

ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА В СЦЕНИЧЕСКОЙ ИГРЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

В свете культурных перемен театр, стремясь отразить изменившуюся реальность, пытается переосмыслить возможности своих выразительных средств. Иначе говоря, видно, что постмодернистская эстетика меняет рационалистические установки о языке, знании (понимании) и изображении человека. Большое влияние на эти перемены оказали труды Ж.Лакана, Ж.Деррида и М.Фуко. Для современного понимания актерского творчества особенно важны такие теоретические категории, как постструктуралистская критика *единого и себе идентичного* субъекта и критика *метафизики сущности* Ж.Деррида. Под влиянием постструктуралистских теорий субъект понимается как нескончаемый поток сигнификаций, обоснованных различиями. Делается вывод, что *Я* человека не может быть стабильно очерченным, так как постоянно находится в поисках себя, и может быть репрезентировано только через *другого*. Это означает, что познание себя происходит при взаимодействии систем значений, которые наделяют личность определенной идентичностью вне зависимости от ее свободной воли. Взаимоотношения определяют субъекта заново, он расщепляется на различные позиции, потерянную идентичность которых реконструировать невозможно. Личность осознается как социально сконструированная и лингвистически закрепленная благодаря повествованию (нарративу) [1]. В современном театре эти теории прежде всего определяют изменение взгляда на тело и идентичность актера, а также побуждают театральных деятелей искать новые формы актерской выразительности. Театр рефлексировал взаимоотношения собственно идентичности и тела, а также языка и тела.

В статье мы рассмотрим изменение принципов конструирования роли, связанное с постмодернистской эстетикой в современном театре, постараемся выявить новые взгляды на тело и идентичность актера и показать существенные различия между пониманием взаимоотношений тела/персонажей текста в модернистском и постмодернистском понимании.

Понимание сценической игры актера тесно связано с проблемой репрезентации, образности. Создатели постмодернистского театра стремятся раскрыть идеологические дискурсы, скрытые между образами и их адресатами и отрицающие возможность непосредственного понимания. В театральном спектакле одним из пространств, на котором концентрируются идеологические коды, является актерское тело, его физическая сущность на сцене. Актерское тело всегда есть орудие репрезентации/образности и вместе с тем непосредственно тело. Даже в традиционных миметических формах сценической игры западного театра тело актера не становится телом персонажа. По словам актера и теоретика театра Г.Блау (H. Blau), в любом случае играющий актер сознательно или неосознанно представляет свое тело [2]. Тело актера на сцене всегда материально и, пользуясь термином семиотики, имеет *двойной код*. Тело актера ограничено кодами определенного спектакля или текста и одновременно, благодаря материальности, обусловлено социальными дискурсами. Создатели модернистского театра не учитывали такого двойного кодирования актерского тела, сосредоточивая внимание или на теле как репрезентации (орудии игры), или на его собственной изначальной сущности. Опираясь на эти утверждения, мы можем обозначить школу игры К.Станиславского как подчинение тела логосу, линии непрерывного действия, возникающего из текста драмы. Можно утверждать, что в этом случае отношения тела актера и текста соответствуют семиотическому взгляду на актерское тело как на икону (иконический знак) тела персонажа [3]. В то же время, например, А.Аппиа (A. Appia) выступает сторонником другой позиции. В своей теории он поощрял актеров, стремящихся к нейтральному состоянию, «деперсонализации», что позволяет телу говорить на своем языке. Тело как объект автономной выразительности (автономной театральности) осознавали и такие творцы театра, как Антонен Арто и И.Гротовски. В современной театрологии существует мнение, что зачатки такого понимания можно обнаружить уже в теории К.Станиславского. Однако с позиции постмодернистского понимания тела важно констатировать, что и создателей конвенционального психологического театра, и сторонников автономной театральности объединяет желание уничтожить актерское тело или, точнее, перформативное актерское тело. Создатели

конвенционального психологического театра стремятся растворить актерское тело в теле персонажа, а сторонники автономной театральности утверждают, что с помощью физических действий тело транслирует архетипические подсознательные импульсы, однако само «исчезает, растворяется, сгорает, и зритель видит только смену импульсов» [4]. Если мы сошлемся на утверждение М.Фуко о том, что цель социального дискурса – дисциплинировать тело и управлять им, то можем сделать вывод, что согласно теории модернистской игры отвергается материальность тела и оно дисциплинируется текстом драмы или подсознательными архетипическими импульсами. Следующий шаг на пути освобождения тела актера от дисциплинарных силков идеологии игры и логоцентрической традиции сделали представители исторического авангардного театра. Однако, по словам театролога П.Ауслендера, хотя эти творцы часто утверждают, что стремятся освободить тело и таким образом бросить вызов социальной или идеологической гегемонии, но они так и не смогли понять, что тело социально обусловлено и сконструировано идеологией [5]. Такие создатели театра, как И.Бек (Beck) и И.Гротовски, поняли, что тело социально обусловлено. Вместе с тем главная предпосылка их теории и практики основывалась на вере, что это только «маска» или «слой», освободившись от которых можно обнаружить сущность тела, первичное тело, очищенное от социальной практики. Это *первичное тело* – метафизический и мистический концепт, асоциальный, бесполой, нейтральный. Создатели постмодернистского театра под влиянием современных теорий об идеологическом и социальном кодировании тела, которого само тело не может преодолеть, пытаются раскрыть и представить формирующие тело идеологические дискурсы. Тело актера в постмодернистском понимании это историческое и культурное создание, не могущее уничтожить свою материальность. Таким образом, если творец модернистского театра верит, что идеологические и культурные коды можно аннулировать, постмодернистский художник понимает, что он вынужден работать в пространстве кодов, очерчивающих его культурный ландшафт.

Модернистский театр мифологизировал личность актера. Как автор, так и создаваемый им положительный сценический герой часто были мучениками, не понятыми окружающими. Возвышая таким образом актера, создатели театра стремились потрясти зрителя, вызвать у него определенные симпатии и желание идентифицировать себя со сценическим героем, который нередко соотносился с личностью реального актера. В данном случае *актерская сущность* соотносится как с содержанием термина *метафизическая сущность* Ж. Деррида, так и с актерской психофизической привлекательностью, *харизмой*. Последнее понятие чаще всего идентифицируется со способностью актера воплотить персонаж текста драмы через раскрытие своеобразия персонажа. Понятия *актерская харизма и сущность* под влиянием эстетики постмодерна были переосмыслены. По словам канадской художницы Веры Френкель (Vera Frenkel), харизма определена психоаналитическими теориями как проекция, благодаря которой мы наделяем других, особенно лидеров, людей искусства, актеров, своими тайными желаниями и образами [6]. В то же время постмодернистский актер стремится избежать этой идентификации, стремится отказаться от создания роли харизматического *другого* (как исполнения надежд и желаний) и силы связей подробной идентификации. Под влиянием эстетики постмодернизма театр не конструирует на сцене с помощью актера образ харизматического *другого*. Режиссеры не ищут прототипов своих идей, они апеллируют к состояниям актеров, им нужны пластически выразительные, вписывающиеся в визуальный рисунок спектакля актеры. Физическая подготовленность часто становится важнее, чем качество сценической речи, спектакль «рассыпается», когда актеры традиционной психологической школы с помощью своей идентичности конструируют отношения с персонажем. В склонном к визуальности постмодернистском театре постепенно исчезает грань между традиционным играющим (интерпретирующим роль) и участвующим (знаком) актером.

Анализ спектаклей позволяет утверждать, что изменение понимания игры в постмодернистском театре происходит в различных направлениях: смена места актера в иерархии структуры формальных элементов (соотношение текстуальности и телесности в спектакле), анализирующих создание роли в театре рефлексивной практики, появление взаимодействия с адресатом (рефлексивная игра или деконструкция роли) и участие непрофессионального исполнителя.

Процесс ретеатрализации, начатый теоретиками и практиками в начале XX ст., в годы так называемой Великой реформы театра, может трактоваться как попытка переосмыслить традиционно использовавшиеся семиотические системы западной культуры. Кризис языка, о

котором много говорилось в начале XX в., обусловил кризис познания и понимания. Как выход из создавшейся в театре ситуации был предложен переход от доминирования языка к телу. Например, основатель модернистского театра Г.Фукс утверждал, что тело есть основа новой культуры. Он верил, что играющее роль и танцующее тело актера может стать системой выражения тех функций и задач, которые не способен выполнить язык [7]. Тело актера использовалось не как выразитель естественных знаков, определяющий психологические или индивидуальные процессы, а как условный знак. Такой процесс исторического авангарда назван семиотизацией тела. В театре его можно воспринимать как переход от тела – объекта чувственной природы – к системе условных знаков. Однако модернистское понимание выразительности тела актера существовало в логоцентрической среде, балансируя между *объективным* и *феноменологическим* пониманием тела [8]. Как утверждает театральный критик Е.Янсон, и для театра Литвы был характерен модернистский, просветительский дуализм души/тела: «Сцена сталкивала телесное начало человеческой природы с духовным» [9].

В постмодернистском театре соотношения между искусством игры и культурными процессами переосмысливаются заново. Стремление «освободить тело актера от конвенций западной культуры» радикализуется, происходит десемантизация тела [10]. Постмодернистские творцы стремятся уничтожить различия между природой и культурой, искусством и жизнью и осознают как индивида, так и художественное произведение как открытую структуру. Согласно немецкому режиссеру О.Остермейеру (O.Ostermeier), поле борьбы последнего десятилетия XX ст. – тело, физика, а не психика: «Цель – защитить тело от насилия, инвазии, превращения в товар. Вместе с тем почувствовать его, почувствовать в нем себя, оставить его, опередить его, несмотря на раны и деструкцию, а идеал – как можно более реальные тела, которые должны освободиться или исчезнуть. Тело – это последняя крепость автономии и решительности» [11]. В современном театре явно увеличивается число спектаклей, основанных на физической пластике, языке тела. Актеры прекрасно управляют большим арсеналом навыков, особенно практикой физического театра, вниманием к телу и его пластике. Часто их пребывание на сцене приближается к специфике спектакля движения, а не драматического спектакля. Нередко в современном театре слово просто заменяется движением или декоративным языком тела. Актер стремится *быть своим телом*, а не иметь тело. Семантическое значение становится вторичным, внимание зрителя направляется не на возможные значения, а на физическое действие и его последствия для актерского тела. Непосредственно демонстрируется телесность, которая до сих пор осуждалась идеологией образности (тела представлялись такими, какими их хотели видеть, – чистыми, красивыми, эротичными) или текста. Под влиянием постмодернистской эстетики тело актера представляется как материальное, а материальность осознается и как определенный гарант идентичности и суверенности, и как инертный, раздражающий, дисциплинирующий фактор.

Следует отметить, что в основанных на постмодернистской эстетике спектаклях телу актера не навязываются значения текста. Оно сохраняет свои знаки: пот, шрамы, раны и др. Нередко такое демонстрирование тела граничит с вульгарностью. Однако, по словам Вальтера Бенджамин (Walter Benjamin), деструктивные и регрессивные образы «рассеивают видимость, демистифицируют реальность, осознаваемую как порядок, общность или система» [12]. В таком театре тело не эстетизируется, оно материально, чувственно. Изолированное от естественного окружения, оно существует и действует в искусственной, окультуренной среде и представляется как объект со своей историей, местом фантазий, желаний, снов и биологических процессов, оно может быть прочитано как дискурсивный текст. Следовательно, можно утверждать, что в постмодернистском театре тело текстуализируется. Подобное использование тела особенно характерно для искусства перформанса (например, работы Витто Ассонти – Vito Acconti, Карен Финли – Karen Finley или же Бена Шарки), в то время как в театре тело часто используется в качестве части структуры спектакля (например, спектакли Жана Фабре – Jan Fabre).

Выражением актерской идентичности и трансформации его тела является и использование непрофессиональных участников в сценах спектакля. Можно отметить несколько причин этого процесса: стремление деконструировать (нейтрализовать или непосредственно раскрыть) театральность и утвердить непосредственное, «не нарушенное» репрезентацией сущее на сцене (участвуют реальные люди, не актеры). Подобная эстетика тесно связана с *критикой репрезентации* и постмодернистским многоаспектным видением, идеями антииерархии, неразделимости оригинала/копии и критикой категории *сущее*, особенно актуальной в работах

исследователей театра. Важен и еще один аспект. Как утверждает М.Кирбу, актеры традиционной школы часто отказываются подчиниться только созданию визуального эффекта, поэтому работающие в рамках постмодернистской эстетики деятели театра часто в своих спектаклях используют танцовщиков или непрофессиональных актеров [13].

Ж. Деррида в статье «Театр жестокости и конец репрезентации» критикует театр, который репрезентирует (т.е. передает нечто иное, находящееся за пределами), а не просто *существует*. «Театр жестокости – это не репрезентация. Это то, что не может быть репрезентировано в жизни» [14]. Подобную позицию можно отметить у участников спектаклей, которые не исполняют никакой роли, не создают характеров, а только находятся на сцене, и их участие не показывает ничего другого (никакого другого референта), кроме самих себя. В постмодернистском театре можно было бы выделить несколько степеней такого *участия* на сцене. *Постепенность* мы определяем по мере снижения роли референта: меньшую степень *участия* представляют те спектакли, в которых исполнители отчасти репрезентируют себя и других. Например, роль, созданная человеком, известным в другом культурном контексте (рок-звезда играет «Гамлета»), всегда будет иметь признаки социальной идентичности (например, «звезды»). В то же время большую степень *участия* мы можем отметить в тех спектаклях, в которых исполнители бывают самими собой или существуют на сцене как знаки, как часть сценической образности. Они не создают характеров, а просто присутствуют на сцене. Такой спектакль наиболее приближен к постмодернистской стилистике *неигры, участия*.

В современном театре под влиянием постмодернистской эстетики формы конвенциональной игры все чаще заменяет рефлексивная практика, отражающая создание роли и взаимодействие с адресатом. Актер, осознающий игру как саморефлексивное, интерперсональное действие, стремится стать и субъектом, и объектом. Саморефлексивная игра помогает актеру осмыслить и деконструировать основы создания своей роли, осознать механизмы различных способов ее создания, интегрировать в ткань спектакля свой личный опыт, найти на сцене свою идентичность, а не стремиться отождествить себя с персонажем. Нейтральность тела такому актеру дает возможность переходить от одной маски к другой, в то же время сохраняя критическую дистанцию между ними. Актер не может существовать во внешней позиции, над идеологией, он примеряет, пробует различные идеологические позиции, используя свое тело. Таково тело постмодернистского актера – ограниченное своим материальным опытом, существующее в связи с идеологическими системами, а не очищенное, одухотворенное, дематериализованное. Саморефлексивный способ игры отражает постмодернистского субъекта, осознающего, что он не может избежать идеологии и может выбирать только различные маски. Саморефлексивная игра в одной актерской личности объединяет идентичность реального человека, различные стили игры и сознательно рефлексивный опыт нескольких персонажей. Постмодернистский актер не играет, а существует на сцене со своей историей. «Действие на грани личности и роли», – так это состояние определил литовский актер Е. Ляонавичус, для которого поиск личной идентичности является важнейшей чертой спектакля.

Нередко творящая в постмодернистском пространстве театральная труппа формирует так называемые *персоны* спектакля [15]. *Персоны* – это постмодернистские соединения личности и создаваемых актером ролей. Они узнаваемы, переходят из спектакля в спектакль, определенным образом соответствуют личностям актеров и их взаимоотношениям. Актер-персона обычно создает текст по своему собственному опыту, позже текст формализуется и повторяется на сцене. Спектакль создается из актеров-персон, которые, в свою очередь, рождаются из самосознания актеров и шлифуются в процессе создания текста и игры. Игра актера-персоны находится в переходной стадии между неигрой (участием) и созданием характера. «Характеры» рождаются «здесь и сейчас», т. е. во время исполняемого действия. Нельзя утверждать, что актер в таком спектакле непосредственно бывает самим собой, однако в тексте отражены его качества, личный опыт, и это создает определенную открытую структуру *текста роли*. По словам исследователя постмодернистских теорий игры Е.Фукс, подобная идентичность актера и акт творчества соответствуют идее постмодернистского театра, так как «такой театр существует, развивая *игру об игре* или *спектакль о спектакле*». Опираясь на мысли Е.Фукс, можно утверждать, что саморефлексивная игра есть изображение не внешней реальности, а отношения актера с окружением спектакля [16]. Стиль игры, который одновременно и использует, и деконструирует традиционные техники игры и конвенции, может быть определен как *спектакль об игре*. Так уничтожается иллюзия игры, технический аспект игры демистифицируется. Актер одновременно

и со- здает иллюзии, и здесь же, на виду у зрителя, раскрывает, показывает, как он выполнил то или иное действие или вызвал эмоции, связанные с традиционными техниками игры. Такой способ игры театроведы склонны называть *деконструкцией игры*, когда только что выполненное действие «раскрывается», показывается методика его исполнения. Актер не стремится заполнить сценический момент соответствующими персонажу эмоциями, он исследует/рефлексирует свои отношения с поставленным перед ним заданием. Ясное и прозрачное понимание себя (себя и своего места в структуре спектакля) может привести актера к постмодернистскому катарсису. Темы саморефлексивной игры – дистанция, идентичность, саморефлексия зрителей и актеров – всегда существуют в театре, однако традиционный театр их сублимирует, подчиняет подчеркиванию характера и психологии. В постмодернистском театре они превращаются в объект спектакля. Актеры понимают, что *персона* спектакля появляется в процессе, как и сам процесс создается ею. *Персона* актера есть представление себя зрителю и осознанный образ себя играющего.

Итак, создатели постмодернистского театра под воздействием теорий об идеологическом кодировании пытаются раскрыть и показать идеологические дискурсы, конструирующие тело актера. Постмодернистское тело актера понимается и представляется как историческое и культурное создание, постулирующее свою перформативность и материальность. Следовательно, если создатель модернистского театра верит, что идеологические и культурные коды можно уничтожить, постмодернистский художник осознает, что вынужден работать в пространстве кодов, очерчивающих его культурное пространство.

1. *Derrida J.* Writing and Difference. – Chicago:University of Chicago Press, 1978; *Lacan J.* Ecrits.A Selection. – London: Routledge, 1977.

2. *Blau H.* Take Up the Bodies: Teatre at the Vanishing Point. – Urbana: University of Illinois Press, 1987. – P. 45.

3. *Согласно* современной семиотике (Ch. Peirce) икона есть любой знак, имеющий несистемное сходство с тем, что означает.

4. *Grotowsky J.* Towards a Poor Teatre. – New York:Simon and Shuster, 1968. – P.16.

5. *Auslander P.* From Acting to Performance. – London: Routledge, 1997. – P. 29.

6. *Frankel B.* The Post-Industrial Utopians. – Cambridge:Polity Press, 1987.

7. *Fische-Lichte E.* The Show and Gaze of Teatre: An European Perspective. – Iowa: Iowa University Press, 1997.

8. *Объективное* тело (физическое). Это модернистское понимание тела, исходной точкой которого является дуалистическая концепция *духовной машины* Рене Декарта, редуцировавшая тело до механизма, физического объекта. Воплощенный субъект, феноменологическое тело – понятие, характерное для феноменологической философии и антропологических теорий XX в. Феноменологическое понимание тела оказало большое влияние на закрепление телесности в искусстве (акция, перформанс). Понимание тела как феноменологической единицы М.Мерло-Понти, по словам театролога И.Нигарда, может быть перенесено в театр И.Гротовски, где основой познания также является тело.

9. *Jansonas E.* Etiudai apie teatą. – Vilnius: Vaga, 1988. – P. 56.

10. *Blau H.* Там же. – С. 87.

11. *Ostermeier T.* Teatras ir jo akceleracijos etapas// 7 meno dienos, baland. –2000. – 28 d. – P. 8.

12. *Benjamin W.* Illuminations. – New York: Schocken Books, 1969. – P. 134.

13. *Kirby M.* A Formalist Teatre. – Philadelphia:University Press, 1987.

14. *Derrida J.* Там же. – С. 376.

15. *Этом* термин при анализе работ труппы *The Wooster Group* США использует П.Ауслендер в книге «From Acting to Performance» (1997).

16. *Fuchs E.* The Death of the Character. – New York: Guilford, 1997. – P. 167.