

Демократические заключения постдраматичес- кого театра

Пытаясь заимствовать практики contemporary art, современный театр, быть может, идет по ложному пути. Но это не тупик — порой концептуализация, саморефлексия и остранение могут парадоксальным образом стать шагами к усилению, а не к отмене драматизации, и примеры такого сверхнового «театра театра» у нас уже есть

Современное искусство всегда находилось в авангарде художественных практик, которые пытались заменить эстетический нарратив социальным активизмом. Однако в этом тексте нас будет интересовать, каким образом отказ от собственных эстетических методов и языков выражения во имя «прямой» демократии осуществлялся в театре и к каким социально-политическим и художественным эффектам привели эти эксперименты. Оказалось ли пресловутое жертвование драматизацией (т.е. собственной театральной эпистемой) в постдраматических театральных практиках эффективным политически и радикальным эстетически?

В главных исследовательских работах о постдраматическом повороте в театре обсуждаются две мотивации этого поворота — постдисциплинарное растворение в практиках прямой демократии и попытка заимствовать перформативную поэтику современного искусства, которая, как ложно представлялось театральным исследователям, основана на непосредственном, живом и не символи-

ческом присутствии художника в перформативном процессе. Именно это отличало художника от актера, ввергнутого в темпоральность игрового, ролевого, поставленного повторения. Эрика Фишер-Лихте такое присутствие назвала не миметическим, а аутопоэтическим.¹ И именно такое не драматическое, не инсценированное пребывание на сцене приобрело почти во всех критических исследованиях о театре название постдраматического.

Здесь важно разобраться с двумя презумпциями, которым следует постдраматический театр и которые, на наш взгляд, оказываются ошибочными. Ошибка в следующем.

1. То, что театральный взгляд видит в арт-перформансе как «живое» присутствие, таковым не является. 2. Освобожденное от дисциплины актерской игры и постановочных рамок неподготовленное поведение не тождественно эмансипации гражданина и общества.

В книге Эрики Фишер-Лихте Transformative Power of Performance² автор призывает театральных деятелей заимствовать антропологию «реального» присутствия из перформанса современного искусства. Тот же призыв проходит красной нитью и по известной

1 Erika Fischer-Lichte. *The Transformative Power of Performance*. Routledge, 2004.

2 Ibid.

работе Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр».³ Блестящий теоретик хореографии Андре Лепеки в книге *Exhausting Dance* («Изнуряющий танец») в том же русле призывает к погружению в «подлинное настоящее» вместо изображения фиктивных нарративов, как это происходит в балетной хореографии и классической музыке. Только так, на его взгляд, можно освободиться от авторитарности дисциплины в исполнительских искусствах.⁴ Во всех вышеупомянутых работах — «Эстетика перформативности» Фишер-Лихте, «Изнуряющий танец» Андре Лепеки и «Постдраматический театр» Тиса-Лемана основное требование к современному театру состоит в том, что партитура (текстовой оригинал) и репетиционная составляющая театра и хореографии — это рудименты западноевропейской модерности. Лепеки и вовсе считает, что сжатое время исполнительских искусств — это аллегория колониальной конструкции западноевропейской геополитики, которая отразилась на исполнительских искусствах в форме муштры (военного дела) и приказа (юридического законодательства).

В своем исследовании Андре Лепеки удается продемонстрировать, что сочиненная и схореографированная темпоральность танца (а стало быть, и музыки, и театра) основывается на проходящей событийности «настоящего момента»; то есть исполнительские искусства сформировались как погоня за этим утраченным моментом прекрасного настоящего и его оплакивание. И хотя Лепеки об этом не упоминает, здесь уместно вспомнить орфическую генеалогию исполнительских искусств и театра в особенности. Ведь утрата Эвридики Орфеем и есть тот утраченный «настоящий» момент, к которому придется бесконечно возвращаться, — повторять его именно потому, что его восполнение невозможно. Такая изначальная скорбь формирует как музыку, так и театр и позже хореографию. Как утверждает Лепеки, в такой констелляции настоящий момент неизбежно оказывается утраченным прошлым, погодя за которым никогда не прекращается. Именно поэтому «классические» исполнительские искусства кинетичны и связаны с совершенствованием фигурации этой кинетики. Ведь в таком случае главное — ухватить ускользание прекрасного, отсюда и кинетизм: произведение строится как череда таких «прекрасных», но проходящих моментов. Итак, эстетический контекст модерности строится на преследовании утраченного объекта. Именно поэтому кинетическое тело должно

быть искусственным, дисциплинарным, скульптурированным и архитектурным — и в музыке, и в театре, и в хореографии. Перформативная парадигма западноевропейской модерности устроена так, что тело должно приобрести невозможные способности и существовать в «невозможных» условиях. Ибо каждый момент, который мы безвозвратно теряем во временном произведении, должен быть идеально прекрасен. Исполнительская фигурация в контексте модерности должна состоять из этих мимолетностей, исчезновение которых компенсируется тем, что каждый миг — это идеальный монумент своего исчезновения, и зритель наблюдает именно этот ретроактивный ход идеального. Таким образом, художественное произведение, театральное или музыкальное, составлено из предельных моментов, выпадающих из хроники времени; произведение противостоит становящемуся и хроническому настоящему. Именно такое утрированное оформление времени в театре, музыке и хореографии является для Лепеки свидетельством насилия над временем, телом, обществом — насилия, создающего совершенные сущности и формы, не равные жизни. Поэтому вместо подобной утрированной формы временения Лепеки ратует за расширенную, демократизированную и антикинетическую длительность — за настоящее без прошлого и будущего, без активации памяти, без скорбного прощания с проходящим настоящим. Это предполагает возвращение к созерцательному и солипсистскому недеянию, к естественному, натуральному поведению и пребыванию организма в «здесь и сейчас» — то есть к тому самому «живому» присутствию, к которому призывает и Фишер-Лихте, ошибочно рассчитывая, что его можно найти в перформансе современного искусства. Иначе говоря, и тело, и время при такой диспозиции — вместо репрезентации события, поступка, радикальной драматизации и настройки для передачи пункта метанойи в судьбе человека, должны, напротив, расстроиться или разучиться (*unlearn*) осуществлять эту настройку, а соответственно и избавиться от повторительных практик репетиции, чтобы в результате найти зону, где можно просто быть со всей естественностью и интимностью растворения в длительности, а не что-то исполнять. В таком случае не будет возникать запрос на свершение, а соответственно и запрос на совершенствование компонентов, которые свершаются, и при этом исчезают.

Как видно из анализа Лепеки, вопрос не только в отказе от драматизации, но и в отказе от специального временения произведения, добавленного к хроническому времени экзистенции. Большинство практиков и теоретиков театра и современного танца считают, что отказ от любых форм настроен-

³ Ханс-Тис Леман. *Постдраматический театр*. Пер. Н. Исаевой. ABC design, 2013.

⁴ Andre Lepecki. *Exhausting Dance*. Routledge, 2006.

Если театр, чтобы самообновляться, использует до сих пор методы начала XX века — всего лишь демонстрацию или деконструкцию медиума, то арт самоотменил себя, чтобы окончательно избавиться от какой бы то ни было зависимости от аудитории

ного, подготовленного, фиктивного перформатива ведет к демократизации как самого исполнительского процесса, так и, как следствие, к демократизации публичных видов присутствия в социальном пространстве. Более того, это позволяет осуществить взаимопроникновение двух сред — театрального действия и социальной дискуссии; сцены и агоры («агонального плюрализма», Шанталь Муфф). Таким образом, не только демократизированное постдраматическое действие как бы спускается на землю и внедряется в публичное пространство, но и публичная дискуссия гражданского общества — при отказе от настроек драматизации — восходит на «сцену», чтобы позволить простым формам проживания и дискуссионной совместности тел оказаться публично представленными и обрести голос.

Театральный куратор Флориан Мальцахер в статье «No Organum to Follow. Possibilities of Political Theatre Today»⁵ заявляет, что политизация театра возможна именно благодаря изъятию дисциплинарных фигур актера, драматической роли, режиссера и события

⁵ Florian Malzacher. No Organum to Follow. Possibilities of Political Theatre Today. In: Not Just a Mirror: Looking for the Political Theater of Today. Ed. Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag 2015.

из действия, так как эти компоненты лишь воспроизводят ту или иную социальную проблему, а не открывают пути ее разрешения. Вместо фикционалистской возгонки события, гораздо эффективнее находиться в реальной социальной или экзистенциальной ситуации, чтобы понять ее суть. Та же позиция заставляет и Ханса-Тиса Лемана гораздо раньше, уже в 1998 году, настаивать на том, чтобы театр больше опирался на свою феноменологическую конструкцию, в которой эмиссия сигналов и их принятие осуществляется в одном и том же общем пространстве и времени. (Мы с этим не согласны и ниже покажем, почему).

Как пишет Мальцахер, при отказе от драматической фиктивности театр мог бы не просто фокусироваться на тех или иных политических вопросах, а являться этим самым местом политики, стать неким публичным парламентом внутри института театра. Репрезентативная модель театра, основанная на исполнении актером роли, оказывается социально устаревшей еще и потому, что в подлинно гражданском демократическом обществе представитель среднего класса не должен изображать бедняка, житель богатого европейского севера не имеет права говорить от имени угнетенного южанина или беженца, белый не должен играть «цветного». Именно поэтому следует просто быть тем, кем являешься в данном социальном контексте, а не исполнять роль кого-то; а те, кто непричастны к институту театра, должны получить полномочия оказаться на сцене и как агенты игры, и как дискуссионные, превращая таким образом институт театра в «агон плюрализма» (Шанталь Муфф).

В приведенных мною дискуссиях современное искусство, в котором интервенция гражданского лица или тела в социальное пространство является одним из важнейших его тропов, стала для театра образцом прямого политического участия (партиципации, participation). Однако не все так просто с наивной интерпретацией «живого», не отрепетированного присутствия в современном искусстве, к которому призывают адепты постдраматического поворота.

Интересно, что когда и Лихте, и Лепеки, и Мальцахер призывают к радикализации театра и хореографии, они часто приводят классические примеры перформанса современного искусства: например, перформансы Марины Абрамович (образец у Фишер-Лихте), перформансы Брюса Наумана (образец у Лепеки), политические реди-мейды Йонаса Сталя (образец у Мальцахера). Лихте, Лепеки и Мальцахер отождествляют эти перформансы с постхореографическими или постдраматическими практиками в театре и хореографии: такими, как постхореографические перформансы

Ксавье ле Роя, постановки Бориса Шармаца, спектакли Марии Ла Рибо, которые — при всем желании вышеупомянутых теоретиков и даже несмотря на частое привлечение этих постдраматических практик в музеи и на выставки — к современному искусству никакого отношения не имеют. Для Фишер-Лихте Абрамович олицетворяет отказ от фиктивного изображения боли в театре и аутопоэтический отказ от театрального мимесиса. Для Лепеки художник Брюс Науман становится примером разрушения сочиненной темпоральности, конца хореографической партитуры и открытия новой формы солипсистской интимности. Для Мальцхера проект нидерландского концептуального художника Йонаса Стала «Всемирная встреча на высшем уровне» (2012) стал образцом агонального плюрализма (Шанталь Муфф). Этот проект был представлен в театре как реальный реди-мейд конгресса правительств непризнанных государств и подтвердил, что прямая демократическая политика в стенах театра возможна; и это именно то, чего так не хватает репертуарному театру.

ПЕРФОРМАНС СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА НЕ ПЕРФОРМАТИВЕН

Теперь вернемся к вышеупомянутым двум презумпциям постдраматического театра, которые мы определили как ошибочные и напомним, в чем заключалась их ошибочность.

1. То, что театральный взгляд видит в перформансе современного искусства как «живое» присутствие, таковым, на самом деле, не является.
2. Демократическое освобождение дисциплины актерской игры и постановочных рамок не ведет к эмансипации гражданина и общества, но лишь воспроизводит мантру эмансипации формально.

Итак, почему примеривание арт-перформанса к постдраматическому театру — грубейшая эстетическая и эпистемологическая ошибка? Потому что арт-перформанс не является и никогда не был живым присутствием, которое воспринимается и описывается феноменологически. Арт-перформанс, даже когда он становится коллективной акцией, не является также гражданским актом и действием прямой демократии. В перформансах Марины Абрамович, Франсиса Алиса, Вали Экспорт и многих других важно превращение тела художника или его акции в овеществленный концептуализируемый экспонат, в некотором смысле в тело абстрактной концепции. Поэтому в них мало связи с «аутопоэтической свободой выражения», о которой пишет Фишер-Лихте. То, что теоретикам постдраматического театра кажется

в арт-перформансе феноменологически регистрируемым, непосредственным и недраматическим присутствием, находитсЯ вне дискуссий о драматическом или постдраматическом. И вот почему. Если театр, чтобы самообновляться, использует до сих пор методы начала XX века — всего лишь демонстрацию или деконструкцию медиума, то арт полностью самоотменил себя как искусство, чтобы окончательно избавиться от какой бы то ни было зависимости от аудитории и учредить себя как институт самореференции к своей собственной пустотности, к своему же несуществованию. Театр же, даже когда он исследует собственные пороги и пытается внедрить в постановку саморефлексию, остается на уровне, как уже было сказано выше, всего лишь критики себя как медиума. Тотальной самоотмены театр никогда не совершал. Именно поэтому в нем сохраняется примат восприятия и созерцания и необходимость аудитории, даже несмотря на радикальные эксперименты, сложные для восприятия. Это происходит потому, что в таком случае концептуализируются или отменяются лишь медиумные составляющие театра, а сама по себе феноменологическая конструкция, в которой задействовано созерцание и восприятие действия, не снимается. Другими словами, современный театр пользуется разными экспериментами: он пытается играть с отсутствием действия, он пытается быть иммерсивным или избавиться от актера и других дисциплинарных театральных эпистем. То же самое происходит в танце. Танец пытается избавиться от хореографии, от танцора. В целом и современный театр, и современный танец пытаются избавиться от миметических конструкций, показывая зрителю сам процесс своего распада. Но, тем не менее, и театру, и танцу все равно нужен зритель; нужно, чтобы зритель наблюдал за этой деконструкцией. В арте же и в перформансе зритель не нужен; и именно потому, что в современном искусстве произошла абсолютная самоотмена. Черный квадрат Казимира Малевича (1915) или позже Писсуар Марселя Дюшана (1917) опустошили институт искусства до той степени, чтобы являться идеальной концепцией, и не нуждаться в каком бы то ни было созерцании или зрителе. То есть нужна была полная самоотмена института искусства, чтобы учредить новый институт современного искусства.

Именно поэтому у каждой дисциплины — театра, танца, кино — есть своя теория. Но разница между теорией искусства и теориями театра, литературы, кино или хореографии в том, что современное искусство само по себе — уже как бы теория, ему не нужна описывающая его теория. То есть в результате самоотмены института искусства в нем нет эстетики, ибо в нем

нет никакой автономной феноменологии искусства, а есть только теория. В театре же, даже несмотря на его модернизацию, не происходило полной отмены его субстанции, отмены перцептивного контекста самой дисциплины. Следовательно, субстанция театра не уходила из него полностью; хотя, многие и стремятся, чтобы эта субстанция была похожа на арт, стала более «остраненной», более социально ангажированной и поэтому более привлекательной для новейшего прогрессивного зрителя.

Для театрально-перформативных и танцевальных практик, которые покинули дисциплину, но не стали в полной мере арт-перформансом, драматург и театральный куратор Маттиас Лилиенталь использует термин *performance art*, определяя таким образом специальную промежуточную зону для не-фиктивных театральных и хореографических проектов: в таких проектах, фокус на предъявлении прекарных форм жизни демократизируют агентов таких практик как политически, так и эстетически. Однако попробуем понять, какова генеалогия подобной демократичности и насколько эффективен ее эмансипаторный потенциал.

ПОЧЕМУ «МЯГКАЯ» ДЕМОКРАТИЯ НЕ ЭМАНСИПАТОРНА

На одной из дискуссий после премьеры своего танцевального перформанса хореограф Александра Конникова, объясняя этику и поэтику современного танца, по сути воспроизвела все те постулаты, которые мы изложили выше в связи с критикой балетной хореографии у Лепеки.⁶ Тело современного танца антиакробатическое, оно стремится к натурализации пространства и времени и модусов существования в нем. Пребывание в такой среде не должно быть эксцессивным: оно связано скорее с самотерапией, самонаблюдением за внутренними биоритмами тела и организма (вспомним джасперовское настоящее у Лепеки и его апологию самонаблюдения и солипсизма). Именно такие тела мы видим в постановках хореографов Бориса Шармаца, Марии Ла Рибо, Ксавье Ле Роя, Констанцы Макрас, Жерома Бея и др. Но сравним эти постулаты о натурализации тела с тезисами Ежи Гротовского, Антонена Арто, в которых основообразующим требованием является как раз гиперэксцессивность, доведение тела и сознания актера до экстремума. Кстати, и главная метафора у Арто — это «атлетизм», акробатизм.⁷ У Гротовского тоже тело должно

быть доведено до сверхчеловеческой сенситивности, чтобы стать духом. Акробатическая и атлетическая чрезмерность тела как бы ведет к «акробатической» амплитуде сознания, души и духа с целью приобрести физические и духовные способности для поступка. Другими словами, актер — это не столько профессия, сколько специфическая психофизическая тренировка, готовящая к деянию. Такое тело не индивидуальное или солипсистское, оно идеальное и потому всеобщее. И даже брехтовский актер, которого постдраматические теоретики часто считают предтечей постдисциплинарных практик театра, в таком случае не столько расстраивает дисциплину, сколько ужесточает ее, добавляя к актерской натренированности еще и гражданско-критическую мета-рефлексию. В таком случае получается, что критика репертуарного театра, исходящая от авангарда, противоположна той критике «академического» театра, которую мы наблюдаем в так называемом современном постдраматическом театре: авангардный театр критиковал репертуарный мейнстрим по причине ослабления в нем эксцессивных перформативных компонентов, т. е. за недостаток сугубо исполнительских, радикальных, подлинно драматических компонентов. Современные же адепты постдраматической эстетики — Фишер-Лихте, Лепеки, Мальцахер — напротив, критикуют мейнстримный репертуарный театр, — в котором и так ничего не осталось от строгости драматического жанра, — за слишком жесткие императивы дисциплины.

Теперь зададимся вопросом, может ли тело, которое ограничивает себя всего лишь естественным существованием в некоем джасперовском настоящем, тело, которому достаточно своей естественной солипсистской прекарности, быть действительно политическим? Не подменяется ли здесь свобода и социальная активность всего лишь демонстрацией своего образа жизни, травмы, в результате чего мы наблюдаем всего лишь пермиссивный допуск любых произвольных форм поведения в социальное и художественное пространство, а не восстание этих форм. Отсылка к перформансу современного искусства здесь нерелевантна, ибо там тело, и его лишь на первый взгляд простое и неподготовленное наличие, на самом деле, как мы и показали выше, жестко концептуализируется и теоретизируется, становится арт-экспонатом. В то время, как в современном постдраматическом театре и танце вместо концептуализированных реди-мейдов мы наблюдаем бесконечный поток индивидуалистических и солипсистских самовыражений. В результате вместо измерения «всеобщего» в постдраматических практиках мы наблюдаем такую социальность, которая предстает скорее в образе паноптикума гибридизированных индивидов, объединение которых возможно на основании

⁶ Круглый стол с Александрой Конниковой состоялся в Электротейтре «Станиславский» 11.03.2016. www.youtube.com/watch?v=8aGo6C821sw

⁷ Антонен Арто. Аффективный атлетизм. А. Арто. Театр и его двойник. Мартис, Москва, 1993. С. 141–151.

Трудовые будни «просто» людей и их упования могут быть гораздо более экзотичными, музыкальными и поэтическими, чем это кажется прогрессивному интеллигенту, убежденному в том, что простому человеку нужно освобождение от художественных канонов

того, что каждому из них обеспечена мини-арена для демонстрации своей повседневной идентичности. Именно к такой демонстрации и сводится «демократичность». В то время, как интенсивные формы эмансипации возникают как раз тогда, когда индивид взыскует «всеобщего» в качестве своей идентичности, а не тогда, когда ограничивается индивидуальным правом на повседневность и нарциссической демонстрацией этого права.

Постдисциплинарная демократическая перформативность заключается в том, что каждому разрешено не делать сверх-усилия, будто любое сверх-усилие может быть только авторитарным императивом Большого Другого, а не этическим, гражданским или творческим подвигом.

В книге «Психика власти» Джудит Батлер⁸ очень точно описывает тип социализации, присущий постдисциплинарному обществу, в котором гендерная свобода — это не социальный горизонт всеобщей эмансипации, а та минимальная область «голой жизни», которая способна ускользнуть от аппаратов регуляции. В таком контексте гендерная идентичность как тип социальной эмансипации обретает силу только в зоне клиники. Другими словами, гендерная свобода или любые другие репрезентации идентитарной свободы реали-

зуются на территории клинической капсулы, в режиме свободы от общества, а не свободы для общества (для «всеобщего»). Либеральная демократия в широком смысле и есть демократия свободных от общества индивидов, объединенных в подобное же квазиобщество, свободное от общества. Этот мотив проходит пунктиром по всей аналитической критике постдисциплинарного неолиберального общества у Мишеля Фуко.

Получается парадокс: открытость публичной сферы предполагает не измерение «всеобщего», а демократический консенсус о свободе каждого индивида от общего, от общества; ибо «всеобщее» ассоциируется с принуждением и с эксцессивными методами работы в творчестве. Кроме того, сам труд в условиях капитализма настолько эксцессивен и изнурителен, что творчество должно, напротив, прерывать любые виды принуждения и регуляции. Зато в солипсистской квазиклинической капсуле допускаются любые виды анархической или перверсивной повседневности.

Опираясь на подобную логику, театральные режиссеры или драматурги думают, что если он приравнивает художественное произведение к повседневному течению времени, он продемонстрирует равенство с простыми гражданами, которые не имеют возможности заниматься искусством, и поэтому это будет олицетворением демократической эмансипации. Но на самом деле подобный подход демонстрирует лишь снобизм среднего класса по отношению к непривилегированным слоям социума. Ибо он не учитывает, что «простая» жизнь не сводится к повседневному течению времени. Трудовые будни «просто» людей и их упования могут быть гораздо более эксцессивными, экзотичными, музыкальными и поэтическими, чем это кажется прогрессивному интеллигенту, убежденному в том, что для простого человека освободительным и демократическим будет освобождение от художественных интенсивностей и канонов. Такие художники, как Михаэль Ханеке или Ларс фон Триер, не перестают показывать и доказывать обратное. У Ханеке в фильме «Скрытое» (2005) именно обездоленный араб оказывается способным на радикальный смертельный перформатив во имя правды и справедливости.

ПЯТЬ ПАРАДИГМ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ ТЕАТРА ТЕАТРА.

На основании наших тезисов можно условно распределить существующие сегодня практики театра и перформативности на пять парадигм.

- а) *Перформанс современного искусства.* Сюда входят только те практики, которые вошли в историю современного искусства как концептуализированные экспонаты, незави-

⁸ Джудит Батлер. Психика власти. Пер. З. Баблюяна. Алетейа, СПб: 2002.

- симо от своей процессуальности и темпоральной конструкции.
- b) *Репертуарный драматический театр.* Большая часть театральных практик в мире относятся именно к этой сфере. Заявляя о связности с традицией, такой театр на самом деле эту связность потерял, сохранив лишь формальные цеховые характеристики и превратившись в форму городского досуга. Большинство спектаклей в подобных театрах по всему миру – в Москве, Петербурге, Берлине, Лондоне – напоминают инсценирование сериалов с незатейливыми нарративами, разбавленных актуальными социальными проблемами.
- c) *Постдраматические театральные практики.* Сюда входят и перформативные реди-мейды, конкурирующие с арт-перформансом, и в целом все опыты, задействующие так называемое непосредственное, не-фиктивное присутствие. В этом ключе работают коллектив Rimini Protokoll, режиссер Ханна Хуртциг, «Центр политической красоты» (Zentrum für Politische Schönheit), ранний Мило Рай, Лотте ван дер Берг. Именно подобные практики театральный куратор Маттиас Лириенталь определил как *performance art*, промежуточную зону между традиционным театром и современным искусством. В современном танце в этом контексте могут быть упомянуты уже перечисленные перформеры: Ксавье Ле Рой, Мария Ла Рибо, Жером Бель и др.
- d) *Арт-практики, которые заимствуют исполнительские практики – танец, театр, музыку, – оставаясь искусством, для внедрения драматического, фиктивного нарратива в свои работы.* В этой группе могут быть упомянуты израильский художник Роее Розен с его оперными пародиями, немецкая художница Anne Imhof, задействующая все исполнительские искусства в своих перформативных полотнах (*Faust*, 2017), исландский художник Рагнар Кьяртарсон, использующий в перформансах эстрадно-оркестровую песенную музыку, петербургская арт-группа «Что делать?».
- e) И, наконец, *пятая парадигма – Театр театра.* Это театр, который, с одной стороны, интеллектуализи-

ровал себя, абстрагировался от дисциплины, ввел самонаблюдение за своим методом, саморефлексию и остранение, отказался от нарратива и формально тоже стал в некотором смысле постдраматическим. Однако в действительности эти шаги обобщения и саморефлексии были совершены только ради того, чтобы усилить драматизацию; чтобы актер в таком действии не просто исполнял роль, а становился *сталкером*, прорубающим путь к событию. Таким театром занимались и занимаются Кристоф Марталер, Анатолий Васильев, Борис Юхананов, Хайнер Гёббельс, Теодорос Терзопулос, ранняя Саша Вальц, визуальный художник Виктор Алимпиев в спектакле «Мы говорим о музыке» (2007).

Мы хотели бы подробнее остановиться на потенциальностях этой пятой перформативной парадигмы. Начнем с того, что вышеупомянутые фузии между театром и современным искусством происходят потому, что театр устал от своей нетеоретичности, нефилософичности, ему не хватает знания о мире и мета-позиции; поэтому неудивительно подражание современному искусству. Арт же, со своей стороны, устал от своих суровости, теоретичности и концептуальности и нуждается, в ироничности, в истории, нарративе, а в определенной степени и в зрителе. В этой статье мы не будем касаться современного искусства, но остановимся на том, как вышеперечисленные режиссеры (Кристоф Марталер, Анатолий Васильев, Борис Юхананов, Хайнер Гёббельс, Теодорос Терзопулос, Саша Вальц) умудряются, не покидая дисциплину театрального спектакля, зрелища, быть метафизическими, философичными, концептуальными, остранять метод, порой задействуя элементы перформанса, но не подражать при этом арту и одновременно усугублять драматизацию. Они тем самым доказывают, что театр невозможен без чувственного путешествия к событию, которое нельзя понять, назвать, определить, вспомнить без процесса игры. И в этой игре актер не менее важен, чем режиссер. Вернее, художником и маэстро является не только режиссер, но и актер. Так как без актера путь к событию невозможен. Жиль Делез в «Логике смысла» пишет, что актер — не профессия, а подготовленная способность пройти через событие и его повторить.⁹ Именно поэтому актер есть медиум эмансипации и носитель болевой интуиции. Согласно Делезу, актер с помощью изменения

⁹ Жиль Делез. Логика смысла. Москва, Academia, 1995. С. 177–178

воли совершает превращение посредством некоего акта, подобного «прыжку на месте, и таким образом превращает органическую волю в духовную». Подобная практика актера определялась Гротовским как «опасное обнажение». Отсюда и поле сакральности (сакральности секулярной, а не религиозной), на которой настаивают все вышеупомянутые фигуры.

В репертуарном театре актера воспитывают как попугая, которому вменяется лицедействовать. А в постдраматических проектах актер — средний гражданин, который вещает со сцены как с воображаемой агоры. Но для того, чтобы театр не стал «нашептанный» инсценировкой, как этого опасался Антонен Анто, надо отнестись к драматическому произведению не как к тексту, а как к партитуре игры, в которой игра уже свершилась. Ибо записавший ее драматург уже сделал это именно как воображаемый актер, а не как писатель.

Упомянутые театральные опыты не нуждаются в перекодировании дисциплины театра на язык быстро узнаваемой демократической повседневности (которая так часто путается с анализом современности), но, напротив, часто обращаются к античной мифологии и поэзии, к обобщенным философским трактатам или музыке, акцентируют декламационные и просодические компоненты речи. В них отказ от сюжетного нарратива направлен не на дедраматизацию произошедшего, а на концептуальную и чувственную интенсификацию произошедшего, чтобы выстроить путь к событию исключительно на новоязе гипердраматизированной театральной игры. Кроме композиционных инструментов этого пути — речевых, психофизических, пластических, вокально-резонанционных, музыкально-тембральных и поэтических, здесь важно также то, что театральная игра, — какого бы события или вопроса он ни касался, какие бы средства ни задействовал, — должен предьявить не повествовательную конструкцию события, а афористическую и поэтически-философскую реакцию на него. Без философской или условно метафизической перспективы ни подлинная драматургия, ни игра невозможны. Философское измерение выстраивает именно ту дистанцию с событием, которая позволяет обобщить ситуацию и проблему. Без такого обобщения игра невозможна, так как без него речь увязла бы в прозаическом дебрях изложения. Именно поэтому невозможно смотреть на большую часть производимого репертуарным театром продукта — речь там становится бесконечным прозаическим изложением. Иначе говоря, репертуарный театр антифилософичен и именно поэтому несовременен, в нем нет обобщенного знания о мире. В современном искусстве оно есть, арт теоре-

тичен и философичен, но концептуально-философские конструкции арта пространственные; они, по определению, не темпоральны и не перформативны, даже когда речь идет о перформансе. К сожалению, постдраматический театр, подражающий современному искусству, даже не может распознать философско-теоретические и нонсенсные коды арта, поэтому он заимствует из него лишь то, что мы выше описали как «живое» феноменологическое присутствие в повседневном настоящем, и социальную ангажированность. Однако в театре философское измерение должно появляться не в форме аналитического описания, как в теории, и не как нонсенсный парадокс, как в концептуальном современном искусстве. Философское, афористически-поэтическое измерение должно появляться в театре индуктивно, как об этом часто говорит Борис Юхананов; как индуктивная (не денотативная) речь.¹⁰

Индуктивность означает, что перформативный и просодический процесс речи совпадает с порождением идеи. Парадоксальным образом такое может происходить только в режиме повторения — то есть в режиме актерствующего «испускания» этой идеи не от себя, а как бы от имени воображаемого кого-то. Речь идет о важнейшем театральном актерском синдроме, когда предложение (актера) не рассказывает, а повторяет-перформирует нечто поверх случившегося. Внешне это может выглядеть как бред, как глоссолалия или лепет, но это не мешает такой речи конструировать философское измерение в отношении события. Персонажи Беккета могут номинально произносить бессмысленные фразы. Однако эти фразы актерские, театральные, поэтические и философские одновременно. Гамлет, произносящий «быть или не быть», аналогично выражает глубочайшую философскую идею как бы не философским или не теоретическим способом; это фраза философская, но она одновременно игровая, саркастическая, лицедейская и поэтическая, и произнесена как бы от имени «другой» играющей субъективности; то есть фраза «быть или не быть» повторительна. Таким образом, утрата драматического (игрового) чревата не столько отказом от сюжета, фиктивности и ролей, сколько утратой в первую очередь философского (метафизического) измерения театра. Именно поэтому и репертуарный, и постдраматический и демократический театры часто глупы, антиинтеллектуальны, антипоэтичны и немзыкальны. Не говоря

¹⁰ Об индуктивности игровой театральной речи Борис Юхананов говорил на лекции в ГЦСИ 26.04.2016. www.youtube.com/watch?v=zVBzHRxZT1Q

Шекспировское высказывание «жизнь — есть театр» вовсе не метафора, а констатация того, что в жизни есть зоны, выпадающие из жизни в театраль- ность, и именно такие зоны берет на вооружение театр. Поэтому подлинный театр — это театр о театре

уже о том, что театральное и кинематографическое образование воспитывает сегодня актера не как мыслителя и художника, а как работника шоу-бизнеса.

Итак, из нашей посылки о необходимом для театра философско-метафизическом измерении следует, что именно такая метапозиция позволяет не просто миметически изображать некую условную жизнь, а играть игру. Что это значит? А то, что во всех опытах, упомянутых нами в качестве пятой перформативной парадигмы, — в работах Марталера, Васильева, Терзопулоса и др. — в театр попадает именно то событие, которое выпало из жизни и уже стало неповседневным, сверхбытийным, эксцессивным и непоправимым. Среди таких событий выпадения из жизни в театральной мифологии наиболее программны истории Эдипа и Орфея. Странствие Орфея в Аид поэтому в некотором смысле метафора любого по-настоящему театрального действия, театральной процессуальности. Здесь основное событие в том, что пришлось выпасть из жизни, но еще и играть (ведь Орфей после утраты Эвридики впадает в синдром повторения, не останавливаясь «речет» и поет, только так он может компенсировать утрату). А дальше в театре играется именно этот синдром игры. То есть, трагедия Орфея не только в утрате близкого человека, но именно в том, что ему суждено никогда не останавливаться и все время синдрома-

чески возобновлять скорбное оплакивание — игру, повторение которой и есть театр. Эта история театральна именно потому, что ее герой от горя играет, а не потому, что у него какое-то горе. И в театр и в актерскую игру попадет не просто чье-то горе, а горе того, кто от горя играет. Так мы и получаем формулу игры игры, театра театра.

Не такова ли была и мантра Шекспира о театре театра? Ведь в его драматургию попало только то, что в самой жизни оказалось театром. Следовательно, театр играл театр. Именно поэтому шекспировское высказывание «жизнь — есть театр» вовсе не метафора, а констатация того, что в жизни есть зоны, выпадающие из жизни в театральность, и именно такие зоны повторяет, репродуцирует и берет на вооружение театр. Поэтому подлинный театр — это театр о театре. И совсем не в модернистском смысле «искусства об искусстве», а в смысле театрального разыгрывания того, что оказалось интенсивнее жизни в самой жизни, — игры того, что в самой жизни оказалось театральным. Этот мотив пронзительно выявлен в последнем спектакле режиссера Бориса Юхананова и драматурга Андрея Вишневского «Пиноккио» (2019). Пиноккио, как и Орфей, отправляется в путешествие по inferно, ибо только через это путешествие можно обрести прекрасную «Розу» (Эвридику?). Но это жизненное путешествие оказывается для марионетки (актера, поэта) странствием по кругам «театрального». Театр — то место, куда герой буквально выпадает из повседневности жизни, и справиться с этим «театральным» выпадением из бытия можно только с помощью театра же.

Совершенно символично, что, блуждая по кругам театра как по кругам ада и вдруг оказываясь на сцене, на которой всегда идет спектакль «Орфей», Пиноккио играет свою версию Орфея. В этой версии Орфей не избранный поэт и музыкант, но Орфеем может стать каждый. Из этого следуют две вещи. 1. Как известно, искусство играет значительную роль в выходе Орфея из ада; значит, каждый, кто сыграет Орфея и исполнит свою игру поверх художественно-поэтической истории Орфея (творя театр театра), прокладывает художественно-игровой канал выхода из ада. 2. В мифе возможность выхода из ада благодаря игре дана Орфею, но не Эвридике. Пиноккио, рукополагая каждого стать исполнителем Орфея, чудесным образом позволяет обрести эту возможность и Эвридике, которая была заключена мифом в немоту и забвение.