Gotthold Ephraim Lessing: «Auszug aus dem “Schauspieler” des Herrn Remond von Sainte Albine», в: Hugo Goering (Hrsg.): Lessings saemtliche Werke in zwanzig Baenden, Bd. 7, Stuttgart, S. 134. [↑](#endnote-ref-460)
499. Wilhelm August Iffland: Fragmente ueber Menschendarstellung auf den deutschen Buehnen, Gotha, 1785. S. 63. [↑](#endnote-ref-461)
500. Lessing: «Auszug aus dem “Schauspieler”». S. 129. [↑](#endnote-ref-462)
501. Первый немецкий перевод «Парадокса об актере» Дидро появился лишь в 1953 году в переводе Katharina Scheinfuss: Denis Diderot, Erzaehlungen und Gespraeche, Leipzig, 1953. [↑](#endnote-ref-463)
502. Lessing: «Auszug aus dem “Schauspieler”». S. 154. [↑](#endnote-ref-464)
503. Riccoboni / Schroeder: Vorschriften ueber die Schauspielkunst. S. 21. [↑](#endnote-ref-465)
504. Denis Diderot: «Das Paradox ueber den Schauspieler», в: Friedrich Bassenge (Hrsg.): Denis Diderot Aesthetische Schriften, Bd. 2, Berlin (West), 1984. S. 485. [↑](#endnote-ref-466)
505. Там же. С. 515 и след. [↑](#endnote-ref-467)
506. Там же. [↑](#endnote-ref-468)
507. Для театроведения показательно, что критика того, как Дидро понимает актерское искусство, исходит не от самого театроведения, а извне, а именно из феминистического лагеря. Таким образом Renate Baader сразу затрагивает самое чувствительное место: «Подсознательное, непроизвольное и неразрешенное, но все-таки остается противоречие между профессиональным восхищением сценического автора, теоретика драмы и просветителя Дидро искусством тех, кого он возвел в проповедники новых общественных ценностей, и тем презрением, которое испытывает гражданин Дидро к бесчестному сословию с сомнительным происхождением, подозрительными мотивами поведения и отвратительной сексуальной моралью». Renate Baader: «Sklavin — Sirene — Koenigin: Die unzeitgemaesse Moderne im vorrevolutionaeren Frankreich», в: Renate Moehrmann (Hrsg.): Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Buehnenkunst, a. a. O. S. 69. [↑](#endnote-ref-469)
508. Ср. Ruth Eder: Theaterzettel, Dortmund, 1980. S. 70. [↑](#endnote-ref-470)
509. Inge Buck (Hrsg.): Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Komoediantin Karoline Schulze-Kummerfeld, 1745 – 1815; Berlin, 1989. [↑](#endnote-ref-471)
510. E[mil] Thuernagel: Theorie der Schauspielkunst, Heidelberg, 1836. S. 273. [↑](#endnote-ref-472)
511. Eduard Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Leipzig, 1848. Bd. S. 155. [↑](#endnote-ref-473)
512. Robert W. Lowe (Hrsg.): «Their Majesties Servants». Annals of the English Stage. From Thomas Betterton to Edmund Kean: By Dr. Doran, F. S. A., London, 1887. 3 Bd. [↑](#endnote-ref-474)
513. {299} Ср. С. A. J. Gesell: Die Uebelstaende des Gegenwertigen deutschen Schauspielwesens und Vorschlaege zur Umwandlung desselben. Denkschrift im Auftrag des saeclisischen Landesverbandes der Gesellschaft fuer Verbreitung von Volksbildung, Leipzig, 1886. S. 55. [↑](#endnote-ref-475)
514. Ср. H. Bischoff: Die Theater-Agenturen, ein soziales Uebel fuer Buehnenvorstaende und Buehnenmitglieder. Mit Angabe der Mittel zur Beseitigung dieses Uebels, Berlin, 1891. [↑](#endnote-ref-476)
515. Ср. Otto Wichers von Gogh: Das Elend der deutschen Schauspieler, Zuerich, 1893 или также диссертация Johann Friedrich Bubendey: Soziale Schaeden im Arbeitnehmertum des deutschen Buehnengewerbes und ihre Abwendung durch Selbsthilfe und Staat, Leipzig, 1912. [↑](#endnote-ref-477)
516. Lars Clausen в одном из новейших исследований, посвященных актерской профессии, указывает на то, что сами артисты театра верят в исключительность своего искусства и в связанную с этим возможность внезапного взлета и спонтанного вознесения на вершину славы и достатка, и в большинстве своем противятся любым формам организации вспомоществования. «Профессии, в которых так широко распространена надежда на стремительный взлет, надежда, которой совершенно не обязательно иметь хоть какое-то отношение к реальности, заставляют развивать в себе великое терпение, чтобы выносить убожество настоящего, и упираются против коллективной борьбы за условия труда, потому что она вынудила бы их признать нереальность их надежд». Lars Clausen: «Soziale Ueberforderung? Zur Soziologie des Schauspielerberufs in der Bundesrepublik», в: Schmollers Jahrbuch, 1969. S. 419f. [↑](#endnote-ref-478)
517. Julius Bab: Das Theater im Lichte der Soziologie, Leipzig, 1931. S. 90. [↑](#endnote-ref-479)
518. Charlotte Engel-Reimers: Die Deutschen Buehnen und ihre Angehoerigen. Eine Untersuchung ueber ihre wirtschaftliche Lage, Leipzig, 1911. [↑](#endnote-ref-480)
519. Max Martersreig: Der Schauspieler, ein kuenstlerisches Problem, Leipzig, 1900. S. 40ff. [↑](#endnote-ref-481)
520. Ср. Hans Nessler: Der Schauspielerstand als Sozial und Wirtschaftsgruppe, Diss. Berlin, 1928. S. 22. [↑](#endnote-ref-482)
521. Ср. Max Dessoir: «Mimik und Buehnenkunst», в: Helmar Klier (Hrsg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, Darmstadt, 1981. S. 33. [↑](#endnote-ref-483)
522. Heinrich Stuemcke (Hrsg.): Johann Friedrich Loewens Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften ueber das Hamburger National theater (1766 – 1767); Berlin, 1905. [↑](#endnote-ref-484)
523. Ср. Michaela Giesing: Ibsens Nora und die wahre Emanzipation der Frau. Zum Frauenbild im wilhelminischen Theater (Studien zum Theater, Film und Fernsehen, Bd. 4), Frankfurt / Main, 1984. S. 58. [↑](#endnote-ref-485)
524. Paul Schlenther, Vossische Zeitung vom 27.11.1888. [↑](#endnote-ref-486)
525. Ср. Jan McDonald: «Die Schauspielerin wird Unternehmerin. Frauen im britischen Theater», a. a. O. S. 206. [↑](#endnote-ref-487)
526. Ср. Renate Moehrmann: «Die Schauspielerin als literarische Fiktion», в: Renate Moehrmann (Hrsg.): Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Buehnenkunst, a. a. O. S. 154 – 174. [↑](#endnote-ref-488)
527. Charlotte Engel-Reimers: «Die Buehnenkuenstlerin», in: Eugenie von Soden (Hrsg.): Das Frauenbuch Bd. l, Stuttgart, 1913. S. 227. [↑](#endnote-ref-489)
528. Ср. материалы по Берлинскому театру рубежа веков: Norbert Jaron / Renate Moehrmann / Hedwig Mueller: Berlin-Theater der Jahrhundertwende. Buehnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889 – 1914), Tuebingen. [↑](#endnote-ref-490)
529. {300} Joachim Fiebach: Von Graig bis Brecht. Studien zu Kuenstlertheorien in der ersten Haelfte des 20. Jahrhunderts, Berlin (Ost), 1975. S. 123. [↑](#endnote-ref-491)
530. Ср. Peter Roos: «Die Raubtier-Frau als beraubte Tier-Frau — Entgrenzung und Verrueckung nur zum schlechten Schein. Unbehagen an Zadeks Frauengestalten», в: Friederike J. Hassauer / Peter Roos (Hrsg.): Notizbuch. VerRueckte Rede. — Gibt es eine weibliche Aesthetik? Berlin, 1980. S. 26 – 34. Роос обращает внимание на то, что в женских образах Цадека нет заявленного суберсивного потенциала. [↑](#endnote-ref-492)
531. *©* Beierdoerfer, Hans Peter. Probleme der Theatergeschichtsschreibung. Впервые опубликовано: Renate Moehrmann (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. Berlin, 1990. S. 41 – 63.

     © Авдеева М. Н., перевод. 2004. [↑](#footnote-ref-41)
532. Поколение студентов 60 – 70‑х годов XX века также требовало ее упразднения в пользу практической театральной науки (ср.: Harald Zielske. «Theatergeschichte oder praktisches Theater?». In: Theatergeschichte im deutschsprachigen Raum. (Hrsg. von H. Klier). Darmstadt, 1981. S. 10). Это мотивационное положение до сегодняшнего дня вряд ли изменилось, в целом историческая постановка вопроса имеет больший резонанс среди студенчества. [↑](#endnote-ref-493)
533. Театральная наука не одинока в этом. Для истории в целом Йорн Рюзен (Joern Ruesen) сформулировал как постулат: «Зависимость исторической науки от политических тенденций ее времени и ее обратное влияние на актуальное определение цели общественной практики должны быть адекватно исследованы и должны быть контролируемы». (Fuer eine moderne Historik, Studien zur Theorie der Geschichtswissenschaft. Stuttgart / Bad Cannstadt, 1976. S. 14). [↑](#endnote-ref-494)
534. Недоверие к исторической философии с имманентным принципом прогресса — в разном обличье, но с положительной целевой перспективой — стало всеобщим. Тем самым пропадают также возможности открытия частных смысловых процессов в истории и, не в последнюю очередь, шанс воспринять и тем самым переоценить и оценить собственное настоящее — со всей его распознаваемой и распознанной ограниченностью, узостью и гнетом — как этап позитивного будущего, и локализовать настоящее и прошлое в континууме перспективной размерности в положительном смысле. [↑](#endnote-ref-495)
535. В этом аспекте театровед сегодня остро нуждается в обязательном историко-театральном образовании, если он хочет идти в ногу с исторической динамикой современного театра. С одной стороны, это нужно для того, чтобы идентифицировать данности сцены, с другой, — чтобы суметь квалифицированно соотнести полученные от спектакля впечатления с процессом его создания. [↑](#endnote-ref-496)
536. In: Herbert Mainusch: Regie und Interpretation. Gespraeche mit Regisseuren. Muenchen, 1986. S. 114. [↑](#endnote-ref-497)
537. В науках, особенно гуманитарных, где это особенно актуально, определение предмета уже само по себе является основополагающим делом. Таким образом, разногласия с более старыми теоретическими положениями не должны сбить с толку при написании истории театра, ибо само собой разумеется, что определенное понимание театральной науки, равно как и истории театра, соотносится с ее определением предмета. [↑](#endnote-ref-498)
538. Oscar Brockett: History of the Theatre, Boston, u. a., 1987. S. XI. [↑](#endnote-ref-499)
539. Anne Uebersfeld. Vorwort zu Patrice Pavis: Dictionnaire du Theatre. Termes et concepts de 1’analyse théâtrale. Paris, 1980. S. 10. [↑](#endnote-ref-500)
540. В данном разборе остаются отсроченными основные пункты критики относительно идеологического характера, особенно из немецкого диапазона, так как основная критика многократно оглашалась в адрес Ганса Кнудсена и Хайнца Киндерманна. [↑](#endnote-ref-501)
541. Oscar Brockett: The History of theatre, a. a. O. S. XI / XII. [↑](#endnote-ref-502)
542. Там же. С. 1. [↑](#endnote-ref-503)
543. Как и в общей истории, в театральной истории события могут быть пересказаны, если для них имеются письменные свидетельства. (Reinhart Kosellek: Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze, Historische Methode. (Hrsg. von Christian Meier und Jorn Ruesen) [Theorie der Geschichte. Bd. 5]. Muenchen, 1988. S. 48). Вновь проводимые дискуссии вокруг образа и функций раннего греческого театра были бы наглядным доказательством этого тезиса. [↑](#endnote-ref-504)
544. Oscar Brokett: The History of Theatre, a. a. O. S. 4. [↑](#endnote-ref-505)
545. {317} Artur Kutscher: Stilkunde des Theaters (Auszug) in Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. (Hrsg. von Helmar Klier). Darmstadt, 1981. S. 106. [↑](#endnote-ref-506)
546. Аналогичное подходит для своеобразного требования Эдгара Гросса, которое, опираясь на подробное обсуждение Вагнеровского «произведения все-искусства» («Gesamtkunstwerk»), определяет науку о театре как «науку о совокупности искусств», а задачу истории театра — как «своего рода общую историю искусств» [«всеисторию искусств»]. Edgar Gross: Wege und Ziele der Theatergeschichte in Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, a. a. O. S. 43/44. [↑](#endnote-ref-507)
547. Harald Zielske справедливо выдвинул более скромный постулат о научной документации театра и источниковедении против полной притязаний, нереализуемой программы реконструкции как базиса для универсального историко-театрального изображения. (Harald Zielske: Theatergeschichte oder praktisehes Theater? a. a. O. S. 169. [↑](#endnote-ref-508)
548. Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Bd. 2 Vom «kuenstlichen» zum «natuerlichen» Zeichen. Theater des Barock und der Aufklaerung. Tuebingen, 1983. S. 9. [↑](#endnote-ref-509)
549. Klaus Lazarowicz: Triadische Kollusion. Ueber die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater. In: Das Theater und sein Publikum. Wien, 1977. S. 44 – 60. Veroeffentlichungen des Instituts fuer Publikumforschung 5). [↑](#endnote-ref-510)
550. Посвященное театру произведение Умберто Эко дает отчетливое представление о толковании знаков у Пейрса (Pierce). «Знак […] это нечто, что относится к кому-то для чего-то с долей уважения». Umberto Eco: Semiotics of Theatrical Performance. In: The Drama Review. Vol. 21. November 1 (T. 73), N. Y., 1977. S. 110. [↑](#endnote-ref-511)
551. Harald Zielske: Theatergeschichte oder praktisches Theater, a. a. O. S. 168. [↑](#endnote-ref-512)
552. Там же. Историзм вступает в силу при анализе спектакля с каждым отдельным вопросом или при каждой перепроверке наблюдаемого. [↑](#endnote-ref-513)
553. Zielske. S. 169. [↑](#endnote-ref-514)
554. Arno Paul. Lehre vom theatralischen Handeln. In: Theaterwissenschaft, a. a. O. S. 234. [↑](#endnote-ref-515)
555. Тот признак историзма, что произошедшее не повторяется, в том же смысле, относится к событиям в жизни, как и к событиям в спектакле. [↑](#endnote-ref-516)
556. С точки зрения теории разговорного действия (Sprechakttheorie) Элам признает театр как форму искусства, которая «включает тело говорящего непосредственно в процесс разговора» (S. 110). Keir Elam: The Semiotics of Theatre and Drama. London, 1980. [↑](#endnote-ref-517)
557. Morris включает этот момент остентации (Ostension) в знаковое понятие другим образом. «Что-то является знаком потому, что интерпретируется как знак чего-либо самим интерпретатором». Есо, а. а. О. S. 112. [↑](#endnote-ref-518)
558. Ср. с теорией актерской игры Крэга. [↑](#endnote-ref-519)
559. Есо. S. 117. На этой основе Эко проводит аналогию между случившимся в театре и случившимся в жизни и в области драматургии. «Я думаю […] что элементарный механизм человеческого взаимодействия и элементарный механизм драматического действия одинаковы». При этом из простой схемы «передатчик-приемник» он выводит основной эталон выстраивания драматического образа действия, о котором говорит, что он присутствует в большинстве европейских драм, от античности до настоящего времени. [↑](#endnote-ref-520)
560. Историзация театральной семиотики сегодня признана безоговорочно. (Ср.: Patrice Pavis: Semiotik der Theaterrezeption. Tuebingen, 1988). Стабильные {318} семиотические соотношения в театре и без того могут быть приняты только тогда, когда прослеживается долговременное влияние ментальных структур (см. ниже). [↑](#endnote-ref-521)
561. Напротив, справедливо возражали против того, что критерии инновационности и оригинальности стал определяющим для европейской культуры только с XVIII века и вместе с театральной традицией не играет роли в других культурных пространствах. К тому же имеется точка зрения, сформулированная Мукаровским (Mukarowsky), что формальные последовательности «пересекаются» с социальными. [↑](#endnote-ref-522)
562. При таких предпосылках Гюнтер Рюле (Guenter Ruele) надеялся создать современную историю немецкого театра посредством описания ограниченного числа постановок и называет, сопровождая солидным комментарием, семь ключевых театральных событий разговорного театра — от «Сна в летнюю ночь» Макса Рейнгардта (1905) до «Тассо» Петера Штайна (1969). In: «Theater heute». Sonderheft, 1975/76. S. 68. [↑](#endnote-ref-523)
563. При таком положении дел только недавно произошло изменение, благодаря разработанной Пави семиотике театральной рецепции. (Patrice Pavis: Semiotik der Theaterrezeption. Tuebingen, 1988). С точки зрения производственной стороны Е. Fischer-Lichte расширила свой подход к семиотически обоснованной исторической театральной науке на цивилизационно-историческим путем — при обращении к произведению Норберта Элиаса. (Theatre and the Civilizing Process. An approach to the History of Acting. In: Interpreting the theatrical Past. Essays in the Historiography of Perfomance. Ed. by Thomas Postlewait and Bruce A. McConachie. Iowa City, University of Iowa Press, 1989. S. 19 – 36). [↑](#endnote-ref-524)
564. Peter Schoettler: Mentalitaeten, Ideologien, Diskurse. Zur sozial-geschichtlichen Thematik der «dritten» Ebene. In: Alf Luedtke (Hrsg.): Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrung und Lebensweisen, Frankfurt a. M. / New York, 1989. S. 88 – 136, I. e. S. 85. [↑](#endnote-ref-525)
565. Mentalitaeten und Lebensverhaeltnisse: Beispiele aus der Sozialgeschichte der Neuzeit, Rudolf Vierhaus zum 60. Geburtstag, hg. v. Mitarbeitern und Schuelern. Goettingen, 1982. S. 9. [↑](#endnote-ref-526)
566. Alf Luedtke (Hrsg.) Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen, a. a. O. [↑](#endnote-ref-527)
567. Peter Schoettler, a. a. O. S. 88. [↑](#endnote-ref-528)
568. Bernd Hueppauf: The Historical Novel and History of Mentalitaet. Alfred Doeblin’s Wallenstein as a Historical Novel. (Рукопись). S. 12. Аналогично сформулировал и Ульрих Раульф (Ulrich Raulff: Mentalitaeten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse (Hrsg von Ulrich Raulff). Berlin, 1987. S. 9): «С самого начала, в любом случае, начиная с Блоха и Фебвра, история менталитетов перекрывает довольно широкий диапазон между практиками и формами обиходного знания, относящимися к определенной вещной культуре, и категорийными формами мышления, которые как “историческое априори” лишены мышления сами». К тому же (стр. 10) имеет место «диапазон (коллективных) аффектов и чувствительностей, сфера пафоса». [↑](#endnote-ref-529)
569. «Mentalitaeten und Lebensverhaeltnisse», a. a. O. S. 9. [↑](#endnote-ref-530)
570. Примером, который имеет непосредственное и важное значение, может служить ментальная диспозиция западноевропейского антисемитизма, которая, исходя из раннехристианских и средневековых корней, просуществовав более двух с половиной столетий со времен Просвещения, вновь служит базисом для кратковременного политического использования. [↑](#endnote-ref-531)
571. Соотношение ментально-исторического исследования с историко-психологическим и с психоаналитическим, следовало бы в этой связи затронуть специально. {319} Ссылаться следует на сборник: Geschichte und Psychoanalyse, 1971 (Hrsg. von Hans Ulrich Wehler). [↑](#endnote-ref-532)
572. Собственного рассмотрения достоин вопрос об источниках, на который опираются ментальная и повседневная история. Вообще следует сказать, что до-литературная и не-литературная бытовая литература должна претендовать на существенное первенство над всеми литературными источниками. То же самое можно сказать и об источниках изображений. Ср.: Ulrich Raulff. Ссылаясь на прямые историко-театральные исследования менталитета, можно ожидать, что издавна учитываемые фонды мемуарной, дневниковой и т. п. литературы вновь будут играть важную роль. Но именно здесь настойчиво требуются методы анализа, которые этим «мемуарным источникам» отказывают в праве быть последней инстанцией театрально-исторической правды. [↑](#endnote-ref-533)
573. Peter Schloetter, a. a. O. S. 92/93. [↑](#endnote-ref-534)
574. Elmar Buck / Bernd Vogelsang: Theater seit dem 18 Jahrhundert. Geschichtl. Atlas der Rheinlande. Beiheft XII / 2. Koeln, 1989. S. 25. [↑](#endnote-ref-535)
575. Следует вновь сослаться на Майер / Рюзен. См. [прим. 13](#_Tosh0008636). [↑](#endnote-ref-536)
576. Gerhild Scholz-Williams: Geschichte und die literarische Dimension. Narrativik und Historiographie in der anglo-amerikanischen Forschung der letzten Jahrzehnte. Em Bericht. In: DV js 63/1989, H. 2. S. 315 – 386. [↑](#endnote-ref-537)
577. Петер Шлёттер отсылает к новой «Дискуссии» о вопросах риторики, нарративики, легитимной и иллегитимной функциональности написания истории. Ср.: Peter Schoettler, a. a. O. S. 116. [↑](#endnote-ref-538)
578. Ср.: Hilmar Kallweit: Archaeologie des historischen Wissens. Zur Geschichtsschreibung Michel Foucaults, in: Ch. Meier / Joern Ruesen: Historische Methode. S. Anm. 12, S 267 – 299. Кроме того, философская критика Фуко Манфредом Франком (Manfred Frank) содержится в: Was ist Neo-Strukturalismus? Frankfurt a. M., 1984. 7 – 12 лекция. [↑](#endnote-ref-539)
579. Peter Schoettler, a. a. O. S. 102. [↑](#endnote-ref-540)
580. The Drama Review. Vol. 12, 3. Spring, 1968. P. 41. [↑](#endnote-ref-541)
581. Как это доказал Т. Лукманн (Th. Luckmann) со ссылкой на феноменологию Гуссерля (Husserl). [↑](#endnote-ref-542)
582. Odo Marquard: Ueber die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften, in: Ehrenpromotion Leo Loewenthal v.22.5.1985, Siegen 1985, 1. S. 44/45. [↑](#endnote-ref-543)
583. Периодизация ставит новую частную проблему, которая предлагает чрезвычайно сложные вопросы внутри сравнительно гомогенной западноевропейской истории театра. [↑](#endnote-ref-544)
584. Jaques le Goff, Roger Chartier, Jacques Revel: Die Rueckeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der neuen Geschichtswissenschaft. Frankfurt a. M., 1990. С точки зрения науки о театре следует отослать к указанному в прим. 32 сборнику. Кроме приведенной работы Э. Фишер-Лихте, следует обратить внимание на: Bruce A. McConachie (Using the Concept of Cultural Hegemony to Write Theatre History. S. 37 – 58), Marvin Carlson (Theatre Audiences and the Reading of Perfomance. S. 82 – 98) u. Joseph R. Roach (Power’s Body: The Inscription of Morality as Style. S. 99 – 118). [↑](#endnote-ref-545)
585. Odo Marquard, a. a. O. S. 40. [↑](#endnote-ref-546)