

зию Германии. Она является инициатором цикла лекций «Колонизация эстетической сферы» в Свободном Университете в Берлине. В недавних дебатах по поводу предстоящего торгового соглашения между США и Европейским Союзом она высказала серьезное опасение в том, что тотальное погружение культуры в рыночные условия «грозит крахом культурной системы, сложившейся в Германии на протяжении последних трехсот лет» (интервью агентству ДПА, март 2014 г.). Как видим, и эти ее суждения показывают, насколько близки проблемы искусства и культуры наших двух стран.

К созданию упоминавшейся уже научной коллегии «Переplетение театральных культур» в 2008 году неутомимую Эрику побудила забота о судьбе театроведения, не имеющего в условиях экономического кризиса необходимой финансовой базы. В этой «коллегии» на положении немецких стипендиатов до сих пор работают над своими исследовательскими проектами около десятка ученых со всего мира. Сейчас в этих исследованиях преобладают темы о соотношении и западной и восточной театральных систем. Неважно, что поначалу удалось пригласить 23 человека, затем 18, а в прошлом году их было всего 10: эта уникальная программа не дает угаснуть огню театроведческой мысли. Повсюду сокращаются места и снижаются ставки, а профессор Фишер-Лихте по-прежнему выбивает у федерального министерства необходимый бюджет, и помогает ей в этом Немецкое общество исследователей (DFG: Deutsche Forschungsgemeinschaft).

Словом, биография Эрики Фишер-Лихте – это история ее идей. А перед нами, наконец, «Эстетика перформативности» на русском языке. Нелегкое, но захватывающее чтение. Новые спектакли из-за рубежа на наших международных фестивалях – но ведь и свои тоже – мы теперь будем смотреть новым взглядом. Как сказал Хайнер Мюллер, последовательный постмодернист и разрушитель рутины, «шок – это всегда проявление нового».

Владимир Колязин,
доктор искусствоведения

Жди превращений! И пусть вдохновит тебя пламя –
радуга форм бытия и фейерверк перомов.
Дух, запроваживший так ловко земными делами,
любит в движенье фигур лишь поворотный момент.

Тот, кто захочет лишь быть – заострится до срока,
как мотылек, что заснул и на булавку наколот.
Знай, полосу неудач – предупреденье рока:
начал замах свой невиданный молот.

Щедро себя расточая, будешь достоин избранья
силой творящей, что в радостной крутоверти
часто меняет местами финал и исток.

Каждый счастливый момент – влук или сын расставанья.
Дафна, став лавром, жаждет, чтоб ты обернулся ветром.
Видишь, как нежно трепещет каждый ее листок.

Рильке Р.М. Сонеты к Орфею. Ч. 2, XII¹.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

«Перформативный поворот» и новая эстетика

24 октября 1975 года в галерее «Кринцигер» в Инсбруке состоялось примечательное событие. Югославская художница Марина Абрамович показала свой перформанс «Уста Святого Фомы» («Lips of Thomas»). Перформанс начался с того, что художница полностью разделась. Затем она прошла к задней стене галереи, прикрепив на ней фотографию и нарисовала вокруг нее пятиконечную звезду. Оттуда художница направилась к расположенному недалеко от стены столу, покрытому белой скатертью. На столе стояла бутылка красного вина, банка меда, хрустальный бокал, лежала серебряная ложка и плетель.

¹ Рильке Р.М. Сонеты к Орфею / пер. с нем. Д. Кузнецова. – Москва: МО БОО «Культура Подмосквья», 2008. – С. 97.

Она опустилась на стул, стоявший у стола, придвинула к себе банку меда, взяла серебряную ложку и начала медленно поглощать мед. Опустошив килограммовую банку, она налила себе в хрустальный бокал красного вина и выпила его медленными глотками. Она наливала вино и пила его, пока не выпила всю бутылку, после чего она в правой руке раздавила бокал, поранившись при этом до крови. Затем она встала и подошла к стене, на которой была прикреплена фотография. Стоя спиной к стене и лицом к зрителям, художница вырезала лезвием бритвы у себя на животе пятиконечную звезду. Когда из раны полилась кровь, она взяла плетель, повернулась спиной к публике и, опустившись на колени под фотографией, принялась хлестать себя по спине, пока на ней не появились кровавые рубцы. Потом, широко раскинув руки, художница легла на крест, выложенный из ледяных блоков. Тепловая пушка, прикрепленная над этим местом к потолку, была направлена ей непосредственно на живот. От ее жара вырезанная у Абрамович на животе звезда начала опять кровоточить. Художница продолжала неподвижно лежать на льду, собираясь, судя по всему, мучиться до тех пор, пока обогриватель не растопит лед. После того как она пролежала на ледовом кресте тридцать минут, не выказывая никаких намерений прекратить пытку, некоторые зрители оказались не способны дольше выносить ее муки. Они устремились к ледяным блокам, подхватили Абрамович, сняли ее с креста и унесли. Тем самым они положили перформансу конец.

Перформанс продолжался два часа. За это время художница и зрители создали событие, не соответствовавшее традициям ни изобразительного, ни сценического искусства (и тем более не легитимированное ими). Художница не стремилась создать некий артефакт, то есть произведение, существующее отдельно от нее самой, подающееся фиксации и воспроизведению уже без ее участия. В то же самое время она не стремилась что-то изобразить. То есть она не выступала в качестве актрисы, играющей роль персонажа, злоупотребляющего медом, вином и наносящего себе телесные повреждения. Ее действия не означали, что некий персонаж ранит себя. Напротив, Абрамович действительно причиняла себе физическую боль. Она истязала свое тело, решительно не считаясь с пределами его возможностей. Во-первых, Абрамович потребляла в избытке вещества, которые в небольшом количестве вполне могут оказывать укрепляющее действие, однако в больших дозах,

вне сомнения, вызывают ауриоту и недомогание. Тем более странным казалось то, что ни на лице художницы, ни в ее движениях не проявлялись соответствующие симптомы. Во-вторых, она наносила себе серьезные телесные повреждения, обычно вызывающие сильную физическую боль. Несмотря на это, художница не подавала никаких признаков болевых ощущений — она не стонала, не кричала, ее лицо не искажалось от боли. Она в принципе избегала использовать вид телесных знаков, выражающих недомогание или ощущение боли, не позволяя зрителям определить, идет ли речь о настоящей боли или изображаемой. Абрамович ограничивалась тем, что совершала действия, вызывавшие заметные изменения в ее теле: она поглощала мед и вино, причиняла себе физический вред, не выказывая никаких внешних признаков, по которым можно было бы судить о внутреннем состоянии, вызванном этими действиями.

Тем самым она повергала зрителей в неопределенную, вызывающую крайнюю неуверенность и потому мучительную ситуацию, в которой нормы, правила и устои, до сих пор являвшиеся непоколебимыми, теряли свою силу. Пришедшим в галерею или в театр, как правило, отводилась роль наблюдателей или зрителей. Посетитель галереи рассматривает выставленные там произведения с более или менее значительного расстояния, не прикасаясь к ним при этом. Театральный зритель, даже будучи взволнованным происходящим на сцене, все же остается сторонним наблюдателем и не вмешивается в происходящее даже в том случае, если на сцене некий персонаж (например Отелло) собирается убить другого персонажа (в данном случае Дездемону), ибо он прекрасно знает, что убийство лишь разыгрывается, и актриса, играющая Дездемону, как полагается, в конце спектакля выйдет вместе с исполнителем роли Отелло из-за кулис на поклон. В повседневной жизни в ситуации, когда кто-то грозит причинить вред себе или кому-нибудь другому, напротив, принято немедленно вмешаться, если, конечно, при этом ты сам не подвергнешься смертельной опасности. Каким образом следовало вести себя зрителям во время перформанса Абрамович? Абсолютно очевидно, что она причиняла себе вред и была полна решимости продолжать самоистязание. Если бы она совершала эти действия в каком-либо другом общественном месте, то, вероятно, зрители не стали бы долго медлить и вмешались бы. Но в данной ситуации? Не следовало ли из уважения к художнице дать

ей возможность привести в исполнение то, что, по всей видимости, было ее художественным замыслом? Не рисковали ли зрители своим вмешательством разрушить ее произведение? С другой стороны, можно ли было считать гуманной позицию зрителя, наблюдающего за тем, как она ранит себя? Хотела ли она тем самым навязать зрителям роль вуайеристов? Или же она собиралась их испытать, чтобы выяснить, как далеко ей нужно зайти, чтобы публика решилась положить ее мучениям конец? Какими соображениями следовало руководствоваться в этой ситуации?

В своем перформансе Абрамович создала ситуацию, не дававшуюся однозначной интерпретации, ибо зрители не могли определить, какими принципами им здесь следует руководствоваться – эстетическими или этическими. В этом смысле художница повергла публику в состояние кризиса, преодолеть который было невозможно, придерживаясь общепринятых моделей поведения. Поначалу реакция зрителей выражалась именно в тех телесных знаках, которых сама художница избегала – знаках, указывавших на «внутреннее» переживание: такое, например, как непомерное удивление, вызванное тем, как Абрамович поглотила мед и вино, или ужас при виде того, как она раздала в руке хрустальный бокал. В тот момент, когда художница начала вырезать лезвием бритвы у себя на теле звезду, было слышно, как у зрителей, шокированных этими действиями, буквально замерло дыхание. Какие бы трансформации зрители не переживали на протяжении этих двух часов – эти трансформации, проявившиеся отчасти в заметных со стороны физических реакциях, привели к конкретным действиям, имевшим конкретные последствия: публика вмешалась и положила мучениям художницы и тем самым перформансу конец. В результате зрители перформанса превратились в актеров.

Когда в прежние времена раздавались утверждения о том, что искусство преобразует, что оно способно вызвать как в художнике, так и в реципиенте определенные трансформации, то, как правило, речь шла о вдохновении, охватывающем художника или о некоем переживании реципиента, вызывающем к нему, подобно Аполлону из стихотворения Рильке: «Сумей себя пересоздать и ты»². Вместе с тем ни для кого не секрет,

² Рильке Р.М. Архангелский торс Аполлона / пер. В. Летухова // Р.М. Рильке. Новые стихотворения. – Москва: Скорпион, 1996. – С. 169.

что во все времена существовали художники, разрушительным образом обращавшиеся со своим телом. Легенды, сложившиеся о художниках, равно как и отдельные автобиографии, нередко повествуют об отказе от сна, употреблении наркотиков, чрезмерном потреблении алкоголя, а также о нанесении себе телесных повреждений. Однако насилие над своим телом не объявлялось художниками искусством и не воспринималось другими как таковое³. Как свидетельствуют источники, к соответствующим практикам в XIX и XX веках относились в лучшем случае со снисхождением. С их существованием мирялись, рассматривая их как потенциальный источник вдохновения, как своего рода жертву, которую необходимо принести в процессе создания художественного произведения – тем не менее они не воспринимались как часть этого произведения.

С другой стороны, существовали и продолжают существовать другие сферы культуры, в которых практики, связанные с нанесением себе телесных повреждений или сопряженные с серьезной опасностью, считаются не только «чем-то обыкновенным», но вызывают восхищение и даже ставятся в пример. К таковым прежде всего относятся религиозные ритуалы и ярмарочные представления. Во многих религиях аскетам, отшельникам, факирам, йогам как раз потому приписывается особая святость, что они не только подвергают свое тело немалым для обыкновенного смертного лишениям и опасностям, но и наносят ему самые невероятные увечья. Тем более удивительным кажется тот факт, что такого рода практики не раз принимали характер массовых движений. Примером тому может служить практика бичевания, возникшая в XI веке в монашеской среде и применявшаяся с тех пор как индивидуально, так и групповым образом. С середины XIII века и в XIV веке она использовалась движением флеллантов, совершавших шествия по Европе и исполнявших свои ритуалы публично, чаще всего при большом скоплении народа. Кроме того, эта практика применялась братствами кающихся грешников, широко распространенных в романских странах. Члены этих братств собирались по определенным поводам и подвергали себя совместному бичеванию. Добровольное самобичевание

³ Исключением является Антонен Арто. Свои представления о театре жестокости, театре, подобно чуме несущем смерть или выздоравливание, он воплощал не на сцене, а испытывал на собственном теле, измученном наркотиками и лечением электрошоком.

практикуется до сих пор по страстным пятницам в Испании и в отдельных регионах южной Италии, а также в рамках литургии в страстную неделю и в процессиях по случаю праздника тела Христова.

Составленное в начале XIV века Катариной фон Геберсвейлер жизнеописание доминиканок монастыря Унтерлинден под Кольмаром свидетельствует о том, что добровольное самобичевание являлось существенным элементом литургии, а иногда чуть ли не ее кульминацией:

По окончании заутрени и вечерни сестры продолжали все вместе стоять и молиться до того момента, пока не получали знак, по которому они начинали обряд религиозного почитания. Одни истязали себя коленопреклонением, провозглашая хвалу Господу. Другие же – в пылу божественной любви, не сдерживая слез, самозабвенно стонали жалобными голосами. Они не двигались с места до тех пор, пока на них в очередной раз не нисходила благодать и они не обретали того, «которого любит душа моя» (Песнь песней 1:6). И, наконец, третьи истязали свою плоть тем, что подвергали ее ежедневно самым жестоким мучениям, кто ударами розг, кто с помощью плеток, состоявших из трех или четырех увязанных вместе ремней, кто с помощью железных цепей, а кто и бичами, с приделанными к ним шипами. В период Адвента и на протяжении всего поста сестры направлялись после заутрени в монастырский зал для собраний или в другие подходящие помещения, где они самым жестоким образом утощали себя различными орудиями бичевания до тех пор, пока не начинала литься кровь, при этом звук ударов плетью разносился эхом по всему монастырю и сладостнее, чем любая другая мелодия, возносился к Господу Савоафу⁴.

Ритуал самобичевания возносил монахинь над их повседневной жизнью в монастыре и повергал их в состояние, открывавшее им возможность для преобразования. Мучения, на которые они обрекали собственную плоть, насилие, причиняемое ими собственному телу, одновременно преобразовали и тело, и душу: «У тех, кто такими разными способами приближалась к Господу, в сердцах загорался свет, их мысли становились

⁴ *Ancelet-Hustache J.* Les «Vitae sororum» d'Unterlinden. Edition critique du manuscrit 508 de la bibliothèque de Colmar // Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge. 1930. – P. 317–509, p. 340f. Цит. по: Largier N. Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung. – München, 2001. – S. 29f. Здесь и далее переводы цитат, если иного не оговорено, выполнены мной. – Примеч. перев.

ясными, чувства их воспламенялись, совесть очищалась, и дух их возносился к Господу»⁵.

Добровольное самобичевание как акт насилия над своим телом с целью духовного преобразования до сих пор признается католической церковью в качестве одного из обрядов покаяния⁶.

Другой сферой культуры, в которой допускается нанесение себе физических повреждений и совершение разного рода рискованных действий, являются ярмарочные представления. Артисты, оставаясь чудесным образом невредимыми, демонстрируют умения, «как правило», сопряженные с серьезными повреждениями, так, например, они глотают огонь, шпаги, прокалывают язык иглой и проч. Кроме того, они совершают в высшей степени рискованные действия, связанные порой со смертельной опасностью. Мастерство артиста проявляется в умении противостоять этой опасности. При хождении по канату без страховочной сетки или при дрессировке хищных зверей и змей достаточно, чтобы внимание артиста ослабело хотя бы на долю секунды, и незримо присутствующая опасность может стать реальностью: канатоходец может сорваться с каната, тигр напасть на дрессировщика, а змея может укусить или задушить укротительницу змей. Это именно тот момент, которого публика боится больше всего и которого, тем не менее, напряженно ждет, момент, с которым связаны и тайные страхи, и восхищение, и жажда зрелищ. На такого рода представлениях речь идет не столько о преображении артистов или даже зрителей, сколько о демонстрации артистами необыкновенных физических и умственных способностей, вызывающих у публики глубокое удивление и восхищение. Судя по всему,

⁵ *Ancelet-Hustache J.* Les «Vitae sororum» d'Unterlinden. – P. 341. Цит. по: Largier N. Lob der Peitsche. – S. 30.

⁶ См.: *Berland E.* Discipline. Dictionnaire de spiritualité 3. – Paris, 1957. Берто пишет, что самобичевание, если оно практикуется в соответствующих условиях, позволяет «тем, кто применяет эту практику», «во время бичевания приблизиться в своем смиренном к страданиям Христа. <...> Практика бичевания никоим образом не относится к примитивной монашеской спиритуальной традиции или к раннему христианству, в которых первоначальными формами покаяния были соблюдение поста, целомудрие и бдение во время совершения молитв. Эта практика почитается, вероятно, потому, что с момента ее появления она применялась святыми и до сих пор относится к основным составляющим религиозной жизни.» (Р. 1310). Цит. по: Largier N. Lob der Peitsche. – 2001. – S. 40.

подобные эмоции переживали и зрители перформанса Марины Абрамович.

Второй особенностью перформанса Абрамович являлось превращение зрителей в актеров. Примеры подобной трансформации так же можно обнаружить в различных областях культуры. В данном контексте особый интерес представляют ритуалы уголовных наказаний в ранний период новой истории. Как пишет в своем исследовании Ричард ван Дюмен, после свершения казни возле трупа собиралась толпа зрителей, желавших дотронуться до трупа казненного, его крови, конечностей или же висельной веревки. С помощью подобного прикосновения они надеялись излечиться от определенных болезней, а также воспринимали это действие как залог их собственного физического благополучия и телесной невредимости⁷. Превращение зрителей в актеров было обусловлено их желанием вызвать длительные перемены в своем теле. Таким образом, оно имело совершенно другую направленность, чем трансформация, произошедшая со зрителями на перформансе Абрамович. Ибо для них речь шла не о собственном физическом благополучии, а о физическом благополучии художницы. Действия зрителей, в результате которых они превратились в актеров, так же как и прикосновения к художнице, были направлены на то, чтобы защитить ее и сохранить ее телесную невредимость. Эти действия были следствием этически обоснованного решения, принятого ими в отношении другой личности – в данном случае художницы.

В этом смысле они также принципиальным образом отличались от действий, превращавших зрителей в актеров на вечерах, проводившихся в начале XX века футуристами, дадаистами или на «экскурсиях» сюрреалистов. Ибо организаторы этих мероприятий, шокируя публику, намеренно провоцировали ее к действию. Превращение зрителей в актеров происходило в некотором смысле автоматическим, поскольку оно не являлось результатом их осознанного решения, а было обусловлено постановочной концепцией. Об этом свидетельствуют как описания подобных мероприятий, так и манифесты художников. Так, Филиппо Томазо Маринетти в своем манифесте «Музикохолл» (1913) предлагает провоцировать зрителей следующим образом:

⁷ См.: *Dilmen van R. Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale der frühen Neuzeit.* – München, 1988. – S. 161ff.

Ввести захват врасплох и необходимость действовать между зрителями в партере, в ложах и на галерке. Предлагаю задачу: продать клею на кресла, чтобы приклеившиеся господа или дама вызвали всеобщий смех. <...> Продать одно и то же место десяти лицам: нагромождение, споры и ожесточенная брань, которые последуют. Предложить даровые места мужчинам или дамам, явно помешанным, раздражительным или эксцентричным, способным вызвать неимоверный гвалт, шипя женщин, или другими странностями. Пересыпать кресла порошком, вызывающим зуд или чихание⁸.

Таким образом, речь здесь шла о представлениях, организаторы которых, намеренно шокируя и провоцируя зрителей, превращали их в актеров, становившихся при этом объектом внимания других зрителей и самих организаторов акции, наблюдавших за ними кто с раздражением, кто с интересом, кто злорадствуя, а кто и просто забавляясь. На перформансе Абрамович превращение некоторых зрителей в актеров, вероятно, также вызвало у остальной части публики противоречивые эмоции: одни, возможно, испытывали чувство стыда, потому что у них не хватило смелости вмешаться самим, другие – досаду и даже ярость из-за того, что перформанс был прерван, в результате чего они не увидели, как далеко была готова зайти художница в своем самоистязании, третий, возможно, испытывал положительные эмоции, такие как, например, чувство облегчения или удовлетворения от того, что кто-то, наконец, решился положить конец мучениям художницы, а тем самым, весьма вероятно, и мучениям зрителей⁹.

Вне зависимости от конкретной интерпретации сходств и различий, очевидно, что перформанс Абрамович носил черты как ритуала, так и зрелища, что он постоянно балансировал на

⁸ *Маринетти Ф. Т. Музик-холл* / пер. В. Шершеневича // Манифесты итальянского футуризма. – Москва: Типография русского товарищества, 1914. – С. 77.

⁹ Именно подобную ситуацию стремится создать в своих перформансах Рэйчел Розентал: «В перформанс-арте зрители, выступающие в роли садистов, незаметно превращаются в жертву. Их принуждают наблюдать за мучениями художника или следить за собственными переживаниями, обусловленными их ролью voyeurистов, вызывающей чувство удовольствия, уверенности в себе или превосходства. <...> В любом случае перформер контролирует ситуацию. <...> Публика «сдается», как правило, раньше, чем художник». См.: *Rosenthal R. Performance and the Masochist Tradition* // *High Performance.* – 1981. N 2, Winter. – P. 24.

границ между одним и другим. Сходство с ритуалом¹⁰ проявлялось в том, что перформанс вызвал процесс трансформации как в художнице, так и в отдельных зрителях (этот процесс, однако, не привел, как это свойственно ритуалам, к признанной обществом смене статуса и идентичности). Сходство со зрелищем наблюдалось в том, что действия художницы вызвали у зрителей изумление и ужас, они шокировали их и в то же самое время превращали в вуайеристов.

Перформанс такого рода невозможно адекватно описать с помощью традиционных эстетических теорий. Он в корне противоречит принципам эстетической теории герменевтики, направленной на истолкование художественного произведения, ввиду того, что речь шла не о том, чтобы понять действия, совершаемые художницей, а скорее о ее ощущениях, передававшихся зрителям, словом, центральное значение имел процесс трансформации, переживаемый участниками перформанса.

Отсюда не следует, что перформанс было невозможно интерпретировать, то есть, что объекты, используемые художницей, и действия, совершаемые с ними, нельзя было истолковывать как знаки. Пятиконечная звезда, например, могла вызвать ассоциации с самыми разными мифическими, религиозными, культурно-историческими и политическими контекстами – не в последнюю очередь ее можно было интерпретировать как всем известный символ социалистической Югославии. Когда Абрамович нарисовала вокруг прикрепленной на стене фотографии пятиконечную звезду и спустя некоторое время вырезала лезвием пятиконечную звезду у себя на животе, зрители могли истолковать ее действия как метафору вездесущности государства, опутывающего индивидуума своими законами, предписаниями и неправомерными действиями, как знак насилия, причиняемого государством индивидууму, насилия, налагающего отпечаток на его физическое существование. Когда художница, сидя за покрытым белой скатертью столом, ела серебряной ложкой и пила из хрустального бокала, публика могла воспринять эту ситуацию как аллюзию на быт среднего класса, в то время как чрезмерное потребление меда и вина можно было истолковать как критику капиталистического общества потребления. Не исключено, что в этих действиях зрители увидели намек на «Тайную Вечерю». В этом контексте бичевание

¹⁰ О понятии ритуала см. главу шестую, раздел 3: «Лиминальность и трансформация».

можно было интерпретировать как аллюзию на бичевание Христа и соответствующую практику флагеллантов, в то время как в другом контексте это действие могло вызвать ассоциации с карательными мерами, применяемыми государством, или же с садомазохистскими сексуальными практиками. Также вполне допустимо, что зрители ассоциировали художницу, лежащую с распростертыми руками на кресте из льда, с распятым Христом. Сняв ее с креста, они могли интерпретировать свои действия как предотвращение повторения библейской истории самопожертвования или как реминисценцию эпизода снятия с креста. Перформанс в целом мог быть истолкован зрителями как размышление на тему насилия, причиняемого индивидууму государством или же от его имени неким политическим или религиозным сообществом, равно как и того насилия, которому он вынужден подвергать себя сам. В этом случае перформанс можно было расценить как критику общественного порядка, допускающего, что государство приносит индивидуум в жертву или же вынуждает его жертвовать собой.

Интерпретации такого рода, какими бы убедительными они впоследствии ни казались, не истерпывают возникшего в рамках перформанса события. Более того, во время самого перформанса публика далеко не всегда стремилась истолковывать происходящее, так как совершаемые художницей действия не только означали, что она «злоупотребляет едой и напитками», «вырезает лезвием у себя на животе пятиконечную звезду», «бичует себя» и т.д., скорее они реализовывали именно то, что они означали. Они формировали как для художницы, так и для всех присутствующих на перформансе новую, особую реальность. Эту реальность зрители не столько интерпретировали, сколько познавали чувственным путем. Она вызывала у них удивление, ужас, чувство отвращения, тошноту, восхищение, любопытство, сочувствие, болезненные ощущения и проч. В итоге она побуждала их к действиям, совершая которые, они тоже стали формировать реальность. Переживания, вызванные перформансом и заставившие отдельных зрителей вмешаться, были настолько сильными, что, судя по всему, превысили способность и стремление анализировать и интерпретировать происходящее. Таким образом, речь шла не о том, чтобы понять перформанс, а чтобы пережить его и разобратся с чувственным опытом, не поддающимся логическому анализу.

Очевидно, что в рамках перформанса возникла ситуация, в которой два соотношения, являющиеся основополагающими как для эстетической теории герменевтики, так и для эстетической теории семиотики, были определены заново: во-первых, соотношение между субъектом и объектом, между наблюдателем и предметом наблюдения, зрителем и актером, и, во-вторых, соотношение между телесно-материальным и знаковым аспектом элементов, между означающим и означаемым. Четкое разделение между субъектом и объектом является фундаментальным элементом как эстетической концепции герменевтики, так и семиотики. Для этих концепций характерно представление о том, что художник (которого мы обозначим как «субъект 1») создает произведение искусства, существующее независимо от него и подающееся фиксации и воспроизведению. Эти качества художественного произведения являются необходимой предпосылкой для того, чтобы некий реципиент («субъект 2») мог воспринять и интерпретировать его. Представление о произведении искусства как о подающемся фиксации и воспроизведению артефакте, то есть некоем объекте, предполагает, что реципиент может неоднократно обращаться к нему, постоянно открывая в нем новые структурные элементы и приписывая ему новые значения.

В перформансе Марины Абрамович этой возможности не возникало. Как уже упоминалось, художница не стремилась создать некий артефакт, а использовала в качестве рабочего материала собственное тело и трансформировала его на глазах у зрителей. Вместо существующего независимо от художника и реципиента произведения искусства она создала событие, в котором зрители в свою очередь все присутствующие. В данных условиях зрители независимо от них объектом, подлежащим восприятию и интерпретации, а с ситуацией, происходившей «здесь и сейчас», все участники которой являлись равноправными субъектами. Их действия порождали физиологические, аффективные, сознательные, энергетические и моторные реакции, которые в свою очередь обуславливали дальнейшие действия. Благодаря этому дихотомическое соотношение между субъектом и объектом приобрело динамический характер – в результате позиции субъекта и объекта невозможно было ни ясно определить, ни различить между собой. Можно ли считать, что зрители, сняв художницу с ледового креста, тем самым создали модель отношений, при которых все участники

являлись равноправными субъектами? Или же то обстоятельство, что они это сделали, не дожидаясь того, что художница попросит их об этом, а также без ее явного согласия, скорее говорит о том, что художница превратилась в объект их действий? Или же они были ее марионетками, то есть объектом ее манипуляции? На эти вопросы нельзя ответить однозначно.

Изменение соотношения между субъектом и объектом тесно связано с изменением соотношения между материальным и знаковым началом, между означающим и означаемым. В рамках герменевтической и семиотической концепций эстетики все элементы художественного произведения рассматриваются как знаки. В то же самое время это не означает, что материальный аспект художественного произведения упускается ими из виду. Напротив, каждой детали материала уделяется большое внимание. Однако все свойства материала – густота мазка и особый цветовой колорит картины, мелодика, рифма и ритм стихотворения – воспринимаются и интерпретируются как знак. Таким образом, каждый элемент становится сигнификантом, которому можно присваивать определенные значения. Отсюда следует, что в художественном произведении нет ничего, что существовало бы вне соотношения «означающее и означаемое», при этом, однако, одному и тому же означаемому могут присваиваться самые разные значения.

Во время перформанса Абрамович зрители, конечно, имели возможность совершать процесс смыслообразования, придавая отдельным объектам и действиям различные значения, как это было показано выше на примере интерпретации некоего фиктивного зрителя. Тем не менее, очевидно, что физические реакции публики, вызванные наблюдением за действиями Абрамович, не были связаны с тем, каким образом они эти действия интерпретировали. Когда Абрамович вырезала лезвием у себя на животе звезду, зрители затаили дыхание или испытывали неприятные ощущения не потому, что они истолковали это как следы насилия, оказываемого государством на индивидуума. Более вероятно, что их реакция была обусловлена тем, что они увидели, как потекла кровь и представили себе болевые ощущения в собственном теле. Другими словами, впечатление от увиденного оказывало непосредственное физическое воздействие на публику. Телесно-материальный аспект действия здесь в значительной степени доминировал над знаковым. Следовательно, этот аспект не следует рассматривать как некий избыток телесности, как своего рода

неделимый остаток, который невозможно интегрировать в процесс интерпретации происходящего. Скорее он предшествует любой попытке толкования, выходящей за рамки авторентности действия. Первоочередную роль в данном случае играет воздействие на физическом уровне. Материальность происходящего не приобретает статус знака, растворяясь в нем, а воздействует самостоятельно, то есть независимо от знакового аспекта действия. Возможно, именно подобное воздействие, заставляющее зрителя замереть или вызывающее у них неприятные ощущения, запускает в ход процесс рефлексии. Однако данная рефлексия направлена не на интерпретацию происходящего, а скорее связана с вопросом, почему это действие вызвало такую реакцию. Каким образом соотносятся в данном случае воздействие и значение?

С одной стороны, изменения в соотношении между субъектом и объектом и между телесно-материальным и знаковым аспектами, произведенные перформансом Абрамович «Уста Святого Фомы», по-новому формируют соотношение между эмоциями, мыслями и действиями, о чем более подробно будет сказано далее. В любом случае зрители выступают здесь как субъекты, способные не только чувствовать и мыслить, но и действовать, другими словами, они выступают в качестве актеров.

С другой стороны, эти изменения ставят под вопрос традиционное, применяемое в качестве зрительского метода, разграничение между эстетикой создания художественного произведения, эстетикой самого произведения и эстетикой его восприятия. Более того, подобное разграничение теряет свою актуальность. Вместо произведения, существующего независимо от его создателя и реципиента, мы имеем дело с *событием*, в котором в различной степени, а также в разных функциях участвуют все присутствующие, в результате чего создание и восприятие художественного произведения происходит синхронно в одном и том же месте. В этом отношении, я считаю, в высшей степени проблематично продолжать пользоваться категориями и критериями, разработанными в рамках эстетики создания художественного произведения, эстетики самого произведения и эстетики его восприятия, рассматривающих эти процессы по отдельности. По крайней мере имеет смысл проверить целесообразность применения этих категорий.

Необходимость этого усугубляется еще и тем, что перформанс «Уста Святого Фомы», конечно, не первое и не единствен-

ное художественное событие, в котором два вышеозначенные вида соотношений были определены заново. В начале 1960-х годов в искусстве западных стран обозначился так называемый «перформативный»¹¹ поворот, повлиявший не только на развитие отдельных видов искусства, но и приведший к возникновению новых художественных жанров – таких как акционизм и перформанс-арт. В ходе этого процесса границы между различными видами искусства становились все менее четкими. Многие художники вместо артефактов стремились создавать события, поразительно часто принимавшие характер спектакля.

В сфере изобразительного искусства черты спектакля стали доминировать уже в так называемой «живописи действия» (*action painting*) и в боди-арте. Несколькими десятилетиями позднее то же самое произошло со световыми скульптурами, видеоинсталляциями и проч. Так, художники публично работали над картинами или демонстрировали зрителям свое тело, нарядившись особым образом и совершая некие действия. В других случаях зрителям приходилось двигаться вокруг экспонатов и взаимодействовать с ними, становясь тем самым объектом внимания остальных посетителей. Таким образом, посещение выставок нередко превращалось в участие в спектакле. При этом часто речь также шла о том, чтобы почувствовать особую атмосферу различных помещений, в которую погружались посетители.

Новая художественная форма перформанс-арта и акционизма была создана в 1960-е годы представителями изобразительного искусства, среди которых в первую очередь нужно назвать Йозефа Бойса, Вольфа Фостела, членов художественного объединения «Флукус» и венских акционистов. В начале 1960-х годов Герман Нитч стал проводить (и продолжает это делать до сих пор) свои акции по раздиранию туш ягнят, в ходе которых не только актеры, но и прочие участники приобретали особый чувственный опыт, соприкасясь с объектами, в обычных условиях являющимися табу. На акциях Нитча зрители то и дело физически принимали участие в происходящем, превращаясь тем самым в актеров. Их обрызгивали кровью, испражнениями, помоями и другими жидкостями или предоставляли им возможность сделать это самим. Помимо

¹¹ О термине «перформативность», в том понимании как он употребляется в данном исследовании, см. главу вторую.

этого зрители могли сами выпотрошить ягненка, поест мяса и выпить вина¹².

В начале 60-х годов со своими акциями также начали выступать художники движения «Флуксус». 20 июля 1964 года¹³ в аудитории Максимум в Техническом университете города Аахена состоялось их третье выступление, носившее название «Actions/ Agit Pop/ De-collage/ Harpenings/ Events/ Antiart/ L'autrisme/ Art total/ Refluxus – Фестиваль нового искусства». Его участниками стали такие члены «Флуксуса», как Эрик Андерсен, Йозеф Бойс, Бэйзон Брок, Стэнли Браун, Хеннинг Кристиансен, Роберт Фицджеральд, Людвиг Гозевитц, Артур Кепке, Томас Шмит, Бен Вогт, Вольф Фостел и Эмметт Виллиамс. Во время акции Йозефа Бойса «Kukei, akoree – Nein!», *Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*, по одним сведениям, в тот момент, когда художник, держа горизонтально обернутый в войлок медный жезл, величественным жестом поднял его у себя над головой, по другим сведениям – в тот момент, когда он разлил соевую кислоту (об этом свидетельствуют показания верховной прокуратуры в рамках расследований, проведенных в 1964–1965-м годах), в публичке поднялось волнение. Студенты устремились на сцену. Один из них ударил Бойса несколько раз кулаком в лицо, в результате чего у художника из носа на белую рубашку ручьем потекла кровь. Бойс, весь перепачканный кровью и с кровотокающим носом, отреагировал на эти действия тем, что достал из большой коробки несколько плиток шоколада и бросил их в публику. Во всеобщей суматохе, сопровождаемой безумным криком, Бойс, будто заклиная, левой рукой поднял вверх распятие, а правую руку выставил вперед, как будто пытаясь остановить возникший хаос¹⁴. В рамках данной акции речь шла о формировании новой модели отношений

¹² См.: Fischer-Lichte E. *Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen* // dies. et al. (Hrsg.). *Theater sein den sechziger Jahren*. – Tübingen/Basel, 1998. – S. 25ff.

¹³ Эта дата имела особое значение, поскольку этот день был двадцатилетней годовщиной со дня неудавшегося покушения на Адольфа Гитлера, осуществленного одним из руководителей заговора Клаусом фон Штауффенбергом. Фон Штауффенберг был приговорен к смерти и казнен вместе с большинством участников заговора.

¹⁴ См.: Schneede U.M. Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischer Dokumentation. – Ostfildern-Ruit, 1994. – S. 42–67.

между участниками. При этом телесно-материальный аспект здесь также доминировал над знаковым.

В музыке перформативные тенденции обозначились уже в начале 1950-х годов, а именно в творчестве Джона Кейджа – в его «Событиях» и «Пьесах»¹⁵, в которых самые разные действия и шумы, прежде всего звуки, производимые самими зрителями, превращались в «звуковое событие». При этом сами музыканты, как например, пианист Дэвид Тюдор в «4'33» (1952), не извлекали из инструмента ни единого звука. В 1960-е годы все больше и больше композиторов в партитурах начинают указывать, какие движения исполнителей должны оканчиваться в центре внимания концертной публики. Таким образом, сходство со спектаклем, и без того присущее концертам, стало все более заметным. Среди прочего об этом свидетельствует введение композиторами таких новых понятий, как «сценическая музыка» (Кархайнц Штокхаузен), «эри-мая музыка» (Дитер Шнебель) или «инструментальный театр» (Маурицио Кагел), возмещавших об изменении отношений между музыкантами и слушателями¹⁶.

В литературе перформативные тенденции наблюдаются не только на текстуальном уровне, примером чему служат так называемые романы-лабиринты, предоставляющие читателю возможность произвольно комбинировать материал и превращающие его тем самым в автора¹⁷. Эти тенденции в равной степени проявляются в огромном количестве авторских чтений, на которые публика приходит, чтобы вживую услышать голос поэта или писателя. В качестве примера можно привести эффективное чтение Гюнтером Грассом отрывков из его романа «Камбала», состоявшееся 12 июня 1992 года в гамбургском театре «Таля» и проходившее под аккомпанемент ударных инструментов. Публика, однако, стремится попасть не только

¹⁵ Относительно «События без названия» (*Untitled Event*), состоявшегося в 1952 году в Блок Маунтеин Колледж, см.: Fischer-Lichte E. und Wulf Ch. (Hrsg.). *Theorien des Performativen* (= Paragana. Bd. 10. H. 1). – Berlin, 2001. – S. 271–283.

¹⁶ См.: Bräntle Ch. *Performance/Performativität in der neuen Musik* // E. Fischer-Lichte und Ch. Wulf (Hrsg.), *Theorien des Performativen* (= Paragana. Bd. 10. H. 1). – Berlin, 2001. – S. 271–283.

¹⁷ См.: Schmitz-Emans M. *Labyrinthbücher als Spielanleitungen* // E. Fischer-Lichte und G. Lehnert (Hrsg.). *[(v)er]SPIEL[en] Felder – Figuren – Regeln* (= Paragana Bd. 11. H. 1). – Berlin, 2002. – S. 179–207.

на чтения «живых» авторов: в равной степени популярными оказываются чтения из произведений давно умерших литераторов. Яркими примерами тому являются: исполнение Эдит Клевер новеллы «Маркиза д'О» (1989), чтение Бернхардом Минетти сказок братьев Гримм («Бернхард Минетти рассказывает сказки», 1990) и акция «Читаем Гомера», проведенная группой Ангелус Новус в 1986 году в Венском Доме художника. Члены этой группы, не прерываясь, прочли вслух 18000 строк «Илиады», что заняло в общей сложности 22 часа. Экземпляры «Илиады» были также разложены в соседних помещениях, что служило зрителям, бродившим во время декламации из одного помещения в другое, своего рода пригласением приступить к чтению самим. Тем самым подчеркивалась разница между чтением литературы как таковым и восприятием литературы на слух, другими словами, разница между чтением как «расшифровкой» текста и чтением-спектаклем. При этом в центре внимания зрителей не в последнюю очередь оказывались специфические особенности каждого из звучащих голосов — его тембр, насыщенность, громкость и проч., проявлявшиеся особенно ярко именно в тот момент, когда чтецы сменяли друг друга. Литература здесь превратилась в спектакль. В ситуации физического сопresутствия актеров и публики она оживала благодаря голосам чтецов, будившим воображение зрителей и воздействовавшим на их чувственное восприятие. Голос выступал не только в качестве медуза для воспроизведения текста. Как раз благодаря смене чтецов каждый из голосов выделялся присущим ему своеобразием и воздействовал на публику непосредственным образом, то есть вне зависимости от содержания произносимых слов. Кроме того, важную роль в спектакле играл временной фактор: отрезок времени в 22 часа не только изменил восприятие участников, но и дал им возможность осознать произошедшие перемены. Как следствие, они стали воспринимать течение времени не только как фактор, формирующий восприятие, но и главным образом изменяющий его. Так, позднее участники делились впечатлениями об изменениях, происходивших с ними во время этой акции¹⁸.

В 1960-е годы в театре также обозначились перформативные тенденции. В первую очередь речь шла о формиро-

¹⁸ См.: Steimweg R. Ein «Theater der Zukunft». Über die Arbeit von Angelus Novus am Beispiel von Brecht und Homer // Falter. — 1986. — Bd. 23, Ausgabe.

нии новой модели отношений между актерами и зрителями. В рамках первого фестиваля «Эксперимента» (проходившего с 3 по 10 июня 1966 года во Франкфурте-на-Майне) в «Театре ам Турм» состоялась премьера пьесы Петера Хандке «Оскорбление публики» в постановке Клауса Паймана. Авторы этой постановки стремились разработать новую концепцию театра путем определения заново отношений между актерами и зрителями. Суть этой концепции заключалась не в репрезентации некоего фиктивного мира, за которым зрителям предстояло наблюдать, интерпретируя увиденное, а в процессе формирования особых взаимоотношений между актерами и публикой. Таким образом, театральное действие развивалось на основе того, что происходило между актерами и зрителями. При этом было не столь важно, по крайней мере на первый взгляд, что конкретно происходит. Так или иначе, речь шла не об изображении вымышленного мира и соответственно не о формировании внутритеатральной коммуникации между действующими лицами драмы, на основе которой возникает внешняя театральная коммуникация между актерами и публикой. Центральное значение в данном случае имели взаимоотношения актеров и зрителей. Актеры моделировали и отрабатывали эти отношения, обращаясь напрямую к зрителям, обзывая их «простотами», «невежами», «атеистами», «заблудыми», «бисексуалами» и выстраивая с публикой с помощью движений и жестов особые пространственные отношения. Зрители поддерживали предложенную им модель отношений, активно реагируя на происходящее: так, они аплодировали, вставали со своих мест, покидали зал, отпуская комментарии, взбирались на сцену, начинали спорить с актерами и проч.

Казалось, все участники были единодушны в том, что театру свойственна особая процессуальность, возникающая благодаря действиям актеров, стремящихся установить определенный формат отношений с публикой, а также благодаря действиям зрителей, поддерживавших предложенный им формат отношений или же пытавшихся их видоизменить или даже радикально поменять. Следовательно, речь шла о том, чтобы договориться о модели отношений между актерами и зрителями и тем самым формировать театральную действительность. При этом действия актеров и зрителей в первую очередь означали именно то, что они совершали. В этом смысле

они были автореферентны. Поскольку они являлись автореферентными и формировали действительность, то, используя термин, введенный Джоном Остином, их можно назвать «перформативными»¹⁹, как и все действия, описанные в приведенных выше примерах.

В вечер премьеры процесс согласования отношений между актерами и публикой прошел в общем и целом слаженно. Зрители взяли на себя роль актеров, заняв активную позицию, комментируя происходящее и привлекая тем самым к себе внимание как актеров, так и других зрителей. Некоторые из них покинули зал и отказались тем самым от дальнейших переговоров, другие же уступили актерам и, последовав многократно высказанной ими просьбе, вновь заняли свои места. Зато во второй вечер ситуация вышла из-под контроля. Зрители, забравшиеся на сцену и желавшие принять участие в «игре», не поддались на уговоры актеров и режиссера. В ответ на это режиссер прервал переговоры и, прогнав зрителей со сцены, попытался настоять на своей модели отношений²⁰.

Что же именно здесь произошло? Очевидно, забравшиеся на сцену зрители и режиссер Клаус Пайман руководствовались различными соображениями. Пайман исходил из того, что он инсценирует художественный текст, темой которого являются взаимоотношения актеров и зрителей. Одновременно он не допускал той возможности, что постановка этого текста может быть воспринята не как игровое, а как серьезное предложение пересмотреть отношения между актерами и зрителями. Соответственно он не был готов к тому, что публика сделает подобные выводы. Свою постановку этой пьесы он рассматривал как «произведение», которое он демонстрировал публике. Зрители могли выражать свою позитивную или негативную реакцию на это произведение аплодисментами, недовольным шепотом, отпуская комментарии и проч. Однако режиссер отказывал им в праве вмешиваться в его работу и своими действиями вносить изменения в его «произведение». Тот факт, что зрители преодолели рампу и забрались на сцену, Пайман расценил как нарушение установленных им границ, как посягательство на целостность его постановки, ставшее под сомнение его авторство и право определять ход спектакля.

¹⁹ Относительно этого понятия см. главу вторую.

²⁰ См.: *Rischbieter H. EXPERIMENTA. Theater und Publikum neu definiert // Theater heute.* – 1966. N 6, Juli. – S. 8–17.

В конечном счете он настаивал на традиционном соотношении субъекта и объекта.

Руководствуясь представлением о том, что театр возникает на основе взаимоотношений между актерами и публикой, зрители, напротив, пришли к выводу, что спектакль представляет собой не законченное произведение, критерием оценки которого является то, каким образом и с помощью каких театральных средств в нем «представлен» литературный текст, а событием, задача которого состоит в радикальном пересмотре отношений между актерами и зрителями, представляющем в свою очередь возможность для обмена ролями. С их точки зрения, спектакль мог превратиться в событие только при условии равноправного участия в нем зрителей. Традиционные действия, такие как аплодисменты, свист, комментарии, не способствовали, по их мнению, раскрытию перформативности, заложенной в спектакле. Для достижения этой цели необходимо было радикально пересмотреть отношения между актерами и зрителями. Причем результат этого пересмотра был непредсказуем – в том числе он мог привести и к обмену ролями.

Если, с точки зрения Паймана, его вмешательство было направлено на сохранение и восстановление целостности его «произведения», то, с точки зрения зрителей, выгнанных со сцены, оно привело к тому, что спектакль не превратился в событие. В американских авангардных театрах, например: в «Ливинг тизтр» Джулиана Бека и Джулит Малины (начиная со спектакля «Тюрма», 1963) или на спектаклях «Инвайронментал тизтр» Ричарда Шехнера, а также его «Перформанс Групп» (основанной в 1967 году) активное участие зрителей, напротив, имело центральное значение. Зрителям не только давали возможность принять участие в спектакле, но и активно побуждали их это сделать. Так, например, их побуждали прикасаться к актерам и друг к другу, что создавало своего рода коллективный ритуал, яркими примерами которого стали спектакли «Парадиз сегодня» («Ливинг тизтр», Авиньон, 1968) и «Дионис в 69-м» («Перформанс Групп», Нью-Йорк, 1968)²¹. В этих спектаклях попытка определить заново отношения между актерами

²¹ См.: *Beck J. The Life of the Theatre.* – San Francisco, 1972; *Beck J. and Malina J. Paradise Now.* – New York, 1971; *Schechner R. Environmental Theater.* – New York, 1973; *Schechner R. Dionysus in 69.* – New York, 1970.

и зрителями каждый раз сопровождалась в этих спектаклях сменением акцента со знакового характера действий и приписываемых им возможных значений на их специфическую материальность и предположительную силу воздействия. Другими словами, в центре внимания оказывались как физиологические, аффективные, энергетические и моторные реакции участников, так и порождаемый ими богатый чувственный опыт.

Процесс стирания границ между различными видами искусства, о котором в начале 60-х годов XX века заявили художники, художественные критики, искусствоведы и философы, можно охарактеризовать как «перформативный поворот». Будь то изобразительное искусство, музыка, литература или театр – все эти виды искусства характерным образом принимают форму спектакля. Вместо артефакта художники все чаще создают события, в которых участвуют не только они сами, но и реципиенты – слушатели или зрители. Очевидно, что условия творческой деятельности и восприятия искусства претерпевают изменения в одном важном аспекте. Раньше центральное значение в этом процессе отводилось художественному производству, при этом считалось, что оно существует независимо от его создателя и реципиента и возникает как результат творческой деятельности субъекта-художника, воспринимаемый и интерпретируемый субъектом-реципиентом. Теперь мы имеем дело с событием, возникающим, развивающимся и приходящим к завершению благодаря действиям различных субъектов – художников и зрителей (или, соответственно, слушателей). Вследствие этого изменяется соотношение между материальным и знаковым статусом используемых в спектакле предметов и совершаемых действий. Материальный статус не совпадает со статусом означаемого, скорее наоборот, он отделяется от него и претендует на самостоятельное существование. Другими словами, непосредственное воздействие, оказываемое предметами и действиями, абсолютно не связано с теми значениями, которые им можно приписать. Это воздействие порой предшествует процессу атрибуции смысла, однако оно никак не зависит от него. Являясь событием и обладая описанными выше характерными особенностями, спектакль открывает для всех его участников, то есть как художников, так и зрителей, возможность преобразования.

Традиционные эстетические теории оказываются практически непригодными для адекватного осмысления «перфор-

мативного поворота» в искусстве, хотя их применение может быть по-прежнему целесообразным в отношении некоторых его аспектов. Однако они не в состоянии описать ключевой момент этого парадигмального сдвига, а именно замену произведений (и, соответственно, установленных им взаимоотношений между субъектом и объектом, а также материальным и знаковым статусом) событием. Чтобы подробно исследовать этот ключевой момент, описать и проанализировать его характерные особенности, необходимо разработать новую эстетику – эстетику перформативности.