

Проблема значения и театр¹

Начну с двух комментариев: 1) я буду исходить из логики, которая представлена в книге немецкого театроведа Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности», по сути, я буду заниматься ее реконструкцией; 2) моя цель, впрочем, состоит не в том, чтобы оценить эту логику саму по себе, а в том, чтобы применить ее к теме номера, т. е. некоторые важные для Фишер-Лихте и просто интересные темы мне, к сожалению, затронуть не удастся (в таких случаях за подробностями я буду отсылать к конкретным страницам в книге).

Эрика Фишер-Лихте — один из ведущих сотрудников Института театроведения при Берлинском Свободном Университете. Книга «Эстетика перформативности» — результат многолетних исследований автора по поиску альтернативы театральной семиотике, — была впервые издана на немецком языке в 2004 году (русский перевод появился в издательстве «Канон+» в 2015 году). Книга состоит из семи глав, последовательно и с разных сторон разрабатывающих категории эстетики перформативности. Каждое новое теоретическое положение сопровождается аккуратным комментарием, включающим в себя обращение к анализу конкретных постановок, экскурсы в историю театра, историю театроведения, сведения об истории

отдельных понятий и философских концепций и т.п. Досадным недостатком русского (в отличие, например, от английского) издания этой научной работы является отсутствие соответствующего научного аппарата — ни библиографии, ни предметного или именного указателя не прилагается. Возможно, в следующих изданиях этот недостаток будет исправлен.

Существенная особенность книги — ее «локальность», т.е. акцент сделан прежде всего на конкретных театральных событиях, из рассмотрения которых и выводятся категории и приемы разрабатываемой Ф.-Л. эстетики. Надо заметить, что в книге внимание уделено в основном экспериментальным постановкам и перформансам второй половины XX века, своего рода практическим исследованиям особенностей театральных событий, условий их возможности и специфики воздействия на зрителя. Однако Ф.-Л. полагает, что все эти многообразные эксперименты могут и должны быть использованы для осмысления театральности вообще. С этой точки зрения, перформанс является парадигмальным примером театрального искусства, наиболее полно открывающим особенности театрального произведения. Итак, эстетика перформативности стремится адекватно осмыслить особенности, отличающие произведение театрального искусства от произведений других искусств — текстов, картин, скульптур, фильмов и т. д. Главное отличие заключается, по-видимому, в том, что спектакль существует только здесь и сейчас, в ходе непосредственного взаимодействия актеров и зрителей.

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

Конечно, часто такому взаимодействию предшествует некоторый текст, регулирующий постановочный процесс, а сам спектакль может быть записан, например, на камеру. Однако ни то, ни другое — ни текст, ни фильм — не составляют отличительного свойства театра, не являются его «сердцем». Таким отличительным свойством, по мнению Ф.-Л., является перформативность.

Спектакль имеет онтологический статус события, а не вещи. Вещь существует отдельно от ее автора или зрителя, объект — отдельно от субъекта. В ходе перформанса (здесь могло бы подойти русское слово «исполнение») автор творит произведение здесь и сейчас, перформанс не существует отдельно от создающего его субъекта. Не существует он и отдельно от субъекта воспринимающего: зрители своими реакциями (аплодисментами, замечаниями, уходами из зала, прямым вмешательством и т. п.) всегда так или иначе воздействуют как на актеров, так и на других зрителей, влияют на их поведение, участвуют в создании спектакля (о понятии «спектакль» см. с. 52-67). В этом смысле, в аспекте участия в перформансе, возможности зрителей совершенно равны возможностям актеров (о театральных приемах, акцентирующих внимание на этой особенности спектаклей см. с. 67-92), т. е. зрители и актеры являются равноправными участниками театрального события и несут одинаковую ответственность за него. Процесс взаимодействия между участниками спектакля Ф.-Л. именует «действием автопоэтической петли обратной реакции». Это означает, что действие любого участника может быть воспринято другими участниками, может вызвать в них те или иные ответные реакции, которые снова могут воздействовать на других и т. д. В итоге, ни один участник не может полностью контролировать развитие спектакля, это принципиально невозможно (о свойствах «автопоэтической петли» см. с. 92-109, 296-307). Событийность спектакля означает и его мимолетность, невозможность его фиксации — запись перформанса не является перформансом, не предполагает участия зрителя, является вещью, а не событием.

Итак, спектакль возникает в процессах взаимного воздействия и восприятия его участников. Именно процессы воздействия образуют специфическую материальность спектакля. На участников театрального события воздействуют попадающие в поле их внимания тела, движения других участников, вещи, звуки, свет, запахи, общая атмосфера, организация пространства, организация времени и т. п. Специфика материальности спектакля связана с тем, что создается она перформативными средствами. Когда Ф.-Л. обращается к разбору понятия перформа-

тивности (с. 40-52), она говорит о философе обыденного языка Джоне Остине и американском постструктуралисте Джудит Батлер. Остин ввел различие между высказываниями перформативными и констативными: первые могут быть успешными/неуспешными, вторые — истинными/ложными. Перформативы не столько описывают действительность, сколько создают её. Это не значит, что перформативные высказывания лишены значения, скорее они автореферентны — отсылают к тому, чем и являются. Впрочем, Остин впоследствии отказался от жесткого различия между констативами и перформативами: констативы так или иначе воздействуют, а перформативы — выражают. Батлер говорила не о высказываниях и смыслах, а о действиях и идентичности: идентичность не предопределена заранее (например, гендерная — биологическим полом), а возникает как результат перформативных действий, т. е. чтобы поддерживать идентичность относительно некоторой группы, необходимо вести себя определенным образом, вновь и вновь совершая соответствующие действия. Такие действия не столько выражают некую идентичность, сколько создают её: перформативные действия буквально формируют тело с определенными историко-культурными особенностями, значения воплощаются. Однако интересно, что ни индивид, ни группа не могут полностью контролировать процессы создания идентичности — группа задает некоторые принятые условия воплощения, но индивид может варьировать свою практику внутри этих условий или размывать их границы. Таким образом, перформативы обладают следующими характеристиками: 1) автореферентность; 2) способность формировать действительность; дополнительным свойством перформативов является их способность дестабилизировать дихотомии (значить/воздействовать, индивид/группа, субъект/объект).

Применительно к театральным событиям это значит, что элементы спектакля не столько выражают некоторые предзаданные значения, которые участники могут, сопоставив их друг с другом в контексте целого, так или иначе, понять, сколько непосредственно воздействуют на участников, которые могут эти воздействия воспринять и, так или иначе, ответить на них. В частности, надо обратить внимание на то, что актеры не только изображают некоторых персонажей, т. е. транслируют определенные значения, но и сами, как таковые, присутствуют на сцене. Актер не только распоряжается своим телом, но и является им. Тело — это не мертвый материал, а живой, становящийся, трансформирующийся организм, скорее процесс, нежели объект. Актер, следовательно, не создает

произведение из своего тела, а осуществляет процессы воплощения (не только персонаж не существует без воплощающего его актера, но и актер не существует одинаково, воплощая разных персонажей). Эти процессы повышают интенсивность присутствия актера, другими словами, концентрируют внимание участников на присутствии как таковом. Концентрация внимания на присутствии участников и на других элементах спектакля как таковых («экстаз вещей», когда используемые в спектакле вещи привлекают внимание сами по себе) создают условия для специфического эстетического опыта, который Ф.-Л. называет преобразованием обыденного или околшебствованием мира. Околшебствование возможно потому, что материальность спектакля перформативна — она воздействует не концептуально, когда действия отсылают к чему-то другому и требуют понимания, и не «в темноте», когда на обыденные действия мы обыденно реагируем; материальность спектакля имеет характер знака, но такого, который отсылает к самому себе, она требует восприятия, но восприятия собственного присутствия.

Чтобы лучше в этом разобраться, попытаемся более точно определить, как функционируют значения в спектакле. Когда кто-либо говорит о значении, подразумевается обычно то или иное соотношение следующих компонентов: социальный компонент (субъекты, взаимодействующие со всем окружающим, в т.ч. и друг с другом); материальный компонент (относительно самостоятельно существующие объекты); сознательный компонент (смыслы, так или иначе данные сознанию). Каким образом эти компоненты соотносятся в театральном событии? В классическом литературном театре предполагается, что одни субъекты в ходе спектакля активны, они специальным образом организуют объекты, а другие субъекты пассивно воспринимают вложенные в эту организацию смыслы. Субъекты полагаются автономными и замкнутыми, взаимодействие между ними происходит на уровне смыслов, объекты полностью подчинены (или могут быть подчинены) их воле. С точки зрения эстетики перформативности все происходит совершенно иначе. Субъекты двойственны — они не только распоряжаются своими телами из позиции сознания, но и являются телами, они сами материальны. В ходе спектакля одни участники совершают определенные действия, буквально воплощая в своих телах определенные смыслы; их действия ни к чему не отсылают, а как таковые воспринимаются другими участниками, вызывая в последних сознательные и телесные реакции, которые, в свою очередь могут быть восприняты другими участниками, и т. п. Материальность

спектакля, таким образом, перформативна (автореферентна и действительна) и эмерджентна (не зависит только от воли участников, в определенной степени непредсказуема; подробнее см. с.252-292). Следовательно, 1) субъекты не только наблюдают и/или воздействуют на объекты, но и сами материальны и претерпевают не собой причиненные воздействия, по этой причине они не могут быть автономными, замкнутыми, а также не могут совершенно подчинить себе материальность; 2) субъекты не могут разделиться на совершенно активных и совершенно пассивных — действие петли ответной реакции непредсказуемо, и любой участник может оказаться в центре внимания и, воспользовавшись случаем, воздействовать на других участников события.

Материальность спектакля, таким образом, никогда не только семиотична (т.е. отсылает к чему-то другому, к некоторому внеположенному смыслу), но всегда еще и перформативна, т. е. отсылает к самой себе — означающее и означаемое схлопываются, вещи предстают такими, какие они есть. С другой стороны, любой воспринятый феномен может стать поводом для самых различных ассоциаций и воспоминаний, т. е. выступить в роли означающего для множества означаемых. В том и другом случае, субъект не приписывает те или иные значения объектам, значения возникают сами, помимо воли воспринимающего субъекта; восприятие является смыслообразованием. Смыслами Ф.-Л. называет любые состояния сознания, которые переживают участники спектакля (а не только языковые значения, язык в этом случае — один из медиумов для передачи смыслов, обладающий своей материальностью, условиями функционирования и границами выразительности — не все смыслы могут быть выражены в языке). Смыслы обусловлены опытом, приобретенным на данный момент воспринимающим субъектом. Переживания, связанные со смыслами, могут быть выражены физически и восприняты другими зрителями/актерами, некоторые переживания вызывают прямой импульс к действию — то и другое влияет на формирование петли ответной реакции. Так смыслы воздействуют. В итоге мы имеем следующую схему функционирования восприятия: [а] модус восприятия репрезентации (соответствует семиотическим элементам материальности спектакля); [б] модус восприятия присутствия (соответствует перформативным элементам материальности спектакля), который распадается на [б₁] восприятие присутствия как такового; [б₂] восприятие собственных ассоциаций. Классическое герменевтическое истолкование применимо только в модусе а). В модусе [б₁] истолковывать нечего, в модусе [б₂] истолкование при-

ведет не к пониманию спектакля, а к пониманию себя, истолкованию собственного опыта. Понять спектакль как таковой, оказывается, невозможно: в спектакле можно только участвовать.

Наличие двух модусов восприятия предполагает возможность переключения между ними. В модусе [а] смыслообразование более или менее предсказуемо, в модусе [б] — нет. Когда, благодаря определенным приемам, внимание участников все чаще переключается на второй модус, непредсказуемость происходящего все более осознается, спектакль все больше открывается не как заранее спланированная постановка, а как самоорганизующееся событие, как некоторый набор случаев, которыми можно воспользоваться или которые, напротив, можно упустить, так что остаться автономным независимым наблюдателем уже не удастся — сам статус наблюдателя оказывается результатом действия, выбора, влекущего за собой ответственность, — когда все это попадает в поле внимания участников, они ощущают переходность, событийность, неподконтрольность происходящего, ощущают себя и других становящимися живыми телами, наделенными сознанием, а вещи воспринимают такими, какие они есть. Это состояние участников, которое Ф.-Л. называет состоянием лиминальности, является основой эстетического опыта как такового и ведет к преобразению обыденного и околдованию мира (о лиминальности см. с. 317-328). Околдование в данном случае необходимо понимать не как возврат к допросвещенческим магическим или религиозным представлениям, а, скорее, как осознание ограниченности и попытку развития просвещенческих представлений в связи с новыми научными открытиями, осознанием сложности как окружающего мира, так и человека, сложности которая поддается познанию, но не поддается совершенному контролю («волшебство» именно в этом смысле: воздействие сил, которые невозможно контролировать), и потому требует скорее взаимодействия, нежели подчинения (об околдовании см. с. 328-375). В этом смысле, театр предстает в эстетике перформативности очень точной моделью повседневной жизни, и самой этой жизнью, в которой мы сталкиваемся с неподконтрольными нам силами, действующими, в том числе, и изнутри нашего собственного тела, со случайностью и неизвестностью и т. п.; однако именно моделью, поскольку в театре культивируется нехарактерная для повседневности концентрация внимания. В целом, эстетика перформативности предлагает заменить привычку жестко разносить оппозиции (актер/зритель, значить/воздействовать, тело/сознание, этика/эстетика, жизнь/искусство и т. п.) вни-

манием к их дополнительности и взаимной зависимости; проведение границ заменить анализом переходов.

Итак, эстетика перформативности, пытаясь адекватно объяснить процессы, происходящие в театре, предполагает определенную теорию значения, и, шире, метафизику (вопросы об онтологическом статусе сознания, взаимодействия сознания и материи, агентности и т. п.), которые, в свою очередь, ведут к определенному пониманию этики и политики. Конечно, все эти связи лишь намечены, и их предстоит еще разрабатывать. Однако примечательно, как анализ локальных, конкретных театральных постановок требует, в итоге, разрешения, или, во всяком случае, ведет к постановке фундаментальных философских вопросов. Такое положение дел, будем надеяться, привлечет не только внимание философов к феномену театральности, но и, с другой стороны, внимание театроведов к философским вопросам.

Александр Басов

Художник:
Тарас Дубов

