

в различных видах искусства претерпело понятие «спектакль» с тех пор – и одновременно с этим понятие перформативности. Такой подход представляется наиболее логичным, учитывая искусствоведческую направленность данного исследования. Таким образом, я не собираюсь вступать в обсуждение различных эстетических теорий, привлекая для их разъяснения, корректировки или опровержения примеры из современного искусства. Отправным пунктом данного исследования служит, напротив, состояние современного искусства, для анализа которого будут использоваться различные теории.

При реконструкции германновской концепции спектакля стало очевидным, что в эвристических целях имеет смысл рассматривать по отдельности такие неразрывно связанные и постоянно влияющие друг на друга аспекты спектакля, как медиальность, материальность, семиотичность и эстетичность, при этом, однако, не упуская из виду их взаимодействие. Следующие четыре главы, соответственно, посвящены вопросу, каким образом, начиная с 60-х годов, художники в своих спектаклях работают с этими категориями. Основное внимание уделяется театральным спектаклям, акционизму и перформанс-арту. Театр интересует нас потому, что Германн разработал свое понятие спектакля именно на материале театра. Интерес к акционизму и перформанс-арту связан с тем, что эти жанры ознаменовали переход в изобразительном искусстве от создания произведений к созданию спектаклей.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### Физическое соприкосновение актеров и зрителей

Согласно Германну, медиальность спектакля определяется физическим соприкосновением актеров и зрителей. Для возникновения подобной ситуации необходимо, чтобы две группы людей в определенный момент времени собрались в определенном месте и прожили совместно – одна группа в качестве «действующих лиц», другая в качестве «наблюдающих» – некий отрезок своей жизни. Спектакль возникает на основе их встречи, рождается в ходе их интеракции.

Соответственно, «создание» и «восприятие» спектакля (воспользуемся еще раз этими традиционными терминами) проходит в абсолютно особых условиях. В то время как актеры совершают действия – передвигаются в пространстве, жестикулируют, корчат гримасы, пользуются реквизитом, говорят или поют – зрители воспринимают их действия и реагируют на них. Возможно, что некоторые из этих реакций представляют собой чисто «внутренний процесс», однако не менее важными являются реакции, имеющие внешнее выражение: зрители смеются, издают радостные возгласы, вздыхают, стонут, плачут, шаркают ногами, ерзают на стуле, наклоняются с напряженным выражением лица вперед или откидываются с расслабленным назад, задерживают дыхание и практически застывают; смотрят периодически на часы, зевают, засыпают и начинают храпеть; они кашляют и чихают, шуршат оберточной бумагой, едят и пьют, шепчут себе под нос замечания или громко и бесцеремонно комментируют происходящее на сцене, кричат «браво» и «бис», аплодируют или же шикают, свистят, встают, покидают зал, громко хлопая дверью.

Подобные реакции воспринимаются как остальными зрителями, так и актерами. И это восприятие порождает в свою очередь реакцию как со стороны актеров, так и со стороны зрительного зала. Игра актеров становится интенсивнее или

же, наоборот, ослабевает; их голоса становятся громкими и неприятными или, наоборот, все более обольстительными; актеры чувствуют себя вдохновленными на остроумные выходки и новые импровизации или пропускают свой выход и забывают подать в нужный момент реплику; они подходят к рампе, обращаясь непосредственно к зрителям, предлагая им изменить их отношение к происходящему или покинуть зал. Восприятие публикой реакции отдельных зрителей ведет к тому, что степень и мера ее участия, интереса, напряжения повышаются или сокращаются, их смех становится громче, переходя иногда даже в безудержный хохот, или же застревает у них в горле; они начинают призывать друг друга к порядку, спорить друг с другом или ругаться. Любое действие актеров воздействует на зрителей, и любое действие отдельных зрителей воздействует как на актеров, так и на остальную часть публики. В этом смысле можно утверждать, что возникновение спектакля определяется автореферентной «петлей ответной реакции», постоянно пребывающей в развитии. По этой причине ход спектакля не может быть до конца спланирован и остается непредсказуемым.

Начиная с конца XVIII века эта неопределенность воспринималась как некий изъян, как досадный недостаток, который любой ценой было необходимо устранить или по крайней мере сократить до минимума. Для достижения этой цели были разработаны и опробованы различные стратегии. В конце XVIII и в XIX веке подобными стратегиями являлись, с одной стороны, усиление роли литературы в театре, с другой стороны – регламентация поведения публики. Издавались театральные законы, запрещающие «некорректным поведением», становящимся, к сожалению, часто заразительным, беспокоить окружающих. Под угрозой штрафа было запрещено опаздывать, употреблять пищу и напитки или, например, разговаривать во время спектакля. Изобретение газового освещения позволило устранить один из самых главных источников беспокойства: то обстоятельство, что во время спектакля актеры видели зрителей, а также, что более важно, зрители видели друг друга. Начиная с 40-х годов XIX века Чарльз Кин стал постепенно снижать степень освещенности зрительного зала, а Рихард Вагнер на первом фестивале в Байройте (1876) погрузил зрителей в полную темноту. Все эти меры были направлены на то, чтобы разрушить «петлю ответной реакции»: зримые или слышимые – и потому потенциально являющиеся помехой – реакции зри-

телей должны были проявляться только «внутри». По отношению к зрителю выдвигалось требование «вчувствования» – способность, охарактеризованная Фридрихом Теодором Фишером как «акт заимствования души»<sup>1</sup>. Тем не менее как мы можем судить на основании известных нам театральных скандалов (таких как, например, скандал по поводу премьеры пьесы Гауптманна «Перед восходом солнца», состоявшейся 20 октября 1889 года в берлинском театре «Свободная Сцена»), описанные выше стратегии далеко не всегда вели к успеху.

В начале XX века, когда деятельность режиссера становится предметом всеобщего внимания, политика в театре кардинально меняется. Речь больше не идет о том, чтобы воспрепятствовать внешнему выражению зрительских реакций. Задача теперь заключается в том, чтобы постановочными средствами вызвать в публике совершенно определенные реакции. Иными словами, постановочные стратегии распространяются и на поведение публики. Задача при этом заключается в том, чтобы организовать развитие «петли ответной реакции». Особенно выразительно это требование сформулировал Сергей Эйзенштейн. В своей статье «Монтаж аттракционов» (1923), написанной в связи с постановкой пьесы А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1922 – 1923), он называет зрителя «основным материалом театра» и определяет задачу театрального спектакля как «оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности)»<sup>2</sup>. Соответствующие постановочные методы можно обнаружить не только в 20-е годы – прежде всего в советском и немецком театре – или в 30-е годы – например, в тингшпилях национал-социалистов. К тому моменту они уже были опробованы итальянскими футуристами, на что указывает уже цитировавшаяся статья Маринетти «Музикхолл», и еще раньше Максом Рейнхардтом. Использование им «ханамичи» и сцены-арены, а также его особый постановочный метод, благодаря которому в центре внимания публики оказывались специфические физические данные актеров, свидетельствуют о его стремлении создать для зрителей новые

<sup>1</sup> См.: *Vischer F.Th.* Das Symbol (1887) // ders., *Kritische Gänge*. Bd. 4, hg. von Robert Vischer. – München, 1922. – S. 435; ders., *Ästhetik* (1846–1848). Bd. 2. – München, 1922; *Vischer R.* Der ästhetische Akt und die reine Form (1874) // ders., *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*. – Halle, 1927.

<sup>2</sup> *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти тт. – Москва: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 270.



возможности для восприятия спектакля и таким образом вызвать в публике заметную со стороны реакцию. Однако не во всех случаях расчет был верен. Примером тому может служить следующее высказывание одного из критиков относительно спектакля Эрвина Пискатора «Гоп-ля, мы живем!» (1927): «Будущее покажет, не является ли чрезмерным телесное напряжение, которое спектакли такого рода требуют от зрителя»<sup>3</sup>.

В 1960-е годы вследствие «перформативного поворота» возникло новое отношение к контингентности. Это явление стало не только признаваться в качестве неотъемлемого условия возникновения спектакля, но и активно приветствоваться. В центре внимания теперь оказалась «петля ответной реакции», воспринимаемая как автореферентная, автопоэтическая (то есть самоорганизующаяся) система<sup>4</sup>, развитие которой в принципе непредсказуемо и не поддается контролю. Если раньше основное внимание уделялось поиску возможности контролировать эту систему, то теперь в центре интереса оказалась особая форма автопоэзиса этой системы. Каким образом в спектакле актеры и зрители воздействуют друг на друга? Каковы специфические условия подобного взаимодействия? Какие факторы влияют на ход спектакля и на его завершение? Идет ли здесь вообще речь об эстетическом или же скорее о социальном процессе?

Начиная с 60-х годов спектакли не только обращаются к вопросам подобного рода – скорее они принимают форму эксперимента, целью которого является поиск ответов на эти вопросы. Спектакль воспринимается не только как ситуация, в которой актеры и зрители заново выстраивают собственные взаимоотношения, а также неким, по сути, таинственным образом воздействуют друг на друга, но и как ситуация, позволяющая исследовать специфические формы и условия подобного взаимодействия. Задача режиссера состоит в том, чтобы спланировать подобный эксперимент и создать благоприятные условия для его проведения. Режиссер определяет параметры, влияющие на развитие «петли ответной реакции»: при этом он,

<sup>3</sup> Jacobs M. // Vossische Zeitung vom 5.9.1927, zit. nach Rühle G. Theater für die Republik. 2 Bde. – Frankfurt a.M., 1988. Bd. 2. 1926–1933. – S. 794.

<sup>4</sup> О понятии автопоэзиса, в том смысле как оно применяется в данном исследовании, см.: Maturana H.R. und Varela F.J. Der Baum der Erkenntnis. Die biologische Wende des menschlichen Erkennens. – Bern/München, 1987. 2. Aufl. Bern/München/Wien, 1989.

с одной стороны, стремится изолировать или выделить одни факторы и, с другой стороны, нейтрализовать действие других; или же он сосредоточивает свое внимание на взаимодействии определенных параметров.

Судить о результатах подобных экспериментов трудно, поскольку процесс согласования отношений между участниками складывается в каждом отдельном спектакле одной и той же постановки по-разному, причем отличия иногда могут быть очень существенными. Вследствие этого обобщающие выводы едва ли представляются убедительными. Поэтому неудивительно, что в большинстве случаев невозможно четко определить, идет ли речь об эксперименте, целью которого является исследование механизмов работы автопоэтической системы, или же речь скорее идет об игре с различными факторами и параметрами некоего процесса. Как бы то ни было, в подобных условиях игровая сторона эксперимента и экспериментальная сторона игры благодаря взаимному влиянию усиливаются.

Вне зависимости от того, преобладает ли в спектакле игровой или экспериментальный момент, в центре внимания режиссеров снова и снова оказываются три фактора, тесно связанные между собой: 1) обмен ролями между актерами и зрителями; 2) создание между ними сообщества; 3) различные формы прикосновения друг к другу, то есть соотношение дистанции и близости, публичной и частной сферы, взгляда и телесного контакта. Несмотря на разнообразие стратегий, применяемых режиссерами (это относится как к одной постановке или же работе режиссера в целом, так и к работе различных режиссеров) – их объединяет одно: они не просто изображают обмен ролями, создание и распад сообществ, ощущение дистанции и близости. Скорее они приводят к тому, что эти процессы действительно совершаются. При этом зритель не просто наблюдает за этими процессами, но и как участник спектакля приобретает соответствующий чувственный опыт.

## 1. Обмен ролями

На примере перформанса Абрамович «Уста Святого Фомы» я охарактеризовала обмен ролями как процесс, в котором традиционная для театра (и в еще большей степени для изобразительного искусства) оппозиция между субъектом и объектом превращается в динамическое соотношение, не поддающееся

однозначному определению. Идет ли здесь речь об отношениях равноправных субъектов или всего лишь о некоей иной форме прежнего соотношения?

Этот вопрос возникает в большинстве случаев, когда в результате обмена ролями зрители становятся активными участниками спектакля. Тем не менее он, как правило, остается без ответа. Значение его также различается в зависимости от фокуса интереса в каждом конкретном случае. Таким образом, обмен ролями, как механизм, создающий динамику в соотношении между субъектом и объектом, является наиболее подходящим примером, позволяющим исследовать «автопоэтическую петлю ответной реакции», возникающую в процессе взаимодействия актеров и зрителей.

Ричард Шехнер со своей «Перформанс Групп» экспериментировал в конце 60-х – начале 70-х годов с различными формами участия зрителей в спектакле. При этом в каждой из постановок в центре внимания оказывались разные аспекты процесса согласования отношений между перформерами и зрителями. В первой его постановке «Дионис в 69-м» (по трагедии Еврипида «Вакханки»), осуществленной в 1968-м году, в основу отношений между участниками спектакля должна была быть положена модель отношений между равноправными субъектами. Шехнер называет два условия, влияющие на обмен ролями между зрителями и актерами:

Во-первых, зрители становились активными участниками происходящего в те моменты, когда спектакль переставал быть спектаклем и становился общественным событием – когда у зрителей появлялось ощущение, что они беспрепятственно могут принять в нем участие наравне с актерами. <...> Второй момент заключался в том, что в «Дионисе» участие в спектакле происходило в основном по демократической модели, то есть зрители, вовлеченные в действие спектакля, имели возможность делать все то, что делали перформеры, и становились, таким образом, частью спектакля<sup>5</sup>.

Для зрителей процесс обмена ролями начинался с их вхождения в зал – для этого им нужно было принять участие в специальной «церемонии открытия», разработанной Шехнером по образцу ритуалов инициации, описанных Ван Геннепом в его исследовании «Ритуалы перехода» (1909). Зрители в начале спектакля имели возможность принять участие в ритуале

рождения Диониса и в дальнейшем ходе спектакля в ритуале смерти Пентея, а также в вакхическом танце: «Вместе мы составляем сообщество. Мы можем праздновать вместе. Радоваться вместе <...> Поэтому присоединяйтесь к тому, что мы сейчас будем делать. Это хоровод вокруг священного места моего рождения» (Дионис)<sup>6</sup>.

Эти ритуалы ставились в основном по описаниям ритуалов, практикуемых в различных культурах. Ключевые моменты спектакля – ритуал рождения и ритуал смерти – были поставлены по образцу ритуала усыновления, совершаемого племенем Асма в Новой Гвинее. Если на премьере перформеры совершали ритуал в легкой одежде, то в последующих спектаклях они выполняли его нагишом. Зрители в свою очередь допускались к участию в ритуале лишь нагишом. Мужчины лежали бок о бок на полу, в то время как женщины стояли над ними, широко расставив ноги и слегка наклонив вперед верхнюю часть туловища. В таком положении их тела образовывали своего рода туннель, изображающий родовой канал. В начале спектакля исполнитель роли Диониса рождался заново, перевоплощаясь в Бога: совершая бедрами ритмические движения, участники ритуала проталкивали его через «родовой канал». В момент смерти Пентея это движение совершалось в обратном направлении. Спектакль заканчивался ритуалом инкорпорации: перформеры и зрители выстраивались в процессию и покидали место проведения спектакля, так называемый «Перформанс Гараж», устремляясь через настежь открытые двери на улицы Нью-Йорка.

В оценке, данной Шехнером такой форме участия зрителей в спектакле, два момента представляют особый интерес: во-первых, он акцентирует внимание на взаимоотношениях между равноправными субъектами («принять в нем участие наравне с актерами», «по демократической модели»). Во-вторых, он выстраивает оппозицию между эстетическим феноменом «спектакля» и «общественным событием», в которое превратился перформанс вследствие участия в нем зрителей.

Хотя целью описанной выше постановочной стратегии было обращение со зрителями как с равноправными субъектами, как с «равными», тем не менее зрители часто позволяли себе обращаться с перформерами как с «объектами»: так, например, у актрис не раз возникало чувство, что их исполь-

<sup>5</sup> Schechner // Environmental Theater. – P. 44.

<sup>6</sup> Schechner // Dionysus in 69, ohne Seite.



зуют как сексуальный объект<sup>7</sup>; другим примером может служить случай, когда во время одного из спектаклей студенты одного колледжа, желая предотвратить принесение в жертву Пентея Дионисом, похитили исполнителя роли Пентея, не обращая внимания на его сопротивление. При этом в результате их действий перформеру (Вильям Шепард) были нанесены физические повреждения. Так, предоставление зрителям свободы и превращение их в равноправных субъектов часто заканчивалось тем, что зрители использовали полученную свободу для того, чтобы оказать давление на перформеров и подвергнуть их насилию.

В более поздних постановках Шехнер опробовал другую форму участия зрителей в спектакле, при которой на сей раз перформеры стремились оказать определенное давление на зрителей, манипулировать ими и даже принуждать к определенным действиям. В спектакле «Коммуна» (1970–1972), в котором речь шла о войне во Вьетнаме, точнее о событиях в деревне Май Лай, один из перформеров (Джеймс Гриффит) произвольно выбирал среди зрителей пятнадцать человек. Последние должны были, выйдя на середину зала и встав в очерченный там круг, изображать жителей деревни Май Лай. В большинстве случаев зрители беспрекословно следовали этим указаниям. Были, однако, и такие, кто отказывался повиноваться. В таких случаях перформер снимал с себя рубашку и говорил:

Я снимаю с себя рубашку в знак того, что спектакль остановлен. У вас есть следующий выбор. Во-первых, вы можете встать в круг, и спектакль продолжится; во-вторых, вы можете подойти к кому-нибудь в этом зале и попросить занять ваше место – если он (или она) это сделает, то спектакль продолжится; в-третьих, вы можете остаться на своем месте и спектакль будет прерван; в-четвертых, вы можете пойти домой, и спектакль продолжится без вас<sup>8</sup>.

Зрителям, вовлеченным в интеракцию, предоставлялся на выбор ряд возможностей, тем не менее, все они вели к тому, что зрители превращались в актеров: даже оставаясь на своем месте, они занимали активную позицию, неся ответственность за прекращение спектакля. То есть им было отказано в возмож-

ности занять традиционную позицию зрителя, наблюдающего за действиями актера и не привлекающего к себе всеобщего внимания. В возникшей ситуации позиции субъекта и объекта не поддаются четкому разграничению. Кто кого здесь принуждал и кто на кого оказывал давление? Перформер, предложивший зрителю выступить в роли актера? Или зритель, который, отвергнув это предложение, прервал спектакль и, игнорируя замысел актеров, настаивал на продолжении перформанса? Каждый из участников претендовал на позицию субъекта, превращая другого в объект своих действий. Последовавшие за этим длительные переговоры, описанные Шехнером, никоим образом не способствовали разрешению этой ситуации, а скорее усугубили ее, потому что они лишь более явно обнаружили дилемму, возникшую вследствие установленных в перформансе правил игры.

Этот особый случай, описанный Шехнером на основе его дневниковых записей,<sup>9</sup> является показательным примером действия «автопоэтической петли ответной реакции». При рассмотрении этого примера, однако, необходимо учитывать, что обмен ролями существенно повышает степень непредсказуемости дальнейшего развития событий. Действие «петли ответной реакции» в ситуации обмена ролями мы наблюдаем, так сказать, под микроскопом. Нежелание четырех из пятнадцати выбранных Гриффитом зрителей, вступить в очерченный круг и стать актерами, привлекло к ним всеобщее внимание и парадоксальным образом превратило их в актеров – зрители они того или нет. Вследствие этого возникло перформативное противоречие. Спротивляясь, они сделали именно то, чего хотели избежать, то есть они приняли активное участие в процессе согласования отношений; настаивая на своем желании оставаться зрителями, они тем самым заняли активную позицию. В ходе дальнейших переговоров некоторые из перформеров, ссылаясь на принцип равенства, начали обвиняться для себя права передать свою роль кому-нибудь из зрителей с тем, чтобы иметь возможность покинуть зал. Даже перформеры нашли зрителей, согласившихся занять их место, правда, с оговоркой, что ни доставшиеся им «роли», ни дальнейшее действие спектакля им неизвестны. Таким образом, последующий ход спектакля становился все более непредсказуемым.

<sup>7</sup> См.: Schechner // Environmental Theater. – P. 42.

<sup>8</sup> Ibid. – P. 49.

<sup>9</sup> См.: Schechner // Environmental Theater. – P. 49–54.

После трехчасового обсуждения трое из четырех оказавших сопротивление зрителей решили покинуть помещение; четвертый же, получив подробное объяснение, почему ему нужно вступить в круг, в конце концов заявил о своей готовности принять участие в игре (на его решение, вероятно, среди прочего, оказало влияние то обстоятельство, что его подруга согласилась занять место одного из перформеров). После этого спектакль, по выражению Шехнера, продолжился – я бы, правда, предпочла рассматривать трехчасовые переговоры между актерами и зрителями так же, как часть спектакля, что позволяет в свою очередь утверждать, что спектакль не прерывался. Двум зрительницам, занявшим место перформеров, Шехнер подсказывал текст их роли. Спектакль закончился зафиксированным в сценарии диалогом и заключительным шествием по улицам Нью-Йорка.

Ни в один из моментов спектакля невозможно было предугадать, что будет происходить дальше. Сопротивление зрителей само по себе не определяло дальнейшего развития спектакля. Оно лишь создавало новые варианты развития ситуации. В этом смысле поведение зрителей можно сравнить с пресловутой бабочкой, которая взмахом крыльев приводит в действие некий процесс, способный стать причиной урагана или, наоборот, способный предотвратить его. В любой момент переговоров ситуация могла начать развиваться совсем по-другому. В результате обмена ролями явно обозначился принцип, характерный для «петли ответной реакции»: зрительскую реакцию, так же как и ее воздействие на актеров и остальных зрителей, невозможно ни предсказать, ни контролировать. Даже если речь при этом часто идет о едва заметных процессах, распознать которые возможно лишь в особых условиях, как например, при обмене ролями, тем не менее, эти процессы являются неотъемлемой частью каждого спектакля. Они активизируются благодаря ситуации физического соприсутствия актеров и зрителей, составляющей основу любого спектакля. Объединенные общим пространством люди реагируют друг на друга, хотя это не всегда заметно со стороны. Перефразируя известное высказывание Ватцлавика, можно было бы сказать: «Невозможно не реагировать друг на друга».

Таким образом, ситуация, в которой несколько человек собираются вместе, всегда носит общественный характер. В этой связи кажется странным, что Шехнер, рассуждая на примере «Диониса в 69-м» об условиях, влияющих на привлечение к

участию в спектакле зрителей, приходит к выводу, что «спектакль перестал быть спектаклем и стал общественным событием». Противопоставляя спектакль как эстетическое явление общественному событию, Шехнер упускает из виду особый эффект, связанный с участием зрителей в спектаклях «Перформанс Групп». Участие публики привнесло динамику не только в дихотомическое соотношение субъекта и объекта, но и в соотношение театрального спектакля и общественного события. Все участники могли убедиться на собственном опыте в том, что спектакль всегда является общественным событием, так как в любом спектакле более или менее явно речь идет о согласовании отношений, а следовательно – о распределении полномочий. При этом эстетический и социально-политический аспекты неразрывно связаны друг с другом. Эта связь возникает не только тогда, когда в основе спектакля лежит политический сюжет или когда в нем провозглашаются политические программы. Она обусловлена ситуацией физического соприсутствия. Представление о том, что в театре эстетический и политический аспекты неразрывно связаны друг с другом, существовало по крайней мере в неявном виде всегда. Это могло быть одной из причин, по которой театр долгое время, по сути, не считался искусством и находился под надзором полиции – как это было, например, в XIX веке в Германии. И уж точно именно по этой причине, начиная с 1960-х годов, в искусстве появилась тенденция вместо произведений создавать спектакли. (Возможно, что как раз поэтому философская эстетика практически не занимается театром, хотя понятие события играет в ней ключевую роль.) Обмен ролями, возможный только в ситуации физического соприсутствия, разрушает мнимое дихотомическое соотношение между эстетикой и политикой. Благодаря обмену ролями в спектакле становится явной специфическая связь между эстетикой и политикой – это происходит вне зависимости от того, направлен ли обмен ролями на создание ситуации, в которой отношения между актерами и зрителями выстраиваются по принципу взаимоотношений равноправных субъектов или же на создание условий, в которых у актеров и зрителей появляется возможность манипулировать друг другом. И в том и в другом случае обмен ролями выявляет, а также позволяет прочувствовать то обстоятельство, что эстетика в спектакле всегда является политикой, что эти две сферы невозможно отделить друг от друга.



Осознание этого обстоятельства, ставшее результатом экспериментов конца 60-х – начала 70-х годов, заложило основу для более поздних экспериментов с механизмом обмена ролями.

В год празднования 500-летия так называемого открытия Америки Колумбом (1992) двое американских художников-перформансистов – Коко Фуско и Гильермо Гомез-Пенья – поставили перформанс «Два америнда посещают...». Свой перформанс они показали в различных местах: на городских площадях, таких как, например, площадь Ковент-Гарден в Лондоне и Плаза Кристоаль Колон в Мадриде, в художественных музеях и галереях таких городов, как Ирвайн, Нью-Йорк и Чикаго, в музеях природоведения в Вашингтоне, Миннеаполисе и Сиднее. Перформанс был задуман как эксперимент, с помощью которого художники стремились доказать, что сам акт восприятия другой личности является политическим актом; что в западной культуре взгляд, направленный на другого – равно как и на себя самого, – и по сей день находится под влиянием колониального дискурса.

Повсюду, где показывался перформанс, Фуско и Гомез-Пенья «жили» в золотой клетке, выступая в роли америндеров с одного маленького острова в Мексиканском заливе, который по необъяснимым причинам за прошедшие пятьсот лет так и не был обнаружен европейцами. Свою родину они называли Гватинау и себя самих гватинайцами. Они оба были одеты в выдуманные наряды америндеров: одежда Фуско состояла из юбки из соломы и бюстгальтера из «тигрового меха», на шее у нее было ожерелье из огромных когтей, на лице красовались солнцезащитные очки, а ноги были обуты в кроссовки. Грим на лице Гомез-Пенья напоминал маску тигра, что служило ироническим намеком на стереотип «свиного мексиканского борца», а глаза были скрыты за солнцезащитными очками. У него на голове был огромный покрытый орнаментами головной убор, верхнюю и лобовую часть которого украшало изображение некоего индейского вождя. Себе на шею он повесил внушительных размеров украшение, закрывавшее грудь. Бедро прикрывала набедренная повязка, прошитая жемчугом. На ногах у него были тапочки, а голени были украшены нитками жемчуга. На обоих перформерах был надет ошейник. Охранники, стоявшие рядом с клеткой, водили их в туалет на поводке.

Оба производили действия, которые они охарактеризовали как «традиционные занятия»: к таковым относились как

поднятие тяжестей, так и изготовление кукол Вуду, просмотр телевизионных программ и работа с ноутбуком. К клетке была прикреплена кружка для сбора денег с надписью, гласившей, что за небольшую плату Фуско готова станцевать (как потом выяснилось, под рэп-музыку), Гомез-Пенья рассказать настоящие америндейские истории (истории рассказывались на выдуманном языке), и они оба готовы сфотографироваться вместе с посетителями.

Перед клеткой были установлены большие информационные доски. На первой из них демонстрировались наиболее примечательные моменты из истории выставок, посвященных экзотическим с точки зрения западной культуры народам. На второй демонстрировалась вымышленная статья из энциклопедии «Британника», а также соответствующим образом подделанная карта Мексиканского залива.

Чтобы придать убедительность своему тезису о взгляде колонизатора, художники при постановке перформанса в основном использовали три стратегии. Во-первых, они инсценировали колониальный дискурс: своим внешним видом, действиями и манерой поведения они воплощали стереотипные представления о «безмолвном нецивилизованном Другом», которого представителям западной культуры приходится приобщать к цивилизации, интерпретировать его действия и говорить от его имени. В то же самое время эта инсценировка колониального дискурса была выстроена таким образом, что она включала в себя элементы, радикально ставившие под вопрос как стереотипы, так и любую претензию на подлинность, что в свою очередь делало невозможным, или по крайней мере затрудняло восприятие перформанса в рамках колониального дискурса. Во-вторых, Фуско и Гомез-Пенья варьировали место проведения перформанса, а соответственно, и специфические рамочные условия, как правило, влияющие на восприятие. В зависимости от места проведения перформанса их выступление можно было рассматривать как художественную акцию (в галереях и художественных музеях), как разновидность этнографической выставки (в музеях природоведения) или как мемориальное мероприятие, посвященное 500-летию «открытия» Америки (на площади Плаза Кристоаль Колон). Благодаря этим двум стратегиям внимательному зрителю предоставлялась возможность воспринимать перформанс не только как часть колониального дискурса, но и как полемику с ним. Третьей и самой важной стратегией при постановке перформанса

являлся обмен ролями. Актеры снова и снова занимали позицию наблюдателя, что большей частью ускользало от внимания зрителей. Они наблюдали за поведением зрителей, их реакциями, действиями, замечаниями, после чего фиксировали увиденное на бумаге и зачитывали свои заметки вслух. Чтобы облегчить им эту задачу, перформанс был поставлен таким образом, что он буквально провоцировал зрителей к тому, чтобы они заняли позицию актеров. Так, например, если они хотели увидеть что-то кроме так называемой повседневной деятельности, они должны были совершить некие действия. Они должны были в буквальном смысле заплатить определенную цену за возможность влиять на развитие перформанса – и эта цена не исчерпывалась стоимостью билета. Спрашивая охранников, можно ли им покормить Фуско, прося дать им резиновые перчатки, чтобы погладить по ноге Гомез-Пенья, спрашивая, будут ли выставленные в клетке люди публично совокупляться, платя предусмотренный сбор за то, чтобы покормить Фуско бананом или увидеть, как она танцует или же за то, чтобы послушать, как Гомез-Пенья рассказывает свои непонятные истории, зрители совершали действия, притягивавшие к ним внимание как обоих художников, так и остальных зрителей – то есть они совершали действия, превращавшие их в актеров.

Художникам удалось в ходе их наблюдения за зрителями, выступавшими в роли актеров, различить три типа восприятия и поведения:

1) коллеги-художники и менеджеры в сфере культуры, признавшие перформанс в качестве художественной акции и по художественным, моральным или др. причинам громко и открыто критиковавшие его со своего места, упрекая, например, перформеров в том, что те пытаются обмануть публику, делая вид, что речь и в самом деле идет об этнографической выставке;

2) зрители, сознававшие, что речь идет о «ролевой игре» и желавшие принять в ней участие. В Мадриде и Лондоне таковыми были случайно оказавшиеся на месте проведения перформанса деловые люди, в Нью-Йорке – посетители галереи, кормившие Коко Фуско бананом и желавшие с ней сфотографироваться;

3) зрители, воспринимавшие перформанс вне зависимости от места его проведения как своего рода этнографическую выставку и реагировавшие на нее отчасти сочувственно, отчасти возмущенно или же проявляя любопытство.

Оба художника при этом претендовали на роль сторонних наблюдателей, создававших определенные условия для проведения эксперимента, контролировавших их соблюдение и наблюдавших за тем, как себя ведут в этих условиях «участники эксперимента». Создав условия, в которых несколько зрителей превращались в объект наблюдения остальной части публики, и следя за соблюдением этих условий, художники, по их мнению, радикальным образом изменили распределение ролей, закрепленное колониальным дискурсом: зрители выступили, хотя отчасти не сознавая и не желая того, в роли «дикарей», за которыми другие наблюдают со стороны, контролируя и интерпретируя их поведение.

Следует, однако, отметить, что художники в перформансе также создали возможность для взаимного наблюдения, обмена взглядами и, соответственно, постоянной перемены позиций: так, например, коллеги-художники уклонялись от колониального взгляда, контролируя своим взором действия перформеров; другим примером может служить обмен взглядами между перформерами и зрителями, происходивший в рамках игры в «предлагаемых обстоятельствах» (в данном случае это касалось деловых людей, принявших участие в игре). Кроме того, в этом контексте можно упомянуть сочувственный взгляд зрителей, направленный на перформеров, воспринимаемых ими как «нецивилизованные дикари» – взгляд, превращающий перформеров в объект и позволяющий зрителям утвердиться в их роли представителей цивилизованной, более развитой культуры (к этому типу можно отнести так называемых «поверивших»); контролирующий и одновременно воделеющий взгляд (отчасти связанный с сексуальными притязаниями); испытующий взгляд, направленный одними из зрителей на других («неповеривших» на «поверивших»), а также наблюдающий, дистанцированный и в равной степени контролирующий взгляд перформеров на зрителей, подтверждающий представление художников о том, что колониальный дискурс по-прежнему широко распространен в западной культуре и позволяющий художникам утвердиться в их идентичности «Других»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Об этом перформансе см.: Fischer-Lichte E. Rite de passage im Spiel der Blicke // K. Gernig (Hrsg.). Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen im europäischen Diskurs. – Berlin, 2001. – S. 297–315; Fusco C. The other History of Cultural Performance // The Drama Review. 1994. – N 38, 1 (spring). – P. 145–167.



Возможно, оба художника, показав перформанс в разных местах и разным зрителям, пришли к выводу о верности их исходного тезиса. Тем не менее в свете размышлений, представленных нами выше, позволительно в этом усомниться. Ибо возникает вопрос, не является ли представление перформеров о дистанцированном взгляде наблюдателя их собственной интерпретацией, возникающей постфактум. Их теория предполагает, что художники были в состоянии оказаться вне воздействия «петли ответной реакции», что противоречит всем нашим предыдущим размышлениям. В самом деле перформанс позволил всем участникам убедиться на собственном опыте в том, что акт восприятия другой личности всегда является политическим актом, поскольку он подразумевает интерпретацию объекта восприятия, интерпретацию себя самого, а также осуществление контроля над другими. В перформансе эта ситуация распространялась не только на восприятие художников зрителями – на что намекает Фуско – или восприятие одних зрителей другими, но и на восприятие зрителей перформерами. Процесс восприятия и обусловленные им реакции привели в действие «петлю ответной реакции», в результате чего ход перформанса невозможно было точно спланировать. Поэтому стремление интерпретировать реакцию зрителей как проявление колониальной ментальности кажется проблематичным. Та форма, в которой перформанс цитировал и воспроизводил колониальный дискурс, допускала значительные отклонения от него и даже провоцировала их. Такого рода отклонениями были не только иронические детали постановки, разработанные перформерами, но и действия тех зрителей, которые, приняв «предлагаемые обстоятельства» перформанса, поддержали игру, или же тех, кто, напротив, стремился разрушить эти обстоятельства, разоблачая художников и публично называя их по имени.

Как актеры, так и зрители стремились использовать обмен ролями для того, чтобы приобрести право и возможность влиять на восприятие других, а также формировать дискурс, определяющий восприятие и интерпретацию происходящего. Эстетический аспект здесь оказался поистине политическим. Постоянные изменения в соотношении между субъектом и объектом были сравнимы с борьбой за власть и вели к постоянной перемене позиций между перформерами и зрителями. Перформанс, а вместе с ним и «петля ответной реакции» осуществлялись как своего рода борьба за право определять ход событий и интерпретировать происходящее. По завершении этого проекта Фуско в своей статье в журнале «The Drama

Review» не только изложила свою точку зрения на ход этой борьбы, но и тем самым продолжила ее другими средствами.

Одна из важнейших стратегий при постановке перформансов «Два америндера посещают...» заключалась в создании различных рамочных условий, возникавших благодаря разнообразным местам, в которых проводились перформансы и различным поводам, к которым он был приурочен. Так, рамочные условия не только влияли на восприятие перформанса, но и каждый раз предоставляли зрителям новые возможности выступить в роли актеров. Изменяя место проведения перформанса, Фуско и Гомез-Пенья изучали воздействие рамочных условий в каждом отдельном случае.

Кристоф Шлингензиф в 1990-е годы в своих постановках, напротив, создавал в одном спектакле различные рамочные условия и противопоставлял их друг другу. Во время спектакля «Шанс 2000 – цирковая предвыборная кампания'98», поставленном им в 1998 году в берлинском театре Фольксбюне, зрители практически ни в один момент спектакля не могли с уверенностью сказать, на какого рода мероприятии они находятся: на театральном спектакле (на что указывал факт постановки спектакля в театре Фольксбюне и приобретение билета в театральной кассе), на цирковом представлении (о чем говорило то обстоятельство, что спектакль проводился на цирковой арене, а также участие в спектакле семьи цирковых артистов Шперлих, продемонстрировавших несколько цирковых номеров), на фрик-шоу (одна из возможных интерпретаций того факта, что в спектакле участвовали инвалиды, подвергавшиеся порой грубому обращению), на ток-шоу (на что указывали различные дискуссии и интервью, являвшиеся частью спектакля), на политическом собрании или, возможно, даже на учредительном съезде партии (об этом свидетельствовали обращение Шлингензифа к зрителям и его призыв направиться в манеж и внести свое имя в предварительно разложенные там списки членов партии «Шанс 2000»). Часто возникало впечатление, что одновременно проходят два или три различных мероприятия. При этом различные жанры дополняли и комментировали друг друга, что нередко вело к их критическому переосмыслению.

Например, в тот момент, когда большая часть зрителей направилась в манеж, последовав призыву Шлингензифа записаться в партию «Шанс 2000», получить возможность самим определять политическое будущее, актер Мартин Вуттке с трибуны, возвышавшейся над входом в манеж, обрушился на них с упреками. Он обзывал зрителей покорной толпой, беспрекос-

ловно следующей за своим предводителем, и на протяжении четверти часа оглушал их своим криком, постоянно повторяя в микрофон следующую фразу: «Я возмутитель народа, а вы авторитарная пластмасса одностороннего давления!» Постоянный конфликт между различными жанрами и, как следствие, постоянная смена жанровых условий, только что, казалось бы, установленных, заметно раздражали многих зрителей, вызывая у них различные реакции, превращавшие их в актеров. Таким образом, столкновение жанров, а также нарушение жанровых условий явились эффективным методом, позволяющим режиссеру инициировать обмен ролями между зрителями и актерами, что значительно повышало степень непредсказуемости «автопоэтической петли ответной реакции».

Спектакль состоял из ряда номеров, очередность которых можно было менять. Кроме того, количество номеров можно было сокращать или, наоборот, увеличивать. В соответствии с правилами игры исполнители всегда имели право отказаться от исполнения определенного номера или же ввести в программу какой-нибудь новый номер, что по сути противоречило как жанровым условиям «театрального спектакля», так и «циркового представления». Зрители тоже обладали этим правом и пользовались им со все более возрастающим воодушевлением. Всякий раз, когда возникала пауза из-за того, что актеры или другие «участники» отказывались продолжить выступление – что могло произойти даже в середине номера – зрители перенимали инициативу и демонстрировали в манеже «свой собственный» номер. Шлингензиф и другие актеры при этом, как правило, удалялись на специально предусмотренные в манеже места и наблюдали оттуда за действиями зрителей. В такие моменты зрители пытались принимать участие в происходящем в качестве активных и равноправных партнеров, в то время как Шлингензиф, наблюдая за ними, отчасти, казалось, поощрял их в этом, отчасти резко пресекал их инициативу. Как правило, Шлингензиф присутствовал на протяжении всего спектакля, делая вид, что он хочет направлять и контролировать его ход, чему, однако, препятствовали правила, регламентировавшие проведение спектакля, когда каждый актер или зритель в принципе обладал правом в любой момент спектакля вмешаться в его ход, и всем было очевидно, что развитие «петли ответной реакции» определялось случаем. Каждый раз, когда зрители тем или иным образом вмешивались в игру или актеры уклонялись от участия в игре, развитие спектакля принимало новый, непредвиденный поворот. На этот новый поворот

в развитии событий должны были реагировать и Шлингензиф, и остальные участники спектакля, что в свою очередь порождало новый виток развития, и так до бесконечности, или до того момента, пока не был объявлен конец спектакля. Несколько преувеличивая, можно сказать, что каждый спектакль «Шанс 2000 – цирковая предвыборная кампания '98» был выстроен таким образом, чтобы продемонстрировать влияние случая на формирование «петли ответной реакции».

Как следствие постоянного конфликта между различными жанрами, а также постоянного нарушения жанровых условий возникали ситуации, в которых зрители не могли вести себя «привычным образом», то есть в соответствии с правилами, налагаемыми определенным жанром. В спектакле наряду со Шлингензифом, семьей цирковых артистов Шперлих, актерами Мартином Вуттке и Бернхардом Шютцем и так называемой семьей Шлингензифа<sup>11</sup> принимали участие инвалиды. В тот момент, когда Шлингензиф стал грубо себя вести по отношению к последним, зрители были вынуждены решить для себя, хотят ли они рассматривать происходящее как театральный спектакль, в котором проявление грубости является всего лишь игрой, или же как социальную интеракцию, в рамках которой гражданин Кристоф Шлингензиф некорректно ведет себя по отношению к инвалидам. Те, кто рассматривали происходящее как театр, спокойно оставались сидеть на своих местах, те же, кто, напротив, видели в этом социальную интеракцию, вмешивались, выражая протест.

Конфликт как между различными жанрами, так и нарушение жанровых условий повергали зрителей в состояние кризиса<sup>12</sup>. С одной стороны, зрителям постоянно приходилось для себя решать, в каком ключе следует воспринимать проис-

<sup>11</sup> Под семьей Шлингензифа имеется в виду группа непрофессиональных актеров различной степени инвалидности, участвующих во многих спектаклях этого режиссера.

<sup>12</sup> На эту тему см.: *Albers I. Scheitern als Chance: Die Kunst des Krisenexperimentes // J. Finke und M. Wulff. Chance 2000. Die Dokumentation – Phänomen, Materialien, Chronologie.* – Neuweiler, 1998. Альберс интерпретирует спектакль «Шанс 2000» в соответствии с теорией этнометодологии Гарфинкеля как эксперимент, направленный на создание кризиса. По ее мнению, этот эксперимент разоблачает безупречно разработанные инсценировки в сфере политики и массмедиа, выявляет механизмы их создания, а также позволяет препятствовать их действию. Этот аспект, по моему мнению, не обладает первостепенным значением.



ходящее. С другой стороны, границы между различными жанрами в таких условиях становились нечеткими, если не исчезали вовсе. И правда, чем отличается политическое собрание от театрального спектакля? Учредительный съезд партии от циркового представления? Не являются ли все эти мероприятия спектаклями, в рамках которых участники договариваются об условиях, определяющих их взаимоотношения, а также демонстрируют различные «навыки»? Не идет ли здесь речь всегда об отношениях актеров и зрителей?<sup>13</sup> Центральное внимание уделяется при этом следующим вопросам: в каких условиях кто-то становится актером или зрителем? Каковы последствия этого акта? Кто обладает необходимыми полномочиями для того, чтобы превратить кого-то в актера или зрителя? Кто или что порождает способность к действию?

Обмен ролями не только значительно усилил и выявил неопределенный характер действия и непредсказуемость развития «петли ответной реакции», но и продемонстрировал наличие политического потенциала в спектакле. В соответствии с концепцией Шлингензифа обмен ролями сам по себе не вел к осознанию зрителями возможности влиять своими действиями на ход спектакля. К осознанию этой возможности зрители приходили непростым путем. Во-первых, они должны были стать свидетелями того, как эффект, достигнутый их вмешательством в спектакль, разрушается в результате последующих действий других зрителей или актеров. Во-вторых, в ситуации постоянного конфликта между различными жанрами зритель начинал осознавать, что вне зависимости от того, вмешается ли он в происходящее, выступив в роли актера, или же, будучи неуверенным в себе, а то и просто сохраняя ироническую дистанцию, останется на своем месте – своим поведением он повлияет на ход спектакля, что от него зависит, в каком направлении будет развиваться «петля ответной реакции». Таким образом, зритель, ощущая одновременно свою власть и свое бессилие, должен был на что-то решиться. Так или иначе, он был не в силах исключить элемент случайности из развития спектакля. При определенных условиях он мог лишь попытаться воспользоваться им в своих целях.

Три постановки, рассмотренные нами как примеры обмена ролями, возникли в совершенно разном эстетическом и политическом контексте. На это тему см.: Rapp U. Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. – Darmstadt/Neuwied, 1973.

тическом контексте. Шехнер основал «Перформанс Групп» в то время, когда на Западе самой распространенной моделью сценического пространства была так называемая сцена-коробка, предполагавшая четкое разделение между зрителями и актерами, а также непереносимое погружение зрительного зала в темноту. Этой ситуации не меняло даже то обстоятельство, что Джон Кейдж уже более пятнадцати лет организовывал свои «события» и «концерты»<sup>14</sup>. Соединенные Штаты вели войну во Вьетнаме; движение защиты гражданских прав находилось в процессе формирования. Спектакль Шехнера «Дионис в 69-м» можно рассматривать как критику и одновременно анализ приведенных выше особенностей эстетического, социального и политического контекста. С помощью обмена ролями члены «Перформанс Групп» стремились воплотить утопию абсолютной симметрии в отношениях между людьми, создавая ситуацию общения равноправных субъектов – или же, как например, в спектакле «Коммуна», исследуя механизмы взаимной манипуляции. Одновременно с этим они старались раскрыть новые аспекты эстетического переживания.

В 1990-е годы явление перформативности стало распространенным феноменом в искусстве. Перформанс-арт получил признание как художественный жанр. Театр и перформанс-арт вели активный диалог, благодаря которому обе эти художественные формы значительно сблизились. В театре уже давно начали использоваться приемы, изначально разработанные в перформанс-арте – например, выбор нетрадиционных мест для проведения спектакля, демонстрация на сцене больных, истощенных или страдающих ожирением людей, нанесение себе физических повреждений и другие формы насилия над собственным телом. Художники, занимавшиеся перформанс-артом, в свою очередь охотно использовали методы, ранее отвергавшиеся ими – такие, как например, нарративная форма

<sup>14</sup> Относительно «События без названия» и концерта «4'33» – двух мероприятий, оставивших заметный след в искусстве (оба мероприятия состоялись в 1952 году) см.: Fischer-Lichte E. Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur // U. Wirth (Hrsg.). Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. – Frankfurt a.M., 2002. – S. 277–300 (измененный вариант статьи под тем же названием в: dies. et al. (Hrsg.). Theater seit den sechziger Jahren. – S. 1–20); Meyer P.M. Als das Theater aus dem Rahmen fiel // E. Fischer-Lichte et al. (Hrsg.). Theater seit den sechziger Jahren. – S. 135–195.

или эффект иллюзии, основанный на введении «предлагаемых обстоятельств». Одним из приоритетов официальной политики Соединенных Штатов было устранение дискриминации в отношении этнических меньшинств. В этой ситуации Фуско и Гомез-Пенья в серии перформансов «Два америндера посещают...» воспользовались механизмом обмена ролями для того, чтобы все участники имели возможность на собственном опыте убедиться в том, что взгляд, направленный на Другого, способен унизить его до положения объекта или же придать ему статус равноправного субъекта. Спектакль, постоянно определяя заново отношения перформеров и зрителей так же, как и зрителей между собой, провоцировал как постоянный обмен взглядами, так и смену позиций и идентичностей.

Кристоф Шлингензиф осуществил свою постановку в 1998 году, то есть спустя восемь лет после воссоединения Германии и на шестнадцатый год пребывания Гельмута Коля на посту канцлера. Свой спектакль Шлингензиф поставил в театре Фольксбюне, находящемся в Берлине на площади Розы Люксембург. Этот театр, на крыше которого светится надпись «Восток» (указывающая на местоположение театра в восточной части Берлина), считается одним из самых экспериментальных среди немецкоязычных театров. Обмен ролями является одним из распространенных постановочных приемов в этом театре. Начиная с 1993 года Шлингензиф поставил здесь четыре спектакля, в которых он экспериментировал с обменом ролями. Подобные эксперименты на протяжении некоторого времени также являлись отличительной особенностью режиссерского почерка главного режиссера Фольксбюне Франка Касторфа. За год до осуществления Шлингензифом проекта «Шанс 2000» он поставил спектакль «На игле» (на основе одноименного популярного романа Ирвина Велша и фильма Дэни Бойла, снятого по этому роману в 1996 году). Спектакль проходил на сцене – то есть «классическом» месте действия актеров. Для зрителей в глубине сцены был выстроен помост. Для того чтобы добраться до своего места, они должны были пересечь основную сцену, на которой были установлены строительные прожекторы. Те из зрителей, кто первыми оказались на своих местах – равно как и те, кто вслед за ними занимали свои места – имели возможность наблюдать, как остальная часть публики пробиралась через основную сцену, спотыкаясь о прожекторы и выдергивая их порой из крепителей. Таким образом, обмен ролями начинался уже при входе в зал. Зрители,

несколько позднее вошедшие в зал, оказывались в поле зрения тех, кто уже успел занять свои места, выступая вне зависимости от своего желания в роли актеров. Чтобы занять позицию зрителя, они должны были сначала стать актерами. При этом, опять превратившись в зрителей, они продолжали присутствовать в глубине сцены. Это нововведение пополнило обширный репертуар режиссерских приемов Касторфа, с помощью которых он стремился инициировать процесс обмена ролями. Как мы видим, несмотря на значительные видоизменения, обмен ролями в спектакле Шлингензифа не был художественной новацией. Режиссер стремился с помощью этого приема дать возможность гражданам, утратившим за шестнадцать лет пребывания Коля на посту канцлера, способность к действию, проявить себя как действующий субъект.

В каждом из трех примеров речь идет о различном политическом и эстетическом контексте. Несмотря на это, они объединены одной общей характерной чертой – в центре их внимания оказываются процессы, которые можно было бы охарактеризовать как демократизация и пересмотр отношений между членами некоего сообщества. Речь при этом идет о воплощении идеи гражданских прав, об устранении дискриминации, в том числе скрытой, о реализации демократической модели распределения власти. Такая задача является выполнимой лишь в том случае, если некоторые участники согласны поделиться своей властью и уступить часть своих привилегий другим. В этом контексте обмен ролями можно рассматривать как процесс перераспределения полномочий, в котором участвуют как актеры, так и зрители. Актеры здесь отказываются от своего исключительного статуса создателей спектакля и заявляют о своей готовности в той или иной мере разделить авторство и свои полномочия со зрителями. Тем не менее для достижения этой цели актеры вынуждены поначалу сосредоточить власть в своих руках и отстранить от власти зрителей: это выражается в том, что актеры диктуют зрителям определенную манеру поведения или даже повергают их в состояние кризиса, лишая их возможности занять позицию дистанцированного наблюдателя, не вовлеченного в происходящее.

Во всех трех приведенных примерах вследствие обмена ролями четко обозначились специфические черты спектакля, свидетельствующие о его пригодности в качестве модели для разработки эстетики перформативности. Благодаря обмену ролями стало очевидным, что спектакль возникает по принципу



самосоздания. Таким образом, творческий процесс, определяющий возникновение спектакля, сравним с «автопоэтической петлей ответной реакции», постоянно пребывающей в развитии. Под принципом самосоздания имеется в виду следующее: хотя спектакль и возникает в результате совместной работы, тем не менее, он не может быть полностью спланирован и осуществлен кем-то одним, точно так же, как кто-то один не в состоянии полностью контролировать его ход, то есть спектакль неподвластен воле отдельного индивидуума. Поэтому в данном случае трудно говорить о создателях и реципиентах. Скорее речь идет о сотворчестве актеров и зрителей. Обе стороны в разной степени и различным образом участвуют в создании спектакля, не будучи в состоянии полностью контролировать ход его развития. С одной стороны, спектакль рождается как результат их взаимодействия, с другой стороны, лишь в процессе постановки спектакля актеры и зрители получают возможность выступить в соответствующей роли. Действия актеров и зрителей можно рассматривать как элементы, формирующие «петлю ответной реакции», а соответственно, и спектакль как таковой. Спектакль в конечном счете невозможно «понять». Тем самым я не хочу сказать, что отдельные элементы, эпизоды или некие процессы в принципе не поддаются толкованию – напротив, обмен ролями, например, можно интерпретировать как механизм, с помощью которого отношения между участниками спектакля выстраиваются по принципу симметрии, а сами участники превращаются в равноправных субъектов. Однако спектакль никоим образом нельзя рассматривать как точную реализацию некоего готового замысла.

То обстоятельство, что спектакль неподвластен воле индивидуума, не означает, что он существует независимо от актеров и зрителей и обладает качествами, делающими его принципиально недоступным для них, как если бы речь шла о чем-то «божественном» или «священном». Скорее это свойство спектакля связано с фактом причастности всех присутствующих к происходящему: это касается как влияния, оказываемого ими в той или иной мере на ход спектакля, так и влияния, которому они подвергаются сами, ибо речь при этом идет о взаимном воздействии<sup>15</sup>. Таким образом, действие «петли ответной

<sup>15</sup> Этот аспект необходимо учитывать также при изучении «политических постановок», в частности – массовых мероприятий национал-социалистов, таких как, например, партийные съезды.

реакции» свидетельствует о том, что одной из основных категорий эстетики перформативности является трансформация.

Концепция спектакля как неподвластного воле отдельного индивидуума оспаривает представление о том, что спектакль можно спланировать. В этой связи необходимо четко обозначить различие между понятием постановки и понятием спектакля. Под постановкой подразумевается некий план, некая концепция, разработанная одним или несколькими художниками в процессе репетиций и, как правило, постоянно претерпевающая изменения (здесь мы также наблюдаем действие «петли ответной реакции», правда, в других условиях). В плане может быть предусмотрено, что, когда, где и в какой форме должно происходить. Даже если каждый спектакль строго придерживается этого плана, все равно ни один спектакль не является точным повторением другого, поскольку, как стало очевидным на примере обмена ролями, при каждом повторении случаются более или менее сильные отклонения от плана, обусловленные не только состоянием и настроением актеров в данной конкретной ситуации, но и главным образом «автопоэтической петлей ответной реакции». Именно благодаря ее действию каждый спектакль является уникальным и неповторимым.

Подводя итоги, можно сказать, что в контексте эстетики перформативности едва ли возможно четко разграничить сферу искусства, общественную жизнь и политику. Следовательно, при разработке эстетики перформативности, в основу которой мы положили понятие «спектакль», необходимо будет ввести определенные категории и параметры, а также осветить теоретические дебаты, позволяющие адекватно осмыслить подобные наложения, размытие границ, и чреватое последствиями смешение сфер.

Ибо, очевидным образом, в рамках подобных постановок применялись методы, целью которых было оказание определенного воздействия как на актеров, так и на зрителей, а также их идеологическая обработка. Из этого, однако, не следует, что эта цель действительно была достигнута. Насколько успешно осуществлялось задуманное, становилось понятным лишь в ходе самого мероприятия. По этой причине следует уделить более пристальное внимание описаниям конкретных мероприятий, а не только замыслу, лежащему в их основе. Наряду с организаторами мероприятий зрители также несли ответственность за то, что происходило в ходе этих спектаклей.