

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

Тот, кто захочет лишь быть – заостенееет до срока,
как мотылек, что заснул и на булавку наколот.
Знай, полоса неудач – предупреждение рока:
начал замах свой невидимый молот.

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

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

Рильке, Сонеты к Орфею, часть 2, XII (пер. с нем.
Д. Кузнецова)¹

¹ Райнер Мария Рильке, *Сонеты к Орфею*, Москва: МО БОО Культура Подмоскoвья, 2008, стр. 97.

Глава первая

«Перформативный поворот» и новая эстетика

24-го октября 1975-го года в галерее «Кринцингер» 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, прикрепила на ней фотографию и нарисовала вокруг неё пятиконечную звезду. Оттуда художница направилась к расположенному недалеко от стены столу, покрытому белой скатертью. На столе стояла бутылка красного вина, банка мёда, хрустальный бокал, лежала серебряная ложка и плеть. Она опустилась на стул, стоявший у стола, придвинула к себе банку мёда, взяла серебряную ложку и начала медленно поглощать мёд. 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 плеть, 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, прикреплённая над этим местом к потолку, была направлена ей прямо на живот. От её 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 обогреватель не растопит лёд. После того как она пролежала на ледовом кресте тридцать минут, не выказывая никаких намерений прекратить пытку, некоторые зрители оказались не способны дольше выносить её муки. Они устремились к ледяным блокам, подхватили Абрамович, сняли её 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 как изобразительного, так сценического искусства (и тем более не легитимированное ими). Художница не стремилась создать некий артефакт, т.е. произведение, существующее отдельно от неё самой, поддающееся

фиксации и воспроизведению уже без её участия. С другой стороны она также не стремилась что-то изобразить. Т.е. она не выступала в качестве актрисы, играющей роль персонажа, злоупотребляющего мёдом, вином и наносящего себе телесные повреждения. Её действия не означали, что некий персонаж ранит себя. Напротив, Абрамович действительно причиняла себе физическую боль. Она истязала своё 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 дурноту и недомогание. Тем более странным казалось то, что ни на лице художницы, ни в её движениях не проявлялись соответствующие симптомы. Во-вторых, она наносила себе серьёзные телесные повреждения, обычно вызывающие сильную физическую боль. Несмотря на это художница не подавала никаких признаков болевых ощущений – она не стонала, не кричала, её лицо не искажалось от боли. Она в принципе избегала использовать вид телесных знаков, выражающих недомогание или ощущение боли, не позволяя зрителям определить, идёт ли речь о настоящей боли или изображаемой. Абрамович ограничивались тем, что совершала действия, вызывавшие заметные изменения в её теле: она поглощала мёд и вино, причиняла себе физический вред, не выказывая при этом никаких внешних признаков, по которым можно было бы судить о внутреннем состоянии, вызванном этими действиями.

Тем самым она повергала зрителей в неопределённую, 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, отводится 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, всё же остаётся 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 сознаёт, 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 подвергаешься 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 её художественным замыслом? Не рисковали ли зрители своим вмешательством разрушить её 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 её мучениям конец? Какими соображениями следовало руководствоваться в этой ситуации?

В своём перформансе Абрамович создала ситуацию, не поддававшуюся однозначной интерпретации, ибо зрители не могли определить, какими принципами в данной ситуации следует руководствоваться – эстетическими или этическими. В этом смысле художница повергла публику в состояние кризиса, преодолеть который было невозможно, придерживаясь общепринятых моделей поведения. По началу 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 поглощала мёд и вино, или ужас при виде того, как она раздавила 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 – трансформации, проявлявшиеся отчасти в заметных со стороны физических реакциях – они привели к конкретным действиям, имевшим конкретные последствия: публика вмешалась и положила мучениям художницы и, тем самым, перформансу конец. В результате зрители перформанса превратились в актёров.

Когда в прежние времена раздавались утверждения о том, что искусство преображает, что оно способно вызвать как в художнике, так и в реципиенте определённые трансформации, то, как правило, речь при этом 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, что во все времена существовали художники,

² Райнер Мария Рильке: «Архаический торс Аполлона» / пер. В. Летучего // Райнер Мария Рильке, *Новые стихотворения*, Москва: Скорпион, 1996, стр. 169.

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 таковое.³ Как свидетельствуют источники, к соответствующим практикам в 19-ом и 20-ом веках относились в лучшем случае со снисхождением. С их существованием мирились, рассматривая их как потенциальный источник вдохновения, как своего рода жертву, которую требует процесс 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 сопряжённые с серьёзной опасностью, считаются не только «чем-то обыкновенным», но вызывают восхищение и даже ставятся в пример. К таковым прежде всего относятся религиозные ритуалы, а также ярмарочные представления. Во многих религиях аскетам, отшельникам, факирам, йогам как раз потому приписывается особая святость, что они не только подвергают своё тело невыносимым 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 11-ом веке в монашеской среде и применявшаяся с тех пор как индивидуально, так и групповым образом. С середины 13-го века и в 14-ом веке она использовалась движением флагеллантов, совершавших шествия по Европе и исполнявших свои ритуалы публично, чаще всего при большом скоплении народа. Эта практика также применялась братствами кающихся грешников, широко распространенных в романских странах. Члены этих братств собирались по определённым поводам и подвергали себя совместному бичеванию. Добровольное самобичевание 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 14-го века Катариной фон Геберсвейлер жизнеописание доминиканок монастыря Унтерлинден под Кольмаром свидетельствует о том, что

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

добровольное самобичевание являлось существенным элементом литургии, а иногда чуть ли не её кульминацией:

По окончании заутрени и вечерни сёстры продолжали все вместе стоять и молились до тех пор 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 слёз, 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 её ежедневно самым жестоким мучениям, кто ударами розг, кто с помощью плёток, состоявших из трёх или четырёх 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 сёстры направлялись после заутрени в монастырский зал для собраний или в другие подходящие помещения, где они самым жестоким образом угощали себя различными орудиями бичевания до тех пор, пока не начинала литься кровь, при этом звук ударов плетью разносился эхом по всему монастырю и сластнее чем любая другая мелодия возносился к Господу Савоафу.⁴

Ритуал самобичевания возносил монахинь над их повседневной жизнью в монастыре и повергал их в состояние, открывавшее им возможность для преображения. Мучения, на которые они обрекали собственную плоть, насилие, причиняемое ими собственному телу, одновременно преображали и тело, и душу: «У тех, кто такими разными способами приближались к Господу, в сердцах загорался свет, их мысли становились ясными, чувства их воспламенялись, совесть очищалась, и дух их возносился к Господу».⁵

Добровольное самобичевание как акт насилия над своим телом с целью духовного преображения до сих пор признаётся католической церковью в качестве одного из обрядов покаяния.⁶

Другой сферой культуры, в которой допускается нанесение себе физических повреждений и совершение разного рода рискованных действий, являются ярмарочные

⁴ Jeanne Ancelet-Hustache, „Les ‚Vitae sororum‘ d’Unterlinden“: Edition critique du manuscrit 508 de la bibliothèque de Colmar”, in: *Archives d’histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* (1930), p. 317-509, p. 340f., цит. по: Niklaus Largiers *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, München 2001, S. 29f. Здесь и далее переводы цитат, если иного не оговорено, выполнены мной. – Прим. перев.

⁵ Ancelet-Hustache, „Les ‚Vitae sororum‘ d’Unterlinden“, p. 341, цит. по Largier, *Lob der Peitsche*, S. 30.

⁶ См.: E. Bertaud, *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 своём смирении 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 её появления она применялась святыми, и до сих пор относится к основным составляющим религиозной жизни.» (p. 1310), цит. по Largier 2001, *Lob der Peitsche*, S. 40.

представления. Здесь артисты, оставаясь чудесным образом невредимыми, демонстрируют умения, «как правило» сопряженные с серьёзными повреждениями, так, например, они глотают огонь, шпаги, прокалывают язык иглой и пр. Кроме того они совершают в высшей степени рискованные действия, связанные порой со смертельной опасностью. Мастерство артиста проявляется именно 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, напряжённо ждёт, момент, с которым связаны и тайные страхи, и восхищение, и жажда зрелищ. На такого рода представлениях речь идёт 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, подобные эмоции переживали и зрители перформанса Марины Абрамович.

Второй особенностью перформанса Абрамович являлось превращение зрителей в актёров. Примеры подобной трансформации также можно обнаружить в различных областях культуры. В данном контексте особый интерес представляют ритуалы уголовных наказаний в ранний период новой истории. Как пишет в своём исследовании Ричард ван Дюлмен, после свершения казни возле трупа собиралась толпа зрителей, желавших дотронуться до туловища казненного, его крови, конечностей или же висельной верёвки. С помощью подобного прикосновения они надеялись излечиться от определённых болезней, а также воспринимали это действие как залог их собственного физического благополучия и телесной невредимости.⁷ Превращение зрителей в актёров было обусловлено их желанием вызвать длительные перемены в своём теле. Таким образом, оно имело совершенно другую направленность, чем трансформация, произошедшая со зрителями на перформансе Абрамович. Ибо для последних речь шла не о собственном физическом благополучии, а о физическом благополучии художницы. Их действия, в результате которых они превратились в актёров, а также прикосновение к художнице были направлены на то, чтобы защитить её и сохранить её телесную невредимость. Эти действия были следствием этически обоснованного решения, принятого ими в отношении другой личности – в данном случае художницы.

⁷ См.: Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale der frühen Neuzeit*. München 1988, главным образом S. 161ff.

В этом смысле они также принципиальным образом отличались от действий, превращавших зрителей в актёров на вечерах, проводившихся в начале 20-го века футуристами, дадаистами или на «экскурсиях» сюрреалистов. Ибо здесь организаторы этих мероприятий, шокируя публику, намеренно провоцировали её к действию. Таким образом, превращение зрителей в актёров происходило в некотором смысле автоматически, 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 Томмазо Маринетти в своём манифесте «Музик-холл» (1913) предлагает провоцировать зрителей следующим образом:

Ввести захват врасплох и необходимость действовать между зрителями в партере, в ложах и на галёрке. Предлагаю наудачу: пролить клею на кресла, чтобы приклеившиеся господин или дама вызвали всеобщий смех. <...> Продать одно и то же место десяти лицам: нагромождение, споры и ожесточённая брань, которые последуют. Предложить даровые места мужчинам или дамам, явно помешанным, раздражительным или эксцентричным, способным вызвать невероятный гвалт, щипля женщин, или другими странностями. Пересыпать кресла порошком, вызывающим зуд или чихание.⁸

Таким образом, речь здесь шла о представлениях, организаторы которых намеренно шокируя и провоцируя зрителей превращали их в актёров, 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 актёров, вероятно, также вызвало у остальной части публики противоречивые эмоции: одни возможно испытали 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 своём самоистязании, третьи, возможно, испытали положительные эмоции, такие как, например, чувство облегчения или удовлетворение от того, что кто-то, наконец, решился положить конец мучениям художницы, а тем самым, весьма вероятно, и мучениям зрителей.⁹

⁸ Филиппо Томмазо Маринетти «Музик-холл» / пер. В. Шершеневича // *Манифесты итальянского футуризма*, Москва: Типография русского товарищества, 1914, стр. 72-77, здесь 77.

⁹ Именно подобную ситуацию стремится создать в своих перформансах Рэйчел Розенталь: «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 вуайеристов, вызывающей чувство удовольствия, уверенности в себе или

Вне зависимости от конкретной интерпретации сходств и различий, очевидно, что перформанс Абрамович носил черты как ритуала, так и зрелища, что он постоянно балансировал на грани 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 привёл, 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. Ибо речь здесь шла не о том, чтобы понять действия, совершаемые художницей, а скорее о её ощущениях, передававшихся зрителям, словом, центральное значение имел процесс трансформации, переживаемый участниками перформанса.

Отсюда не следует, что перформанс было невозможно интерпретировать, т.е. что объекты, используемые художницей, и действия, совершаемые с ними, нельзя было истолковать как знаки. Пятиконечная звезда, например, могла вызвать ассоциации с самыми разными мифическими, религиозными, культурно-историческими и политическими контекстами — не в последнюю очередь её также можно было интерпретировать как всем известный символ социалистической Югославии. Когда Абрамович нарисовала вокруг прикреплённой на стене фотографии пятиконечную звезду и спустя некоторое время вырезала лезвием пятиконечную звезду у себя на животе, зрители могли истолковать её 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 мёда и вина можно было истолковать как критику капиталистического общества потребления. Не исключено, что в этих действиях зрители увидели намёк на тайную вечерю. В этом контексте

превосходства. <...> В любом случае перформер контролирует ситуацию. <...> Публика «сдаётся», как правило, раньше чем художник.» Rachel Rosenthal, "Performance and the Masochist Tradition", in: *High Performance*, Winter 1981/2, p. 24.

¹⁰ О понятии ритуала см. главу 6, раздел 3: «Лиминальность и трансформация».

бичевание 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 распростёртыми руками на кресте из льда, с распятым Христом. Сняв её 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 не казались, не исчерпывают возникшего в рамках перформанса события. Более того, во время самого перформанса публика далеко не всегда стремилась истолковывать происходящее. Ибо 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 путём. Она вызывала у них удивление, ужас, чувство отвращения, тошноту, восхищение, любопытство, сочувствие, болезненные ощущения и пр. В итоге она побудила их к действиям, совершая которые, они также 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 разобраться с чувственным опытом, не поддающимся логическому анализу.

Таким образом, 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.

Чёткое 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») создаёт произведение искусства, существующее независимо от него и поддающееся 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 поддающемся фиксации и воспроизведению артефакте, т.е. некоем объекте, предполагает, что реципиент может неоднократно обращаться к нему, постоянно открывая в нём 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 которое оказались вовлечены все присутствующие. В данных условиях зрители также имели дело не с неким, существующим 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 её явного согласия, скорее говорит о том, что художница превратилась в объект их действий? Или же они были её марионетками, т.е. объектом её манипуляции? На эти вопросы невозможно 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 здесь 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 здесь 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 означаемые.

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 испытали неприятные ощущения не потому, что они истолковали это как следы насилия, оказываемого государством на индивидуума. Скорее 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 автореферентности действия. Первоочередную роль в данном случае играет воздействие на физическом уровне. Материальность происходящего не приобретает статус знака, растворяясь в нём, а воздействует самостоятельно, т.е. независимо от знакового аспекта действия. Возможно именно подобное воздействие, заставляющее зрителей 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 здесь воздействие и значение?

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

С другой стороны, эти изменения ставят под вопрос традиционное, применяемое в качестве эвристического 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 проблематичным 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 ещё и тем, что перформанс «Уста Святого Фомы», конечно, не первое и не единственное художественное событие, в котором названные два выше названные 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 всё менее чёткими. При этом многие художники вместо артефактов стремились создавать события, поразительно часто принимавшие характер спектакля.

¹¹ О термине «перформативность», в том понимании как он употребляется в данном исследовании, см. гл. 2.

В сфере изобразительного искусства черты спектакля стали доминировать уже в так называемой живописи действия (*action painting*) и в боди-арте. Несколько позднее то же самое произошло со световыми скульптурами, видео-инсталляциями и пр. Так, художники публично работали над картинами или демонстрировали зрителям своё тело, нарядившись особым образом и совершая некие действия. В других случаях зрителям приходилось двигаться вокруг экспонатов и взаимодействовать с ними, в то время как остальные посетители имели возможность наблюдать за ними. Таким образом, посещение выставки 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 «Флюксус» 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 актёры, но также и прочие участники приобретали особый чувственный опыт, соприкасаясь с объектами, в обычных условиях являющимися табу. На акциях Нитча зрители то и дело физически принимали участие в происходящем, превращаясь тем самым в актёров. Их обрызгивали кровью, испражнениями, помоями и другими жидкостями или предоставляли им возможность сделать это самим. Помимо этого зрители могли сами выпотрошить ягнёнка, поесть мяса и выпить вина.¹²

В начале 60-х годов со своими акциями также начали выступать художники движения «Флюксус». 20-го июля 1964-го года¹³ в аудитории Максимум в Техническом университете города Аахен состоялось их третье выступление, носившее название «*Actions/ Agit Pop/ De-collage/ Happenings/ Events/ Antiart/ L'autrisme/ Art total/ Refluxus* – Фестиваль нового искусства». Его участниками стали такие члены «Флюксуса» как Эрик Андерсен, Йозеф Бойс, Бэйзон Брок, Стэнли Браун, Хеннинг Кристиансен, Роберт Филлиу, Людвиг Гозевитц, Артур Кепке, Томас Шмит, Бен Вотье, Вольф Фостел и Эмметт Виллиамс. Во время акции Йозефа Бойса «*Kukei, akopee – Nein!, Braunkreuz,*

¹² См.: Erika Fischer-Lichte, „Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen“, in: dies. et al. (Hrsg.), *Theater sein den sechziger Jahren*, Tübingen/Basel 1998, S. 21-91, главным образом S. 25ff.

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

Fettecken, Modellfettecken» по одним сведениям в тот момент, когда художник, держа горизонтально обёрнутый в войлок медный жезл, величественным жестом поднял его у себя над головой, по другим сведениям – в тот момент, когда он разлил соляную кислоту (об этом свидетельствуют показания верховной прокуратуры в рамках расследований, проведённых в 1964-1965-м годах) в публике 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 ручьём потекла кровь. Бойс, весь перепачканный кровью и с кровоточащим 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 вперёд, как будто пытаясь остановить возникший хаос.¹⁴ В рамках данной акции речь также шла о формировании новой модели отношений 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 Здесь 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 не единого звука. В 1960-е годы всё больше и больше композиторов в партитурах начинают указывать, какие движения исполнителей должны оказаться в центре внимания концертной публики. Таким образом, сходство со спектаклем, и без того присущее концертам, становилось всё более заметным. Среди прочего об этом свидетельствует введение композиторами таких новых понятий как «сценическая музыка» (Карлхайнц Штокхаузен), «зримая музыка» (Дитер Шнебель) или «инструментальный театр» (Маурицио Кагель), возвещавших об изменении отношений между музыкантами и слушателями.¹⁶

В литературе перформативные тенденции наблюдаются не только на текстуальном уровне, примером чему служат так называемые романы-лабиринты, предоставляющие читателю возможность произвольно комбинировать материал и

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

¹⁵ Относительно «События без названия» (*Untitled Event*), состоявшегося в 1952-м году в Блэк Маунтейн Колледж, см. Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (Hrsg.), *Theorien des Performativen* (= *Paragrana*, Bd. 10, H.1), Berlin 2001, S. 271-283.

¹⁶ См.: Christa Brüstle, „Performance/Performativität in der neuen Musik“, in: Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (Hrsg.), *Theorien des Performativen* (= *Paragrana*, Bd. 10, H. 1), Berlin 2001, S. 271-283.

превращающие его тем самым в автора.¹⁷ Эти тенденции также проявляются в огромном количестве авторских чтений, на которые публика приходит, чтобы вживую услышать голос поэта или писателя. В качестве примера здесь можно привести эффектное чтение Гюнтером Грассом отрывков из его романа «Камбала», состоявшееся 12-го июня 1992-го года в гамбургском театре «Талия» и проходившее под аккомпанемент ударных инструментов. Публика, однако, стремится попасть не только 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), а также акция «Читаем Гомера», проведённая группой Ангелус Новус в 1986-м году в Венском Доме Художника. Члены этой группы, не прерываясь, прочли вслух 18000 строф «Илиады», что заняло в общей сложности 22 часа. Экземпляры «Илиады» были разложены также в соседних помещениях, что служило зрителям, бродившим во время декламации из одного помещения в другое своего рода приглашением 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 пр., проявлявшиеся особенно ярко именно в тот момент, когда чтецы сменяли друг друга. Литература здесь превратилась в спектакль. В ситуации физического соприсутствия актёров и публики она оживала благодаря голосам чтецов, будившим воображение зрителей и воздействовавшим на их чувственное восприятие. При этом голос выступал не только в качестве медиума для воспроизведения текста. Как раз благодаря смене чтецов каждый из голосов выделялся присущим ему своеобразием и воздействовал на публику непосредственным образом, т.е. вне зависимости от содержания произносимых слов. Важную роль в спектакле также играл временной фактор: отрезок времени в 22 часа не только изменил восприятие участников, но и дал им возможность осознать произошедшие перемены. Таким образом, они стали воспринимать течение времени не только как фактор, формирующий восприятие, но и, главным образом, изменяющий

¹⁷ См.: Monika Schmitz-Emans, „Labyrithbücher als Spielanleitungen“, in: Erika Fischer-Lichte und Gertrud Lehnert (Hrsg.), *[(v)er]SPIEL[en] Felder – Figuren – Regeln* (= *Paragrana* Bd. 11, H. 1), Berlin 2002, S. 179-207.

его. Так, позднее участники делились впечатлениями об изменениях, происходивших с ними во время этой акции.¹⁸

В 1960-е годы в театре также обозначились перформативные тенденции. Речь здесь, прежде всего, шла о формировании новой модели отношений между актёрами и зрителями. В рамках первого фестиваля «Эксперимента» (проходившего с 3-го по 10-е 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 путём определения заново отношений между актёрами 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 актёрами и публикой. Таким образом, театральное действие развивалось здесь на основе того, что происходило *между* актёрами и зрителями. При этом было не столь важно, по крайней мере, на первый взгляд, что конкретно происходит, сколько тот факт, что между ними что-то 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 актёрами и публикой. Центральное значение здесь имели взаимоотношения актёров и зрителей. Актёры моделировали и отрабатывали эти отношения, обращаясь напрямую к зрителям, обзывая их «простофилями», «невежами», «атеистами», «забулдыгами», «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, отпускали комментарии, взбирались на сцену, начинали спорить с актёрами и пр.

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

¹⁸ См.: Reiner Steinweg, „Ein ‚Theater der Zukunft‘. Über die Arbeit von Angelus Novus am Beispiel von Brecht und Homer“, in: *Falter*, Ausgabe 23, 1986.

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

В вечер премьеры процесс согласования отношений между актёрами и публикой прошёл в общем итоге слаженно. Зрители взяли на себя роль актёров, заняв активную позицию, комментируя происходящее и привлекая тем самым к себе внимание как актёров, так и других зрителей. Некоторые из них покинули зал и отказались таким образом от дальнейших переговоров, другие же уступили актёрам 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 актёров и режиссёра. В ответ на это режиссёр прервал переговоры и, прогнав зрителей со сцены, попытался настоять на своей модели отношений.²⁰

Что же именно здесь произошло? Очевидно, забравшиеся на сцену зрители и режиссёр Клаус Пайман руководствовались различными соображениями. Пайман исходил из того, что он инсценирует художественный текст, темой которого являются взаимоотношения актёров и зрителей. При этом он не допускал той возможности, что постановка этого текста может быть воспринята не как игровое, а как серьёзное предложение пересмотреть отношения между актёрами 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 пр. Однако режиссёр 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, ставившее под сомнение его авторство и право определять ход постановки. В конечном счёте, он настаивал на традиционном соотношении субъекта и объекта.

Руководствуясь представлением о том, что театр возникает на основе взаимоотношений между актёрами и публикой, зрители напротив пришли к выводу,

¹⁹ Относительно этого понятия см. главу 2.

²⁰ См.: Henning Rischbieter, „EXPERIMENTA. Theater und Publikum neu definiert“, in: *Theater heute* 6, Juli 1966, S. 8-17.

что спектакль представляет собой не законченное произведение, критерием оценки которого является то, каким образом и с помощью каких театральных средств в нём «представлен» литературный текст, а событием, задача которого состоит в радикальном пересмотре отношений между актёрами и зрителями, предоставляющем в свою очередь создаёт возможность для обмена ролями. С их точки зрения спектакль мог превратиться в событие только при условии равноправного участия в нём 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 актёрами и зрителями. Причём результат этого пересмотра был непредсказуем – среди прочего 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 тиэтр» Джулиана Бека и Джудит Малины (начиная со спектакля «Тюрьма», 1963) или на спектаклях «Инвайронментал тиэтр» Ричарда Шехнера, а также его «Перформанс Груп» (основанной в 1967-м 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, среди прочего, их побуждали прикасаться к актёрам и друг к другу, что создавало своего рода коллективный ритуал, яркими примерами которого стали спектакли «Парадиз сегодня» («Ливинг тиэтр», Авиньон, 1968) и «Дионис в 69-м» («Перформанс Груп», Нью-Йорк, 1968).²¹ В этих спектаклях попытка определить заново отношения между актёрами и зрителями каждый раз сопровождалась в этих спектаклях смещением акцента со знакового характера действий и приписываемых им возможных значений на их специфическую материальность и предположительную силу воздействия. Другими словами в центре внимания оказывались физиологические, аффективные, энергетические и моторные реакции участников, а также порождаемый ими богатый чувственный опыт.

Процесс стирания границ между различными видами искусства, о котором в начале 60-х годов 20-го века заявили художники, художественные критики, искусствоведы и философы, можно охарактеризовать как «перформативный поворот».

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

Будь то изобразительное искусство, музыка, литература или театр – все эти виды искусства характерным образом принимают форму *спектакля*. Вместо артефакта художники всё чаще создают *события*, в которых участвуют не только они сами, но и реципиенты – слушатели или зрители. Таким образом, условия творческой деятельности и восприятия искусства претерпевают изменения в одном важном аспекте. Раньше центральное значение в этом процессе отводилось художественному произведению, 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. Это означает, что 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, т.е. как художников, так и зрителей, возможность преобразования.

Традиционные эстетические теории оказываются практически непригодными для адекватного осмысления «перформативного 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 произведения (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.