



УДК 792.01

Капустина Л. Б.

АНАЛИТИКА ТЕАТРАЛЬНОГО ПОСТАВАНГАРДА

Аннотация. Статья строится по принципу развернутого парафраза философского трактата А. Бадью «Рапсодия для театра», представляя собой экспериментальную форму современной театральной аналитики. Начиная с модернизма, культура пересматривает собственные антропологические основания: человек, который в классическую эпоху понимался как «венец творения», в пространстве постклассической мысли становится «творцом». Особую роль в становлении нового понимания человека сыграло искусство модернизма, и в частности — театр. Автор рассматривает эволюцию исторического театрального авангарда в поставангард, характеризует поставангардный театр, анализирует и комментирует работу А. Бадью.

Ключевые слова: постнеклассическая культура, поставангардный театр, театр и не-театр, художник как творец, императив игры, текст, актер, зритель, представление как событие/

Современная западная теория уже давно не понимает под «историей искусства» вереницу произведений и школ или смену театральных систем, предпочитая исследовать культуру «высокого контекста» в философском жанре «аналитики». Подобный стратегический «сдвиг» позволяет выявить некую скрытую динамику, имеющую отношение к законам существования искусства. Например, к основаниям, фундирующим смену художественных парадигм.

Известный философ постсовременности, Ален Бадью исследует постнеклассический театр — в самом широком понимании этого термина — по аналогии с постнеклассической культурой и философией [1]. Однако для восстановления того или иного, более частного, культурного контекста подобные общепринятые понятия очевидно непродуктивны. Это признают почти все исследователи современной культуры, которые, с одной стороны, уже не одно десятилетие проясняют, где пролегает истинная граница между постклассикой (модерном и авангардом) и

постнеклассикой (постмодерном и поставангардом), а главное, почитают священной обязанностью прийти, наконец, к единому мнению по этому вопросу.

С другой стороны, ученые так же единодушны в том, что историческая дистанция для осознания этого процесса слишком мала, и это является основной причиной, порождающей теоретические разногласия в вопросе прояснения эволюции авангарда в поставангард. Так, один из самых авторитетных теоретиков немецкого театра, Э. Фишер-Лихте, считает, что «основополагающие сдвиги, на которых базируется постмодернизм, свершились в конце XIX и в начале XX столетия. Обновленное восприятие времени и пространства, размывание границ индивидуального его, осознание относительной (не абсолютной) значимости рационального, логико-казуального мышления — все эти данности, составляющие (в их совокупности) неперемное условие постмодернистского творчества, обнаруживается уже на рубеже XIX и XX вв., то есть в пору зарождения модерна» [2].

Исходя из этого, различие между модернизмом (вместе с историческим авангардом) и постмодернизмом — в том, что основные тенденции, которые обозначились в начале XX столетия, к его концу обрели статус очевидной культурной реальности. В эволюции культуры *de facto* свершился перелом.

Фишер-Лихте подчеркивает, что суть любой «революции в театре» (термин Г. Фукса) — атака на «традиционный театр», а точнее, на его базовые принципы, которые сложились в европейском театре в XVIII веке: а) перенос на сцену литературного текста; б) актер, который представляет персонажа и утрачивает при этом свое собственное лицо; в) ограничение роли зрителей, которые наблюдают за изображаемыми событиями, вживаются в образы персонажей и постигают сформулированную в постановке идею [3]. «Текст», «актер» и «зритель», таким образом, становятся не просто ключевыми понятиями театральной науки, но важными «реперными» точками отсчета для последующих театральных революций и постклассических театральных эстетик.

В самых общих чертах линия метаморфоз этого вида искусства выглядит так. Во-первых, историческое авангардистское движение (1900–1935) — Э.-Г. Крэг, В. Мейерхольд, А. Арто и др. — провозглашает театр, прежде всего, как «самоценное (*sui generis*) искусство». Театр, который оформился в результате этих экспериментов как совокупность различных эстетик и художественно-выразительных языков, и принято считать «театральным авангардом».

Во-вторых, «культурная революция» (термин Г. Маркузе) 1960-х — П. Цадек, П. Штайн, К.-М. Грюбер, Е. Гротовский, и др., — продолжила и углубила линию политического, культурного и эстетического пересмотра главных постулатов «традиционного театра» [4]. (Ее-то и определяют как «вторую волну авангарда», или «поставангард».)

Важно понимать, что поставангардная революция 1960-х самым естественным образом наслаивается на процесс усвоения театром постмодернистской эстетики, при этом понятия «поставангардного» театра и театра «постмодернистского» до сих пор не вполне различимы. Своеобразным итогом трансформации театрального языка под воздействием культуры постмодернизма становится вышедшая в Европе книга

Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» (1999). После ее появления в теории получает права гражданства еще один термин для обозначения в культуре новаций теперь уже 1960–90-х гг. — «постдраматическая революция». Вслед за главным теоретиком постмодернизма Ф. Лиотаром, Леман, по словам Р. Уилсона, диагностировал новое состояние европейской театральной культуры, «дал радикальнейший ответ на вопрос о театре века медий и одновременно расширил пространство для изменившихся концепций того, чем может быть театр» [5].

Оценку Робертом Уилсоном новой театральной концепции логично «перевернуть» в актуальный теоретический вопрос: чем может быть театр «после драмы»? Ответ на него в целом очевиден: это то, что мы видим на сцене нашего самого непосредственного «сегодня». Например, исследователь театра А. В. Вислова, в качестве характерного «сдвига» в культуре современного рубежа веков, отмечает экспансию экранной культуры, под «дамоклов меч» которой попала не только культура книжная, но и другая классическая культура — театральная.

Так, в разделе «Сцена в зеркале экранного сознания» отечественный театровед пишет: «Человечество уходящего XX столетия с некоторого времени получило возможность постоянно видеть свое живое отражение в волшебном зеркале экрана. Это революционное по своей сути обстоятельство не могло не отразиться на общем представлении сознания человека о мире и о себе в нем. Книжная культура никогда не была столь массовой, как аудиовизуальная. Книжки формировали индивидуальную культуру и, что не менее важно, индивидуального человека, способного к размышлению и анализу. Аудиовизуальная культура формирует массового зрителя-слушателя и более динамичный, всеобщий созерцательный (хотелось бы дополнить: коллективный. — Л.К.) тип сознания, восприятия и мышления. Происходит определенная мутация сознания. Новое сознание можно назвать экранным сознанием» [6].

Театр массмедийной эпохи, вынужденный подчиниться мощному воздействию видеоэкрана и новых технологий, превращается в «эксперимент с набором дорогостоящих спецэффектов», а классической театральной культуре уже давно уже противостоит «цивилизация экранов».

Переведем в вопрос и противоположную тенденцию, которую исследователи, как правило, обходят вниманием: а что именно происходит с классической театральной культурой в «эру интеллектуально-цифровых форм»? В частности, с драматическим поставангардным театром, который и не думает «отказываться» от слова? Он все более очевидно маргинализируется, обретая статус локальной культурной ниши, хотя пока находит в себе силы противостоять «цивилизации экрана».

Краткий экскурс в историю театральных революций прошлого века лишний раз подтверждает, что вопрос демаркационных границ между авангардным и поставангардным театром, как никогда, актуален, — поскольку это вопрос будущего театра. Однако, несмотря на то, что в настоящее время уже имеется минимальный исторический горизонт, позволяющий системно проанализировать и концептуально осмыслить природу и сущность театрального авангарда в целом, исследований, освещающих эту проблему с достаточной полнотой, в отечественной литературе практически нет. И представляется по-прежнему объективно непростой задачей попытка провести более четкие мировоззренческие, структурные, эстетические и смысловые различия между классическим драматическим театром, европейским авангардным драматическим театром и театром постмодернистским («постдраматическим»), который наиболее последовательно и жестко идет по пути разрушения традиционных границ театра, сдвигая его в новое — массмедийное — культурное поле.

Важной составляющей этого процесса театральных метаморфоз становится понимание не менее сложного контекста взаимодействия европейского и русского театров в прошлом веке и на современном рубеже веков. Например, где проходят границы, не в последнюю очередь хронологические, между авангардным драматическим театром и поставангардным театром, — и, в частности, русским театральным поставангардом? Или каковы основания для различения поставангардного театра с постмодернистским? Какой из них пока еще жив, а какой уже «умер»? «Умирают» ли вообще театральные идеи, или они, так же, как великие философские идеи, обладают статусом вечно «плавающих структур»? Вопросов до сих пор очевидно больше, чем ответов.

Другая проблемная лакуна в современной театральной теории связана со сложностью осознания самого феномена культурного «авангарда» [7].

Нарастающая с конца XIX века «волна авангардов», — а точнее, просто «поток» авангардных открытий, — зачастую побуждает к соблазнительному «неразличению», неоправданному «смешению», а то и «лобовому спрямлению» отдельных авангардных традиций. «Теоретические» установки авангарда и их «практическая» реализация порождали чрезвычайно сложный контекст собственных взаимодействий, ведь в опыте европейского театрального авангарда теоретические изыскания далеко не всегда воплощались на сцене в режиме реального исторического времени, самым естественным авансируя последующую — поставангардную — традицию, что по сию пору затрудняет идентификацию эстетических «новаций» и структурных «сдвигов».

Осознавая всю сложность перечисленных выше задач, обратим внимание на интересующие исследователей современного рубежа веков «опорные» точки, благодаря которым представляется возможным оценить опыт усвоения и актуализации поставангардным театром предшествующей ему авангардной традиции.

Во-первых, главным достижением первой авангардной революции традиционно считается освобождение театра от доминанты литературы. Однако эта новация — лишь одна сторона процесса масштабных трансформаций в театре. Исторический театральный авангард не просто «использует литературу как один из своих инструментов» (Э. Фишер-Лихте). На самом деле, речь идет о принципиально новой логике синтетического взаимообогащения языков и взаимодействия не только между театром и поэзией (и литературой), театром и философией, театром и ритуалом, театром и мифом, театром и религией, театром и метафизикой и т. д. Но в первую очередь на линиях пересечения театра и с поэзией, и с философией, и с ритуалом, и с мифом, и с религией, и с метафизикой и т.д., — в тех пропорциях, которые определяются исключительно силой духа «бытийствующего» субъекта [8].

Тем самым, — и это во-вторых, — постклассическая культура радикально меняет статус художника, который обретает, — ни больше, ни меньше, — привилегии творца. Искусство (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше и др.) объявляется подлинно метафизической деятельностью, ибо существование мира может быть оправдано лишь как эстетический феномен: «Мир, чуешь ли ты своего Творца?» (Ф. Шиллер). Уже исторический театральный авангард осознает и учреждает безграничную свободу художника в его великой и священной миссии «служения» театру. Крестный отец постнеклассических арт-практик М. Хайдеггер не случайно назовет «пьесу» (или спектакль) «службой» (или «мессой»), ибо «тайна вне представления» [9].

Авангардный художник-мессия, — равно как и поставангардный художник-протей, — обретают высокий статус постольку, поскольку своей художественной «волей» переустанавливают взаимоотношения между ключевыми составляющими (элементами) театального искусства. Экспериментируя на «стыке» различных сфер культуры, раздвигая жанровые и видовые границы, оспаривая или актуализируя традиционное понимание «театральности», играя на пределах фабульной, композиционной и художественно-образной специфики, — театр открывает новые пространственно-временные формы, новые эстетики, другие театральные языки.

Таким образом, главным достижением театра становится не просто освобождение от литературного, изобразительного (и репрезентативного в целом), а определение границ бытия театра в мире и его прорыв в пространство бытийственного, наиндивидуального, внелитературного, сверхчеловеческого, метатеатального. Так же, как и другие виды искусства в постнеклассическую (постдеконструктивную) эпоху, театр активно исследует метафизическое измерение культуры, рисует собственные онтологические и антропологические перспективы. Поставангардный театр, в его лучших образцах, по-прежнему является одной из самых популярных площадок для дискуссий о современном человеке, и в этом качестве становится осознанным преемником исторического авангарда.

В-третьих, трансформации в области работы со словом и театральным текстом, которые инициирует художник-творец, меняют концепцию игры и отношение театра к зрителю, который

становится «включенным» в происходящее, «присутствующим», «вовлеченным», наконец, «свидетельствующим» (термин Е. Гротовского). Философы прошлого века не могли не обратить внимания на смену «формата» и концептуальную новизну театральной игры как таковой. Так, Х.-Г. Гадамер понимает «игру», ни много ни мало, как способ бытия самого произведения искусства. В новейших отечественных поставангардных практиках специфика театральной игры со всей очевидностью определяется новым модусом существования произведения искусства, цель которого — восстановить связи с мифом, Богом, природой, космосом и вселенной, миром тонких энергий и своей собственной душой, которая во все времена граничит с «горним» миром духа [10].

На современном нам рубеже веков театр мыслится очень глубоко и многопланово. Театр сегодня понимается и как духовная практика, и как сохранивший «трепет истока» миф, и как культурный метатекст, — и как животворящая основа для высочайших полетов духа и мысли, и поэзия как неиссякаемый источник творчества, и пространство для реинкарнации изначальных смыслов. Наконец, как «метафизика», или возврат духа к самому себе, совпадение человеческого сознания с тем живым началом, из которого оно исходит, соприкосновение с творческим усилием.

Ален Бадью, философ поздней современности и знаток театра, пишет свою «Рапсодию для театра» на том отрезке исторического времени, когда полномасштабные революции в европейском театре не просто принесли ему желанные «свободы», ставшие уже общепризнанными методами, вошедшими в сценическую практику. Случилось нечто большее: к концу прошлого столетия театр становится самодостаточной, специализированной, сугубо профессиональной областью деятельности. Метаморфозы прошлого века, с одной стороны, выявляют актуальное поле идей, которое продолжает формировать пространство будущего театра, вновь раздвигая его горизонты, с другой — порождают новый контекст переосмысления авангардных идей.

Ален Бадью актуализирует важный для театра регистр звучания, который позволяет ему отыграть, как по нотам, музыку Вечности. Вспомним знаменитый рефрен Ницше: «Никогда еще не встречал я женщины, от которой хотел бы иметь я детей, кроме той женщины, что люблю я: ибо я люблю тебя, о Вечность!» [11]. Органичная для театра способность «воскрешать» на сцене «мгновения вечности» является воплощением «театральности как таковой». Тем самым, имеется, как минимум, еще один значимый аргумент рассматривать поставангардный театр в качестве ближайшего наследника и достойного преемника театра авангардного.

Внимательное чтение трактата Бадью, помимо прочего, позволяет современному читателю «припомнить» «забытый» и великий язык, коим, вне всякого сомнения, является язык театра. «Рапсодия» органично встраивается в актуальное культурное поле: Клим, яркий представитель отечественного поставангарда, оценивает книгу А. Бадью как «возможно, последнюю реальную

книгу о театре, серьёзную во все смыслах, и прежде всего это касается именно практики театра и его бытия в мире».

После нескольких страниц размышлений, «кривую смысла» почти вековых исканий театра, на самом деле, можно свести к одной-единственной не потерявшей актуальность театральной максиме: все, что говорится о театре в опыте любой его современности, включая наше самое непосредственное «сегодня», — это, по сути, мечта о том, каким быть театру — и человеку — «завтра». Театр, величайшее из искусств, на современном нам рубеже веков вновь мыслится как «предлог к мечте» (А. Бадью).

«Театр измеряется исчезновением»

...Камень, лист, ненайденная дверь; о камне, о листе, о двери. И о всех забытых лицах.

Нагие и одинокие приходим мы в изгнание. В темной утробе нашей матери мы не знаем ее лица; из тюрьмы ее плоти выходим мы в невыразимую глухую тюрьму мира.

Кто из нас знал своего брата? Кто из нас заглядывал в сердце своего отца? Кто из нас не заперт навеки в тюрьме? Кто из нас не остается навеки чужим и одиноким?

О тщета утраты в пылающих лабиринтах, затерянный среди горящих звезд на этом истомленном негорящем угольке, затерянный! Немо вспоминая, мы ищем великий забытый язык, утраченную тропу на небеса, камень, лист, ненайденную дверь. Где? Когда?

Т. Вулф. Взгляни на дом свой, ангел...

Предлагая читателю аналитику «вечного настоящего» великих театральных идей, Бадью, известный философ, а также драматург и зритель, признается, что его желание писать о «странностях театра» вдохновлялось постановками Национального театра Шайо (Париж). А сам трактат написан на материале его текстов о театре, изданных в 1985–1989 гг. в журнале «Art du théâtre». Уже только эта краткая биографическая справка совсем не выглядит типичной. Актуальный театральный процесс в XX веке все чаще составляет основу для философского комментария, однако далеко не все европейские философы прошлого столетия писали о театре, имея к нему профессиональное отношение.

Сам же Аллен Бадью считает, что все книги о театре, — за исключением тех, что написаны деятелями театра или тех, крайне редких, написанных зрителями, вооруженными своим призванием к театру, — состоят исключительно из картинок или примеров, то есть описаний спектаклей, биографических материалов их создателей и т.д. Именно поэтому они устаревают, как только выходят из печати, — ведь «театр измеряется в единицах вечности, не сохранением, а исчезновением. Вечная сущность спектакля в том, что он «имел-место-быть...» [12].

Представляется совсем не лишним задаться вопросом: собственно, в каком качестве «имеет-место-быть» спектакль, — в частности, поставангардный? Ответ на него самым исчерпывающим образом содержат два следующих фрагмента трактата.

XXV: Театр, «он — весь ускользание и случай, сложное, особо интеллектуальное искусство... хрупкая минута мысли» [13].

LXXVI: «Пронзительная холодная прозрачность языка, музыка, которую останавливает ее собственная точность, вся эта формальная работа — всего лишь вместилище Простоты, искусно уловленной сути, которую тела, голоса и дыхания будут воплощать на протяжении веков» [14].

Вне всякого сомнения, речь идет об одной из самых парадоксальных истин театра: будучи, по определению, искусством эфемерным, он в то же время может постигаться некими «единицами вечности», «вневременностью». Разве не парадокс: театр, который не вечен, свидетельствует о вечности через исчезновение?! Или: исчезновение, которое мы можем даже помыслить, выступает «охранной грамотой» самого театра?! При этом сам текст мыслителя не просто описывает «эффект Вечности в театре», — Бадью словно «высекает» из анализируемого театрального материала очевидно нездешнюю музыку и свет.

Театр обладает собственным метафизическим и онтологическим измерением, несет в себе и собою до сих пор неразгаданные тайны, — и об этом знают не только воистину избранные этим видом искусства режиссеры, актеры и зрители, но и все великие философы, которые когда-либо писали о театре. Театр в самой своей сути содержит структуры «вечного возвращения», — не случайно в книге «Ницше» Ж. Делез писал, что отцом сверхчеловека является ни кто иной, как Дионис. Сам Ницше, анализируя «дух музыки» через дионисийское начало, сообщал о радости «уничтожения индивида» и «вечном феномене дионисического искусства, выражающего волю в ее могуществе, как бы позади *principii individuationis*, вечную жизнь за пределами всякого явления и наперекор всякому уничтожению» [15].

А М. Мамардашвили — о том, что «эффект театральности» порождается некими скрытыми структурами «динамического высвобождения духовной энергии человека в некотором воображаемом особом пространстве и времени... Это реальность сцены, то есть пространство и время, в котором завершаются бесконечные смыслы... которые вне театра, вне литературы, вне искусства, в обыденной или повседневной жизни, необозримы... Мы живем в обыденной жизни... смыслы которой никогда не исполняются, не заполнены, не собираемы... события происходят не там, где мы видим их происходящими, и не тогда, когда мы видим их происходящими. И вот существуют такие органы нашего восприятия, как театр, литература и т. п., которые позволяют нам эти смыслы завершать и присутствовать при том, как они слагаются» [16].

Для «людей театра» хрупкость спектакля, который никогда нельзя сыграть дважды, эфемерность тонких планов его бытия в обстоятельствах сцены, является настолько органичной составляющей

этого вида творчества, что порой возводится в абсолюте. В модернистскую эпоху «бесплотность» спектакля и его «не проявленные», «ускользающие», «рассеивающие» структуры, становятся неотъемлемой частью эстетики. Однако в поставангардной культуре, где укрепляется в своей значимости «весомость прошлого» и все более глубоко самоосуществляет себя «экспансия памяти» (Ж. Делез), театр почитается уже, ни больше, ни меньше, «хранителем вечности». Имея в виду, прежде всего, свой собственный зрительский опыт восприятия подобных спектаклей, Бадью пишет о почти невидимой современному зрителю игре различий.

XIV: «Ни исчезновение, ни чистая медитативная длительность не спасают театр (как) от его растянувшейся конечности, (так и) от долгой краткости. Никакое другое искусство не является в столь малой степени... «вечным сокровищем».

И никакое другое не может так фиксировать интенсивность того, что происходит» [17].

Анализируя «сложные и алеаторные ингредиенты, которыми обладает театр», Бадью останавливает наше внимание, прежде всего, на трех основных его «составляющих»:

1. «Эффект вечности»: вечность фигур, которые есть в запасе у театрального текста, означает для театра практическую возможность существовать в любой момент.
2. «Театр как место встречи с Вечностью»: театральное представление запускает механизм встречи с вечным и переходит, таким образом, к перцептивному прояснению мгновения как мгновения вечности.
3. Театр как «топос времени»: время спектакля, в котором прояснение мгновения служит зрителю для ориентирования, притом, что именно в это мгновение производится «надрез» во времени, в непроницаемой толщине которого мы находимся [18].

Проиллюстрируем эти тесно связанные друг с другом тезисы Бадью главами из трактата.

1. «Главный эффект театра — “эффект Вечности”»

LXXVI: «Великий театральный текст, — в силу того, что он открыт и незавершен, исполняется в течение многих веков и людьми, совершенно равнодушными к контексту этого текста, людьми, у которых теперь иные боги, чьи города теперь имеют иную форму и чья любовь живет по иным законам, — должен обладать простотой атемпорального, должен быть свидетельством родовой человечности, способной переходить от одного актера к другому, от тела к телу, от Государства к Государству, сохраняя свой фундаментальный смысл.

< ...> Береника, Тит, Гамлет, Орест, Меза, Эстрагон, Скапен, Альцест, Пер Гюнт, Родриго — имена собственные родового, они принадлежат субъекту-языку, на котором никто лично не говорит, который является вечной оборотной стороной любого исторического языка. Мужчины и

женщины, обозначаемые этими именами, могут существовать в любой момент. Текст — всего лишь гарантия, хранилище их виртуального существования, конец которому может положить разве что пожар в библиотеке.

< ...> ...существует латентная вечность в тексте и в том, что делает его сингулярным в сравнении с другими текстами: гений его простоты, его родовой характер, тот факт, что любое имя собственное в нем еще и имя нарицательное и что, учитывая живучесть текста, здесь всегда возможно факельное шествие интерпретаций» [19].

Возникает искушение переписать один из ключевых абзацев Бадью более «правильно», что ли... Например: вечность фигур, которые есть в запасе у театрального текста, — то есть мужчины и женщины, чьи имена собственные являются в то же время носителями родового, — означает для театра практическую возможность существовать на любом историческом отрезке времени.

Записываешь по-иному — и сразу понимаешь, в чем суть смыслового «сдвига». В данном фрагменте речь идет как раз не об историческом времени спектакля, а именно о том единственном мгновении Вечности, ради которого существует спектакль и во имя которого актер выходит на сцену к зрителю.

Хороший театр действительно может «воскресить» некое «родовое» начало, воссоздать такие условия существования на сцене, при которых спектакль сыграл бы сам «Его Величество Рок» (Клим). Таким предельным образом понятый, театр и правда может существовать «в любой момент», но это не означает, что речь идет о любом театре, существующем на том или ином историческом отрезке времени.

Вовсе нет. «Эффект вечности» означает для театра скорее «предельную» возможность существовать в качестве «хранителя вечности», его всегдашнюю потенциальную возможность мыслить собственное прошлое категорией грядущего (ведь «прошлое впереди нас»), быть «свидетелем родовой человечности». Важно, что ради проясняющего мгновения истины театральное представление устанавливает особые сакральные отношения со зрителем, который погружается в особую атмосферу созвучия с великой тайной искусства, способного открыть дверь в иные миры.

2. Театр как место встречи с вечностью и мгновение мысли

«Метафизический уклон» в постклассическом театре требует, тем самым, определенного внутреннего настроя, чтобы быть зрителем. Можно сказать иначе: чтобы стать зрителем, необходимо совершить усилие.

LXXVII: «что происходит, когда я смотрю “Беренику”? ... необъятная история, которую мне рассказывают со скоростью света, все происходит только в это мгновение (вечности. — Л.К.)...

Есть только смещения, свет, дыхания, голоса. А также есть я, пленник в своем кресле, думающий только о том, как бы поточнее услышать и увидеть, что само по себе больше напоминает усилие, требующееся для понимания математического высказывания, а не благодное наслаждение, в которое меня погружают телевизионные образы. Точнее говоря, в театре нет образов, есть только чувственные сочетания, чье восприятие, если его аккуратно поддерживают, проясняет момент. Манера Тита, — потому что это и есть Тит, а не образ Тита; Фонтана или Роман в качестве Тита, а не подражающие Титу, который неподражаем, будучи только лишь латентной вечностью в тексте, — ... организует в данный момент встречу между Титом и зрителем, которым я являюсь, у нас была назначена дата, момент настал.

< ...> постановка устраивает встречу в настоящем моменте, с тем, что текст хранит в вечности... Эта встреча функционирует для зрителя как прояснение настоящего... миг театра может быть понят пост-фактум как мгновение мысли. Театр будет ощущением мгновения как мгновения мысли» [20].

Бадью уточняет: речь идет о хорошей постановке, поскольку плохой спектакль — это несостоявшаяся встреча, в ней нет ни вечности, ни настоящего момента, а только мучительно длящийся спектакль. Если постановка устраивает встречу в настоящем моменте, с тем, что текст хранит в вечности, то она — смотри тезис первый — «запускает механизм встречи с вечным».

Спектакль, как механизм встречи с вечностью, — в то же самое время можно рассматривать как инструмент «высекания» особого времени: «Герои театра вечны: здесь вырабатывается диалектическое время, изымающее себя из времени (всем известно, что спектакль сохраняет время?), я могу встретить их, так как они стали вневременными, но способными стать временными у нас на глазах» [21].

3. «...Спектакль сохраняет время»

LXXVIII: «истинная функция театра состоит в том, чтобы ориентировать нас во времени, говорить нам, где мы находимся в истории.

Театр — это машина локализации, машина топологической связи со временем.

< ...> Театр обладает такими сложными и алеаторными ингредиентами, только потому что связывает воедино вечность, мгновение и время» [22].

Театр, собственно, и должен сообщать нам о том, где мы находимся в истории, хотя театр, рассматривающий себя сквозь призму «родового», мифологического опыта, скорее, ставит вопрос о том, как мы соотносим себя с вечностью. Именно поэтому поставангардный театр находится в особом, глубоком резонансе со сферой архетипического сознания, поэтому для него так важны символические константы библейских источников, общекультурные и романские архетипы,

классические тексты, — живой опыт преемственности предшествующих идей в целом. Актуализированное в опыте нового прочтения и «возрожденное» смысловое «тело» текста становится той «живой поверхностью», которая позволяет современнику пропустить свое сознание сквозь сетку «идеальных» смыслообразов и идентифицировать себя с культурным опытом, «вписать» пережитое событие спектакля в контекст собственного настоящего, обогащенного опытом культурной традиции.

Так и рождается идея театра как «топоса времени». Поставангардная культура в целом, внимательно перечитывая классические источники, «стягивает», «собирает» время в некую вневременную точку: «всех времен», «вечного настоящего» (М. Мамардашвили), «времени оно» [23]. Театр «после истории» (Ф. Джеймисон) предпочитает жить по закону «объемного» времени: «психологическая» точка настоящего, время историческое и вечное время бессмертия. Так понятое время, которое можно было бы назвать «кристаллическим», и может быть «свернуто» в ту самую «вневременную» «точку театра», точку интенсивного переживания самого события театрального представления. Таким образом, в культуре происходит некий «сдвиг» в сторону многослойного понимания времени, востребованы время — символ, время — свидетельство, время — указующий перст, время — метафора культурной преемственности. «Память» и «время» становятся важнейшими смысловыми доминантами для художников, «стыкующих» уже даже не века, но тысячелетия.

Вечные истины поставангардного театра

Театра мало, очень мало, ибо чаще всего от него защищает «театр»... Театр сегодня на грани исчезновения, так что стоит невероятных усилий его открывать и поддерживать.

< ...> Я бы сказал, что театр возможен.

А. Бадью

Аналитика трех составляющих спектакля, связанных с «эффектом вечности», возрождает представление об истинном театре и противостоящем ему не-театре. Противостояние этой пары обозначается Бадью актуальной еще для модернистов антитезой Театр (с большой буквы) — «театр» (в кавычках и с маленькой буквы). Книга Ганса Зельдмайера «Искусство и истина» уже в середине прошлого столетия обобщила модернистский опыт понимания искусства как пространства истины и подлинного существования человека в мысли [24].

Театр для Бадью является очевидным доказательством связи между бытием и истиной, — и это обстоятельство действительно для любого реально существующего «состояния» театра в истории. Даже тогда, когда театр, по тому или иному пункту, может демонстрировать признаки слабости, или даже «упадка», как это происходит в современной театральной ситуации. В русле

этой традиции формула Бадью: «Истинный театр — ежевечернее открытие смысла», — раскрывается в следующих двух фрагментах.

LXIV: «природной этике... Театр противопоставляет этику бытия и сингулярности. <...> Есть этическая готовность, направленная против любого субстанциализма, против всех устоявшихся концепций того, что есть роли, люди или представления. Актер демонстрирует на сцене исчезновение любых устойчивых сущностей. ... Актерская игра всегда в промежутке. Эта промежуточность действует в чистом настоящем спектакля, и публика, которая во время Мессы покоряется Присутствию, получает доступ к этому настоящему только в последующем осмыслении. То, что презентует истинный театр, это не репрезентируемое, и слово «репрезентация» здесь не к месту. Театральный спектакль — ежевечернее торжественное открытие смысла. Актер, актриса, когда текст и режиссура умеют вызвать виртуальную этику игры, суть чистое мужество этого открытия» [25].

В отличие от «театра», Театр с большой буквы делает ставку на триаду «текст — актер — зритель», — по крайней мере, именно на этой линии взаимодействия происходят самые радикальные трансформации в постклассическом театре в целом.

XXIV: «... Театр (а не «театр») имеется только в соединении текста, который он создает, <...> разделения, которое он устанавливает, рискованной режиссерской мысли, для которой этот текст — ... «гадательный эликсир» (Витез), актеров, способных развить реальную точку отсчета, которую они сами образуют, вместо того, чтобы демонстрировать риторику тела и голоса, и, по крайней мере, одного Зрителя.

Возможно, именно при этих условиях возникнет процесс истины, прояснения, событием которого будет спектакль. Тогда ненависть проявит себя наверняка, поскольку совершенно невозможно вот так просто смотреть на то, что там происходит. Ибо в этих условиях театр сообщает вам, что вы уже не сможете невинно оставаться на вашем месте» [26].

Зафиксировав ускользящие границы истинного Театра, — ибо все, что Бадью относит к территории Театра сегодня, не что иное, как мечта о том, каким ему быть завтра, — перейдем к характеристике ключевых элементов спектакля: текста, актера и зрителя.

Между театром и текстом

XLII: «Театром, строго говоря, является только то, что было, есть или будет сыграно. Событие (представление) задним числом квалифицирует текст, чье существование на письме его предвосхищало. Текст будет театром, если он был сыгран. То есть театральный текст существует только в будущем-в-прошедшем. Его качество отсрочено» [27].

В постклассической театральной культуре заметно усложняются отношения между театром и вербальным источником. Как если бы люди театра, задумав пересмотреть традиционное понимание пьесы, буквально прочитали значение этого слова как «кусок», «кусок ткани». Это обстоятельство служит Бадью прямым указанием на то, что театр «трансцендирует свои тексты, которые для него всего лишь куски, более или менее связанные друг с другом...» [28].

XLIV: «Структура театрального текста — не-все (pas-tout). <...> Дело не в том, что есть театральные тексты, являющиеся загадкой, а в том, что могут быть только тексты, то есть не-все, неполнота, отсрочка. Фрагменты для алеаторного театрального события. Так происходит, что реальное представление овладевает текстом и делает его театром, каковым он не был в силу своей неполноты.

Любой театральный текст, таким образом, является собой латентно. Он ждет в незавершенности своего смысла. Любое представление его воскрешает и придает завершенность» [29].

В новой театральной культуре любой вербальный текст действительно далеко не в первую очередь востребован как завершенный литературный объект, поскольку он становится одной из составляющих постановки. Радикальный разрыв театра с литературой, как важная для всего прошлого столетия тенденция, имеет прямое отношение к становлению театра в качестве самоценного, автономного вида искусства. Театр превращается во все более специализированную область деятельности, писателей из нее «изгоняют», а само «писательство» увязывается с конкретными театральными проектами.

Например, как минимум, последние тридцать лет режиссер театра наделяется статусом автора спектакля, который использует различные тексты, в том числе и литературные, чтобы создать свое собственное театральное произведение. Более того, параллельно он может быть и даровитым драматургом, который попутно реализует свою собственную мечту о театре, — театральную систему, являясь, тем самым, еще и философом театра.

Таким образом, контекст, определяющий взаимодействие театра и текста, ближе к современному нам рубежу веков становится все более объемным. С одной стороны, раздвигается культурное значение самого понятия «текст», который становится «интертекстом», или «совокупностью текстов»; с другой — под текстом начинает пониматься и собственно «театральный текст». Последний вполне может выступать и в качестве синонима самого театра, и как квинтэссенция театра как такового. «Великий театральный текст», таким образом, мыслится как объемный смыслообраз, синоним театральной традиции в целом, а то и вовсе как некое метатеатральное пространство, границы которого постоянно переопределяются, то есть находятся в процессе, по сути, бесконечной трансформации: «Дистанция между текстом и театром варьируется от нуля до бесконечности...» [30].

Метаморфозы, которыми бесконечно удивлял — и до сих пор удивляет — театр прошлого столетия, имеют собственную «кривую смысла», и великие ставки театрального авангарда на создание нового театрального искусства еще принесут свои плоды. В культуре идет скрытый, не подвластный поверхностному взгляду, процесс высвобождения энергии «таковости» театра и невероятно глубокого постижения его природы, что, по сути, равнозначно новому антропологическому «сдвигу». Сегодня мы уже понимаем: искусство способно менять реальность и формировать будущее человека.

Актер

XI: «... в театре актер опирается на этику игры, где вспыхивает и гаснет некая истина» [31].

LII: «Ближе всего к реальности актера отлучение:... актер даже в пылу игры и в момент пребывания на сцене является носителем непоправимой уникальности, не может принадлежать какой-нибудь социальной связи, что он — часть исключения, его ремесло ремеслом не является, личность не удостоверяется никаким документом, красота — не просто природный дар, голос — нечто иное, чем речь, и что его жесты идут отнюдь не от детской выучки. Актер вызывает вопрос» [32].

«Конфликт между актером и персонажем» (Э. Фишер-Лихте), который обозначился уже в теориях А. Арто или А. Таирова, больше не оставляет актеру возможности «спрятаться» за знаковым телом персонажа, «раствориться» нем, а зрителю существовать в роли простого наблюдателя. Позднее спектакли Е. Гротовского и Г. Гжегожевского, например, потребовали особого актерского и зрительского существования. В новых техниках работы с актерами невозможно «наигрывать», более того, — вводится своего рода «запрет» на игру. В театральных системах выдающихся польских художников можно только «быть», то есть присутствовать всем своим существом, эмоциями, мыслями, нервами, своей собственной душой. Речь, таким образом, идет о «бытийствующем актере» и «со-бытийствующем зрителе».

Зритель

Бадью пишет о «проблеме» театральной публики, ее исчезновении, ее малочисленности, и, в силу этого, ее идентичности. Сегодня процесс осознания себя как зрителя сам по себе — уже процедура культурной идентификации, ибо зритель в то же время «эксперт», который понимает, чем обусловлен его выбор того или иного театра. Водораздел между Театром и не-театром далеко не в последнюю очередь проходит именно на линии взаимодействия со зрителем. Не-театр, или «театр установленных значений» для Бадью не что иное, как «инверсия театра». И на его фоне истинный Театр, «ересь в действии» — со своим зрителем, который «отдается мукам истины», — «выделяется как маловероятная молния» [33].

Другая, — и, нужно честно сказать, большая часть зрителей, — демонстрирует свою ненависть к Театру усердным содействием «не-театру». Бадью считает, что причина такого «не-выбора»

находится в глубинных пластах психологии человека, ибо «ненависть к театру — это ненависть к себе».

XL: «... когда ненавидят театр, ненавидят именно эту ненависть, то есть трусливое уклонение от требований театра. Тщательное изучение прозы критиков неизменно выявляет этот симптом: что афишируемая ненависть к театральному спектаклю сама себя усиливает, так как, если действительно следовало признать, что «это» — Театр, критик (а он сегодня — все тот же зритель. — Л. К.) был бы слишком дискредитирован в собственных глазах... Ничто не поможет наверстать, оправдать то, что вы не смогли стать Зрителем.

< ...> Только это объясняет тот факт, что самые блистательные спектакли, самые насыщенные, самые близкие к нашему реальному времени, более других нацеленные на потрясение нашей Истории, обычно объявляются мрачными и провальными или просто-напросто замалчиваются» [34].

XVII — XVIII: Публика «инфицирована ленью, единственный пороком, к которому театр, знакомый со всеми пороками, не может приспособиться, потому что должен нравиться и избавлять от страстей. Никакой эффект истины, даже роскошь постановки, не могут избавить лентяя от его страсти: невежество.

< ...> Тупик, в который зашел театр, позволяет заняться дезориентацией лени. Или ее отзеркаливанием» [35].

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

< ...> Ибо Театр требует от своего Зрителя, которому вдруг становится очень неудобно сидеть в своем кресле, чтобы он видел за лакунами Игры намеренное развитие смысла и чтобы он сам стал толкователем толкования. Как не возненавидеть, если вы заплатили за удовольствие, а вас заставили работать?» [36].

Таким образом, поставангардный театр ведет непростой диалог с предшествующей традицией, ценности которой и уточняются, и возрождаются, и переосмысливаются. Он выступает хранителем родовой человечности и заново открывает зрителю идею особого искусства жить и мыслить, опираясь на традицию, силу человеческого духа, познание законов красоты, переживание мгновений истины и откровения. А не утратившая своей критической составляющей

постнеклассическая театральная мысль, — например, через смыслообразы «вечности» и «времени», — устанавливает новые связи с первоисточниками. Сопряжение «высоких» планов человеческого бытия и его, человека, истории духа, — с путешествием во времени «вечного настоящего» великих театральных идей, — по-прежнему делает театр современным «свидетелем грядущего».

Зритель, пусть даже молчаливый и случайный посетитель на один вечер, рассматривается сегодня как ключевой «элемент» театра и та «реальная» система координат, которая позволяет спектаклю состояться. Зритель вступает в пространство театра не для того, чтобы занять там свое кресло, — в театре он встречается с самим собой. Вполне возможно, что будущий театр вновь станет своего рода мистерией, в которой великие истины будут звучать в душе не только актера, но и зрителя.

XVIII: «Зритель, Ты — та драгоценная точка, в которой мысль становится бархатом, тенью, молчанием» [37].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Бадью А. Рапсодия (написанная) для театра: краткий философский трактат / пер. с фр. И. Кушнारेвой. М., 2011.

[2] Фишер-Лихте Э. Постмодернизм: продолжение или конец модернизма? // Авангард. Постмодернизм (литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр). М., 2008. С. 157.

[3] Там же. С. 481.

[4] Там же. С. 483-485.

[5] Театр. 2008. № 3. С. 119.

[6] Вислова А. В. Русский театр на сломе эпох, рубеж XX–XXI вв. М., 2009. С. 81-82.

[7] Как всегда — об авангарде. М., 1992.

[8] Попытка проанализировать отечественный поставагардный театр в контексте «новых» метафизик и онтологий содержится в статье: Капустина Л. Б. Театр бытийствующего человека // Totallogy — XXI. Постнеклассичні дослідження : журнал ЦГО НАН України. Київ, 2007. С. 352-388.

[9] Цит по: Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta. Фигура Вагнера. СПб., 1999. С. 80.

[10] Капустина Л. Б. Метапьеса и ее структуры: архетип, текст и интертекст. «Злой спектакль» в Петербурге: «...родился человек в мир...» // Ценностные горизонты российской культуры. СПб., 2012. С. 93-119.

[11] Ницше Ф. Соч. В 2. т. М., 1990. Т. 2. С. 166.

[12] Бадью А. Указ. соч. С. 71.

[13] Там же. С. 26.

[14] Там же. С. 78.

[15] Ницше Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 121.

[16] Мамардашвили М. Время и пространство театральности // Театр. 1989. № 4. С. 106-107.

[17] Бадью А. Указ. соч. С.15-16.

[18] Там же. С. 82.

[19] Там же. С. 78-79.

[20] Там же. С. 79-81.

[21] Там же. С. 78-79.

[22] Там же. С. 81-82.

[23] Судя по всему, именно в том значении, которое подразумевается в первых строках Апокалипсиса: «Откровение Иисуса Христа, которое дал ему Бог, чтобы показать рабам своим, чему надлежит быть вскоре. И Он показал, послав оное чрез Ангела Своего рабу Своему Иоанну, который свидетельствовал слово Божие и свидетельство Иисуса Христа, и что он видел» (Откровение Святого Иоанна Богослова. 1: 1-2).

[24] Зельдмайр Г. Искусство и истина : теория и метод истории искусства. СПб., 2000.

[25] Бадью А. Указ. соч. С. 66-67.

[26] Там же. С. 25-26.

[27] Там же. С. 47.

[28] Там же. С. 46.

[29] Там же. С. 48.

[30] Там же. С. 52.

[31] Там же. С. 13.

[32] Там же. С. 55-56.

[33] Там же. С. 5.

[34] Там же. С. 45-46.

[35] Там же. С. 19.

[36] Там же. С. 26-27.

[37] Там же. С. 19.

© Капустина Л. Б., 2012/

Статья поступила в редакцию 29 ноября 2012 г.

Капустина Людмила Борисовна,

доктор философских наук, профессор,

Российская академия народного хозяйства и государственной службы

при Президенте Российской Федерации,

Северо-Западный институт управления (Санкт-Петербург),

e-mail: lkarline@inbox.ru

UDC 792.01

Капустина Л.

ANALYTICS OF THE THEATRE POST-AVANT-GARDE

Abstract. The article is built on the principle of expanded paraphrase of philosophical treatise by Alain Badiou *Rhapsodie pour le théâtre* (Paris, 1990) that lays grounds for introducing an experimental form of new theatrical analytics. Beginning from the Modernism, culture reviews its own anthropological foundations: in the classical period, a human being was understood as the *Apex of Creation* while in the Post-Classical thought he becomes a *Creator*. The art of Modernism and the theatre in particular played a special role in development of a new understanding of a human. The author examines the evolution of

the Avant-Garde theatre, the Post-Avant-Garde theatre, analyses and comments on the Alain Badiou's work.

Key words: Post-Non-Classical culture, culture, Post-Avant-Garde theatre, theatre and non-theatre, artist as creator, game's imperative, text, actor, spectator, performance as event

Kapustina Lyudmila Borisovna,

Doctor in Philosophy, Professor,

Russian Academy of National Economy and Public Administration

by the President of the Russian Federation,

North Western Institute for Public Governance (St. Petersburg),

e-mail: lkapline@inbox.ru