

# Театр ТНВВХ

**Оксана Тимофеева**

*Европейский университет в Санкт-Петербурге*

## *Театр для мертвых*

### **Аннотация**

Эта статья отсылает к известному вопросу об эстетизации и политизации искусства, который недавно обсуждался Борисом Гройсом в терминах полезности и бесполезности, или «дизайна» и «настоящего искусства». Посредством критики дуалистического подхода Гройса статья показывает, что в биополитическом контексте современной идеологии полезность и бесполезность переходят друг в друга и, таким образом, создают круг, в котором любое искусство представлено в качестве индивидуальной или социальной терапии или своего рода фармакона, который являет собой и яд и лекарство. В поисках иной концепции искусства статья обращается к некоторым авангардистским концепциям театра, таким как театр жестокости Арто и театр смерти Кантора, и, рассуждая о путях воссоединения элементов и принципов того, что Ален Бадью охарактеризовал как «левую угрозу», демонстрирует рациональное политическое ядро их разрушительных сил.

### **Ключевые слова**

Антонен Арто, Борис Гройс, искусство, Тадеуш Кантор, фармакон

В замечательном скетче «Монти Пайтон» «Озадачь-Кота» ветеринар приходит в дом к пожилой британской паре, мистеру А. и миссис Б. Пара крайне обеспокоена состоянием любимого кота, который днем и ночью неподвижно сидит на газоне в своего рода апатии. «Он... умер?» — спрашивает доктор. «О, нет!» — отвечают они. Тогда ветеринар заключает: «Ваш кот страдает от того, что мы, ветеринары, не знаем, как назвать. Его состояние характеризуется полной физической инертностью, отсутствием интереса к окружающему миру, неспособностью реагировать на обычные раздражители; это городской *fin de siècle ennui*, *Angst*, *Weltschmerz*, называйте как хотите». Догадка доктора заключается в том, что «кота нужно озадачить», вытрясти «из самодовольного состояния». Поскольку ветеринар не считает себя достаточно квалифицированным в этом вопросе, то рекомендует специальную службу: «Озадачь-Кота Ltd». Затем приезжают большой грузовик с группой людей в белых одеждах и машина с генералом. Люди строят сцену с кулисами прямо перед котом. Вот цитата из сценария:

(Барабанная дробь и кимбалы. Кулисы раздвигаются и начинается удивительное шоу с использованием разнообразных приемов: ускоренное движение, прерывистое движение, резкая смена кадров, немного дерганное движение и т. д. Долговязый Джон Сильвер выходит на сцену.)

**Долговязый Джон Сильвер:** Господа, Леди и Джентльмены.

(Долговязый Джон Сильвер исчезает. Пауза. Появляются два боксера, они двигаются по кругу. На голове одного из них возникает шляпа-котелок, затем исчезает. На другом появляется цилиндр. На голове первого феска. Цилиндр становится ковбойской шляпой. Феска превращается в шляпу кардинала. Ковбойская шляпа становится мантилей. Затем шляпа кардинала и мантилья исчезают. Один из боксеров превращается в Наполеона, другой боксер удивлен. Наполеон наносит другому боксеру удар кулаком. Боксер падает, оглушенный, и горизонтально съезжает со сцены. В кадре кот, глядящий невозмутимо. Наполеон исполняет эксцентричный танец на одной ноге, двигаясь через сцену, и исчезает. Мгновенно появляется на другом конце сцены в том же танце и двигаясь в том же направлении. Достигает противоположного конца сцены, но его останавливает дорожный инспектор. Полицейский подзывает на сцену человека на прыгалке, одетого в костюм пингвина. Пингвин проходит половину пути и превращается в мусорный бак. Наполеон покидает сцену. Полицейский идет к баку и открывает его; оттуда вылезает Наполеон. В кадре кот, все еще неподвижный. Голый человек с полотенцем вокруг талии вылезает из бака. Наполеон указывает на

пол. В том месте, куда он указывает, появляется стул. Голый человек встает на стул, прыгает в воздух и исчезает. Наполеон снова указывает на пол, и там появляется маленькая пушка. Наполеон стреляет из пушки, и полицейский исчезает. Человек с полотенцем вокруг талии вылезает из мусорного бака, пингвин на прыгалке прогоняет его со сцены. Два повара выносят на сцену носилки. С них слезает человек с полотенцем; пингвин появляется из бака, чтобы прогнать его. Наполеон указывает на носилки и превращает их в мусорный бак. Человек в полотенце бежит обратно на сцену и прыгает в мусорный бак. Он выглядывает оттуда, а пингвин появляется из другой помойки и бьет его по голове сырой курицей. В кадре кот, он по-прежнему не впечатлен. Наполеон, человек с полотенцем вокруг талии, полицейский, боксер и повар внезапно появляются, встают в ряд и кланяются. Они мгновенно меняются местами и отдают еще один поклон. В конце ряда появляется пингвин, выдыхая облачко дыма. Все остальные по очереди прыгают в воздух и исчезают. В кадре пассивный кот) (Chapman and Cleese 2014 [1969]).

После короткой паузы безмянный серый кот встает и, вероятно, озадаченный, убегает в дом. Хозяева счастливы. В конце скетча крутятся титры: ОЗАДАЧЬ-КОТА ЛИМИТЕД, ИНКОРПОРАЦИОННАЯ КОМПАНИЯ, УДИВИ-ПОЛЕВКУ ЛИМИТЕД, ОШЕЛОМИ-ГОРНОСТАЯ ЛИМИТЕД, ЗАПУТАЙ-ПУМУ ЛИМИТЕД, НАПУТАЙ-ГАЗЕЛЬ ТОМСОНА, КОРПОРАЦИЯ ОЗАДАЧЕННЫЙ ЗВЕРЬ, СБЕЙ-С-ТОЛКУ-ПЧЕЛУ.

Одни скажут, что такая смесь цирка, балагана и театрального перформанса дает нам пример искусства, достигающего своей практической цели. Другие поспешат увидеть в этом образец так называемой арт-терапии, эффективной, по крайней мере, в случае этого конкретного домашнего животного. Арт-терапия, в свою очередь, являет саму модель политичности, соответствующую стандартам современного культурного производства. Представление о том, что искусство чудесным образом залечивает раны как отдельных людей, так и всего общества, возникло давно и сохраняется до наших дней. Оно развивается в различных режимах — от традиционного катарсиса аристотелевской поэтики до убежденности современных художников в том, что они составляют новый революционный класс или множество (*multitude*), которое перенимает эстафету изменения мира у исходящего на нет традиционного пролетариата. Мой тезис, однако, заключается в том, что именно это произведение искусства (исполненное для кота) не подпадает под определение арт-терапии в каком-либо прагматическом смысле, указывая на иную концепцию искусства, которую я попытаюсь далее сформулировать.

Можно представить драму отношений между искусством, идеологией и политикой в виде треугольника или квадрата (где филосо-

фия будет занимать позицию мудрого арбитра между ними, раскрывая истину того, как искусство, например, предпочитает быть заодно с политикой, что хорошо, но по факту изменяет ей или флиртует с идеологией, что плохо), — или даже пятиугольника, поскольку на той сцене, где искусство, политика, идеология и философия играют каждая свою роль, имеется — и об этом не стоит забывать — еще один актер, а именно религия. Она вступает там, где искусство разочаровывается в политике и идеологии, перестает их различать, но отвергается также и от философии, теряя волю к тому, чтобы быть концептуальным.

Капитализм обманул нас, говорят художники, он присвоил себе всю нашу протестную культуру; искусство, стало быть, должно избегать как культурной индустрии, или развлечения, так и политики; иными словами, ему следует избегать соблазна подшивать свою собственную истину к внеположной политической или идеологической сфере, если оно хочет спасти себя от инструментализации, от того, чтобы стать средством достижения целей, которые оказываются не такими уж благими. Что если политическая интервенция обрекает искусство на не-собственное существование? — задаются вопросом художники. Что если политика — это лишь одна из форм ограничения искусства, обладающего собственной неотчуждаемой имманентной истиной, которую внешние идеологические смыслы способны лишь исказить? Идея подлинности и чистоты формы, которая противостоит грубой материи мира, погрязшего в политике и экономике, отдает искусство на откуп религии, превращая его в святыню (теперь это зачастую называют «автономностью» искусства). Как сказал Ницше: «Искусство подымает главу, когда религии приходят в упадок. Оно перенимает множество порожденных религией чувств и настроений, согревает их у своего сердца и становится теперь само более глубоким, одухотворенным, так что способно сообщать воодушевление и возвышенное настроение, чего оно еще не могло делать раньше» (Ницше 2007: 56).

Так же как и религию, которую Маркс, а затем Ленин справедливо называли «опиумом народа», искусство можно рассматривать как наркотик. В эссе «Пост-История» Вилем Флюссер определяет наркотик как среду (*media*), или как «опосредование непосредственного» (Flusser 2013: 132), делающее публичным то, что должно было оставаться приватным, глубоко интимным: определенный опыт, который, по сути, отражает нашу культуру. Искусство, утверждает Флюссер, это особенный вид наркотика, поскольку, выступая посредником между человеком и непосредственным опытом, оно переворачивает это посредничество, так что непосредственное становится «артикулированным», транслированным в культуру (Flusser 2013: 136). Оно обнаруживает, «опубличивает» приватное, придает его огласке, или «делает сознательное бессознательным» (Flusser 2013: 137). Религия

и искусство — не простые наркотики. Их можно классифицировать как *фάρмаков* (фармакон), то есть, заимствуя определение, введенное Деррида в «Фармации Платона», — «зелья: лекарства и/или яды» (Деррида 2007: 82). Существуют разные способы обеспечить лечение, дать лекарство миру, который далек от совершенства.

В статье «О художественном активизме» (2014) Борис Гройс обращается к популярному вопросу о значении истинного политического искусства, радикально пересматривая предложенную Вальтером Беньямином альтернативу между эстетизацией политики и политизацией эстетики. В статье Гройса выдвигается провокативный тезис о том, что эстетизация политики, несмотря на свою дурную репутацию, скомпрометированность фашистами, открывает новую революционную перспективу.

Оппозиция между политизированным искусством и эстетизированной политикой, согласно Гройсу, граничит с более широкой традиционной оппозицией полезного и бесполезного. Современное искусство, которое по большей части объявляет себя политическим, ангажированным и активистским, хочет «быть полезным, хочет изменить мир, сделать его лучшим местом» (Groys 2014). Гройс заявляет, что эта позиция использует эстетику в политических целях, и называет ее «политическим дизайном». Она может быть протестной или лояльной, освободительной или реакционной, но во всех случаях отвечает тому же формальному критерию — служить средством для того, чтобы сделать ту или иную политику или идеологию более эффективной.

Эстетизация политики, наоборот, идет наперекор прогрессу и подвешивает политическое. Гройс относит исток этой стратегии не к фашизму, а к Французской революции, которая, как он утверждает, отмечает само начало современного искусства, искусства в собственном смысле, ибо «мы должны увидеть все искусство досовременной эпохи, по сути, не как искусство, а как дизайн» (Groys 2014). Почему так? Цель искусства прошлого заключалась в украшении вещей, в их движении к совершенству. Оно было, таким образом, не чем иным, как «религиозным дизайном, или дизайном власти и богатства» (Groys 2014). Именно Французская революция, согласно Гройсу, «превратила дизайн Старого режима в то, что сегодня мы называем искусством, а именно: объекты, предназначенные не для использования, но для чистого созерцания» (Groys 2014). Эстетизация в таком понимании направлена на дефункционализацию *status quo*, упразднение его практической эффективности и обнаружение точек его краха.

Гройс доходит до того, что выявляет следы эстетизации политики даже у Беньямина, который, очевидно, первым выступил против нее, заявив, что «фашизм вполне последовательно приходит к эстетизации политической жизни» и что это ведет к войне (Беньямин

1996: 62). Небольшое смысловое смещение, произведенное Гройсом, неожиданно ставит Беньямина по одну сторону баррикады с авторами, подобными Маринетти. Знаменитая отсылка Беньямина к современному искусству, к фигуре *Angelus Novus* с картины Клее, создаст такую связь: она «опирается на технику художественной эстетизации, как та практиковалась в постреволюционном европейском искусстве», — комментирует Гройс, объясняя, что Ангел истории, воплощенный в *Angelus Novus*, «поворачивается спиной к будущему просто потому, что знает, как это сделать. Он знает, поскольку научился этой технике у современного искусства, в частности, у Маринетти» (Groys 2014). Эстетизация означает обращение искусства к прогрессу, который одновременно является катастрофой. «Иди и останови прогресс» — гласит надпись Малевича на копии его книги, принадлежащей Хармсу (Groys 2014); согласно Гройсу, под этим лозунгом происходит встреча не только между Малевичем и Хармсом, но также между Беньямином и Маринетти и многими другими великими деятелями современного искусства. Дефункционализируя *status quo*, искусство «предвосхищает его грядущее революционное низвержение. Или новую глобальную войну. Или новую глобальную катастрофу» (Groys 2014).

Перед нами обе стороны широкого поля практик, которые я объединяю под рубрикой арт-терапии, или арт-фармакона. То, что Гройс называет *дизайном* (политизация), действует как лекарство, заживляющее раны, пытаясь сделать вещи полезными и эффективными, привести мир к совершенству, исправить в нем досадные ошибки и «баги» (можно перечислить много примеров того, как современные художники кормят бездомных людей, танцуют с беженцами, общаются с секс-работниками, сажают деревья, заботятся о животных, детях, окружающей среде и т. д.). То, что он называет *искусством* (эстетизация), действует как яд, который во имя чистой формы делает вещи бесполезными, а реальность — мертвой.

Хочу заметить, однако, что если попытаться провести различие между этими подходами, применив введенную Гройсом дихотомию искусства и дизайна к частному случаю, конкретному произведению искусства, то граница, прежде казавшаяся столь ясной, размывается, и одно переходит в другое. Дело в том, что автор выстраивает бинарную оппозицию и не видит диалектики между ее терминами: в конечном счете то, что подает себя как бесполезность, оказывается более полезным, чем сама полезность, более эффективным, более успешным, более политическим и более революционным. Не означает ли это, что подлинное искусство оказывается просто улучшенной формой дизайна? Анализ Гройса предполагает, что мы можем выбирать между этими двумя вещами, как если бы они существовали по отдельности и стояли неподвижно друг напротив друга. Но если мы выбираем «правильную» сторону, не оказывается ли это с

самого начала жульничеством — ведь мы заранее знаем, что, принимая яд, мы на самом деле выбираем лучшее лекарство? В терминах Гегеля, одно (скажем, дизайн) является истиной другого (скажем, искусства), отрицает его и поддерживает в снятом виде. Два этих момента могут снова и снова оборачиваться друг в друга, образуя тем самым дурную бесконечность. Чтобы вырваться из этого порочного круга, требуется еще один шаг, который вывел бы наше понимание роли искусства и его политики за пределы замкнутой диалектики яда/противоядия, присущей фармакону.

Вернемся к озадачивателям кота «Монти Пайтон». Является ли исполняемое театральное действие по-настоящему полезным или же оно бесполезно? Исцеляет оно kota или отравляет искусством? Грубо говоря, полезное — это то, что направлено на достижение более-менее реалистичной цели. Бесполезность презирает все эффективное (и в пределах фармакон-круга искусства и дизайна эта стратегия оказывается более эффективной). Если теперь мы посмотрим на озадачивателей кота, то увидим, что у них, очевидно, есть цель, но эта цель оказывается какой-то, скорее, неуместной. Она не столь безумна, так сказать, сама по себе, она обладает своей ценностью в рамках той ситуации, которую переживают персонажи «Монти Пайтон»: пожилая английская пара, их кот, ветеринар, генерал, сержант и, наконец, группа актеров, озадачивателей кота, способных совершить любое чудо ради этого бедного живого существа. Абсурдной целью, объединившую всех этих персонажей, делает то, что выбранные ими средства *крайне избыточны*. Актеры (исполнители) осуществляют невозможное ради чего-то до смешного незначительного: налицо структурное несоответствие между целью и средствами.

Совершенно другой пример несоответствия, где крайне избыточными оказываются не средства, но сама цель, мы находим по ту сторону едва различимой границы между смешным и жутким, там, где цель искусства — не озадачить кота, но «поднять мертвых». Говоря об ангеле Беньямина, Гройс сосредотачивается на том, что тот повернулся спиной к будущему, но не обращает внимания на желание ангела, которое, кажется, противоположно желанию гройсовского художника. Последний хочет убедиться, что мертвые больше не вернутся: такова миссия музея, который Гройс сравнивает с кладбищем, утверждая, что «музей является кладбищем в куда большей мере, чем реальное кладбище»: он не прячет мертвых, но выставляет их напоказ, чтобы мы могли лицезреть их неподвижность. Тотальная эстетизация мира превращает его в глобальный музей самого себя. «Музей при свете дня — это место окончательной смерти, не допускающей ни воскресения, ни возвращения прошлого. Музей институционализирует по-настоящему радикальное, атеистическое, революционное насилие, которое показывает, что прошлое непоправимо

мертво. Это чисто материалистическая смерть без возврата — эстетизированный материальный труп функционирует как свидетельство невозможности воскресения» (Groys 2014).

Ангел Беньямина, напротив, «остался бы, чтобы поднять мертвых и слепить обломки» (Беньямин 2012: 242). Цель такого пробуждения кажется нереалистичной, и, однако, возможно, для ее достижения требуется что-то совсем незначительное (что-то, чего мы никогда не делаем — не подпадает ли это под определение искусства?). Пробуждение мертвых не отвечает ни эстетизации, ни политизации. Оно стремится искупить прошлое (в то время как гройсовская эстетизация хоронит его в музее, защищая, таким образом, остальную часть города от этих зловещих призраков), но не вносит вклад в будущее (в отличие от политизации, следующей императиву сделать мир, или страну, или город, или данное сообщество лучше). Цель пробуждения мертвых лежит по ту сторону принципа фармакона; она там, где искусство не может быть принято в качестве терапии.

Сложно найти лучшего проводника к этим территориям, чем Антонен Арто с его концепцией театра. Именно Арто утверждал, что театр — это никакое не лекарство, а сама *болезнь*, и сравнил его, как известно, с чумой: «Театр, как и чума, — это кризис, который ведет к смерти или выздоровлению. Чума является высшим злом, потому что она свидетельствует об остром кризисе, после которого приходит или смерть, или предельное очищение. Но театр тоже зло, так как он представляет собой высшее равновесие, которого нельзя достичь без потерь» (Арто 2000: 61). Театр Арто не пытается быть полезным или действовать во благо. Он, напротив, является «временем зла, триумфом темных сил» (Арто 2000: 61). Он не залечивает раны общества, но сам — рана, которая болит. Открытая рана театра — это кризис самой жизни.

Метафора чумы приходит от св. Августина, который в «Граде Божьем» «подчеркивает это сходство между чумой, которая убивает, не разрушая органов, и театром, который не убивает, но вызывает в сознании отдельного человека и даже целого народа самые таинственные изменения» (Арто 2000: 58). Поскольку театр затрагивает не отдельного индивида, но все сообщество сразу, он является и болезнью, и катастрофой. По сравнению с арт-терапией в обоих ее смыслах — предотвращения катастрофы или ее предвосхищения — театр-болезнь сам оказывается катастрофой. Это апокалипсис, в том числе и в греческом и библейском значении данного слова — откровение: «Если театр, в сущности, похож на чуму, то не потому, что он заразителен, а потому, что он, как и чума, является откровением, прорывом вперед, движением наверх из глубин скрытой жестокости, где кроются, и в отдельном человеке, и в целом народе, все извращенные потенции духа» (Арто 2000: 60). Это «искупительная эпидемия», когда контакт означает заражение.



Как отмечает Оливер Фэлтам, уже в 1907 году Всеволод Мейерхольд заявлял, что театр утратил силу заразной трансформации (Мейерхольд 1968: 103). Анализируя модернистский театр в теории праксиса Алена Бадью, Фэлтам подчеркивает, что Арто не просто находился под влиянием Мейерхольда, но «был верен Мейерхольд-событию» (Feltham 2006: 234). Для Фэлтама Мейерхольд является событием в том смысле, что его театральные постановки и сочинения послужили точкой начала тех трансформаций, которые в итоге привели к современному театру. Они изменили ситуацию, имя которой «театр», и озаменовали установление нового положения дел. Среди главных идей театра Мейерхольда, которые произвели этот тектонический сдвиг, были идеи, во-первых, совместного творческого акта, в котором радикально преобразовывалось все материальное пространство зрительного зала, и, во-вторых, «пролетарского театра», вписывавшего данный материальный элемент в рамки более широкой классовой композиции, тем самым превращая театр в нечто наподобие того, что Марсель Мосс, как я понимаю, назвал бы «тотальным социальным фактом» (Mauss 2000). С этой целью Мейерхольд, среди прочего, задавался задачей превратить зрителя в соавтора и вернуть в театр такие значимые для него элементы, как маска, клоунада, пантомима и т. д.

В современном театре, по мысли Фэлтама, можно проследить две линии верности этому Мейерхольд-событию. Первая представлена Бертольдом Брехтом, исследовавшим социальную функцию театра, отличную от той, что связана с организацией вечернего досуга (Brecht 1964: 36). В противоположность классическому аристотелевскому мимесису театр Брехта направлен на то, чтобы политизировать аудиторию. «Вместе с освоением Мейерхольдом масок и пантомимы» он «включает в язык театра сложную сценическую машинерию, марионеток, проекцию титров и картин на экраны» (Feltham 2006: 231). Вторая линия верности возвращает нас к Арто, который выступает против психологического и литературного, или, как он это еще называет, западного, театра. Арто тоже восхищается Мейерхольдом и по-своему развивает идеи стирания различий между зрителями и актерами, или сценическим и массовым театром, а также возвращения на сцену масок, манекенов и прочих объектов. Однако в определенном отношении Арто дистанцируется от «русской» концепции театра, поскольку та ставит театр «на службу сиюминутных политических и общественных задач» (Virmaux 1970: 138; цит. по Feltham 2006: 233). Арто отходит разом и от Брехта, и от Мейерхольда, так как их театр, попросту говоря, излишне политически ангажирован. Или, если использовать здесь гройсовский термин, он слишком близок к «дизайну». Это не означает, однако, что Арто выбирает эстетизацию. Его театр жестокости, непосредственной коммуникации-заражения, или «метафизический» театр, вдохновленный восточной ритуальной традицией, едва ли отвечает критериям политизации или эстетизации. Он, как уже

было сказано, выходит за рамки фармакон-круга, образованного этими стратегиями.

Если Арто воздает хвалу «балийскому театру», который «возвращает театр в сферу чистого и автономного творчества, с присутствием галлюцинации и страха» (Арто 2000: 178), то великая итальянская актриса Элеонора Дузе, которая также использует метафору чумы, вдохновлена идеей «возвращения к грекам»: «Чтобы спасти театр, нужно его уничтожить, а все актеры и актрисы должны умереть от чумы. Они наполняют воздух ядом, делают искусство невозможным. Они играют не драму, а пьесы для театра. Мы должны вернуться к грекам, играть на открытом воздухе; драма умирает от кресел партера и бенуаров, вечерних платьев и людей, пришедших переваривать ужин» (Craig 1978: xxi). И вновь мы оказываемся свидетелями парадоксальной несоразмерности между средствами и целью искусства: необходимо убить всех актрис и актеров, чтобы спасти сам театр. Чума — это чрезмерное средство для достижения цели, которая благодаря этим самым средствам становится явно абсурдной: что же театр будет делать без актеров?

На заре модернистского театра уже упомянутая идея возвращения в театр масок и манекенов, разделяемая Мейерхольдом, Брехтом, Арто и другими, витала в воздухе. Так, Эдвард Гордон Крэг, известный английский теоретик театра, актер, режиссер и декоратор, часто ссылаясь на Элеонору Дузе и утверждал, что актеров следует заменить манекенами и марионетками (Крэг 1988). Эта идея восходит к Генриху фон Клейсту, который еще в 1810 г. написал эссе «О театре марионеток» (Клейст 1977). В такой перспективе театр и в самом деле возможен без актеров.

Может ли, однако, простая кукла решить невероятную задачу «спасти» театр и вернуть ему магическую силу непосредственного общественного события? Современному польскому режиссеру Тадеушу Кантору эта идея казалась слишком упрощенной. В 1950 г. он начал экспериментировать, совмещая манекенов и живых актеров, а в 1970-м представил свой театр смерти. В манифесте (1990) Кантор пишет:

В отличие от Клейста и Крэга, я не верю в то, что МАНЕКЕН (или ВОСКОВАЯ ФИГУРА) может заменить ЖИВОГО АКТЕРА. Это было бы слишком просто и слишком наивно. Я пытаюсь понять мотивы и намерения этого необычного объекта, который внезапно появился в моих идеях и мыслях. Его внешний вид согласуется с моим растущим убеждением, что жизнь в искусстве можно выразить только с помощью отсутствия жизни, через обращение к СМЕРТИ, через ВИДИМОСТИ, через ПУСТОТУ и бессловесное СООБЩЕНИЕ. Манекен в моем театре должен стать МОДЕЛЬЮ, которая передает сильное ощущение СМЕРТИ и состояния МЕРТВОГО. Он должен стать моделью для ЖИВОГО АКТЕРА (Kantor 1990: 112).

В театре Кантора актер сам должен превратиться в своего зловещего двойника, мертвое тело — и для актера это в некотором смысле единственный способ стать живым. Подобно фениксу, он, таким образом, должен возродиться из собственного пепла:

Если мы согласны с тем, что чертами  
*живых людей*  
являются легкость и ловкость,  
с коими они вступают во взаимные и разветвленные  
*связи жизни*,  
то, лишь бросив взгляд на мертвых,  
мы обретаем внезапное и ошеломительное  
понимание того, что основная черта мира живых  
стала явственной и возможной благодаря  
полному отсутствию у них *различения*,  
*их неразличимости*,  
их универсальной *схожести*,  
беспощадно разрушающей все иные противоположные иллюзии,  
общее,  
устойчивое,  
все связующее.  
Лишь тогда *мертвые* становятся (для живых)  
*достойными внимания*,  
такой высокой ценой достигая  
своей индивидуальности,  
отличия, своего ХАРАКТЕРА,  
слепящего ослепительного  
и почти циркового (Kantor 1990: 115–116).

«Мертвый класс» (1975) — наиболее известная театральная пьеса Кантора, где сам он сыграл роль учителя, который руководит классом на вид мертвых персонажей, к которым приставлены манекены, олицетворяющие их же самих в юности. Якоб Юнтунен поясняет: «Мертвые, представленные в “Мертвом классе”, играли тройную роль: они были одноклассниками Кантора, большая часть которых погибла в Мировых войнах; они были синеждохой миллионов жертв Второй мировой войны в родной Кантору Галиции [...] и они же подчеркивали географическую близость между домом в Кракове, где он жил во взрослом возрасте, и расположенными рядом фашистскими лагерями, Освенцимом и Биркенау, в которых погиб его отец» (Juntunen 2012).

Не преследует ли театр Кантора на собственный манер чрезмерную цель пробуждения мертвых, которую озвучил Беньямин? Чтобы достичь этой цели, актер, встречаясь с манекеном, должен устранить себя, избавиться от любых проявлений характера, любой индивидуальности, совершить скачок в безразличие смерти, присоединиться к толпе безымянных мертвых тел, лишенных лиц, индивидуальности,

славы и жизни. Важно то, что через это отрицание не актер обретает индивидуальность и вступает в отраженное театром существование, но сам персонаж: чтобы персонаж появился, актер должен исчезнуть. Персонаж этот — не живой человек, а мертвое тело — одноклассника, отца, товарища, тех, кто погиб на войне или в лагерях. В «Рапсодии для театра» (2011) Бадью обозначает три исходных условия театра (который, в свою очередь, составляет у Бадью одну из истинностных процедур философии): публика, актеры и текстовые референты (Бадью 2011: 11). Предложенное Кантором радикальное воскресение состоит в том, что мертвые, по отношению к которым театр хочет воздать справедливость, восстают на всех трех уровнях — в качестве публики, актеров и текстовых референтов. Как актеры они появляются на сцене и смотрят на нас, зрителей. С другой стороны, они сами — зрители, и театральное представление нацелено на то, чтобы их пробудить, «озадачить», встряхнуть, привести в движение. Но прежде всего они — персонажи, или текстуальные референты, оживающие в телах актеров.

Образы возвращающихся мертвецов ведут нас в область жуткого (и да, канторовские сцены зловещи, но также в каком-то смысле комичны). В свою очередь, жуткое, или *unheimlich*, — это, как превосходно разъяснил Фрейд, разновидность страха, вызванного тем, что психоанализ называет возвращением вытесненного. Оно «не является чем-то новым или посторонним, а чем-то издревле привычным для душевной жизни, что было отчуждено от нее только в результате процесса вытеснения» (Фрейд 1995: 274). Фрейд отсылает к романтическому определению жуткого у Шеллинга, где оно выступает предварительным условием возвышенного: то, что должно было сохраняться в тайне, но стало явным. Не является ли театр местом, где стоит кулисам — если таковые имеются — подняться, потаенное выходит на сцену, и жуткое с возвышенным, так сказать, естественным образом совпадают? Не только канторовский, но и любой театр, достойный этого имени, обладает потенциалом возвращать мертвых как нечто глубоко вытесненное. Как тут не вспомнить об отце Гамлета или о статуе Коммандора: нежить (*undead*) — это мертвые, возвращающиеся в опыте жуткого (*uncanny*). В данном случае — в возвышенном театральном опыте.

Следует упомянуть еще кое-что. Мертвые — не только вытесненные (*repressed*) в психоаналитическом смысле, но также угнетенные (*oppressed*). Они угнетены уже в том смысле, что с ними свершилась наивысшая несправедливость, а именно смерть: как можно это искупить? Вместе со своей индивидуальной жизнью они утратили свою собственность, свои имена, свои лица, свои тела, свою историю. Они должны исчезнуть прочь с глаз живых, должны быть исключены и подвергнуты забвению (что является изнанкой социальных практик памяти). Более того, мертвый — это парадигматическая модель для живых угнетенных: у Маркса, например, для рабочего, который

по-настоящему не живет, но преобразует свой живой труд в мертвый капитал, являя собой, таким образом, как бы живого мертвеца. В этом, более широком, смысле, можно сказать, что мертвые тоже образуют класс. Так канторовское название «Мертвый класс» обретает новое значение. На сцене теперь не только классная комната, но и своего рода полис, где возвращение вытесненного совпадает с восстанием угнетенных.

В одной из своих работ, посвященных театру, Бадью заявляет, что сегодня театр подвергается опасности — как справа, так и слева, а значит, его нужно защищать. В соответствии с правой тенденцией театр «если не воплощает сокровищницу культуры, то должен найти себе место в индустрии развлечений» (Badiou 2015: 9). В пике этой тенденции бадьюзианский театр является, если использовать определение Малларме, «высшим искусством» (Mallarmé 2007: 142). Он требует проведения различия между искусством, которое изобретает «новые формы, адекватные той дистанции, на которую они отошли от доминирующих форм», и развлечениями, «которые образуют неотъемлемую часть господствующей пропаганды» (Badiou 2015: 15). Другая угроза, согласно Бадью, приходит слева. Она основывается на идеях упразднения классических, традиционных форм театральной репрезентации в пользу экспериментов театра с жизнью. Конечно, среди прочих в списке тех, от кого исходит подобная угроза, есть и Арто. Опасность на этот раз обусловлена внутренними разрушительными силами таких экспериментальных и критических концепций театра: они слишком радикальны (Badiou 2015: 18). Под именем «Театра для мертвых» я описываю здесь не что иное, как потенциальный синтез некоторых из этих опасных левых тенденций — против тенденций правых. В этой перспективе речь идет не о том, чтобы «защищать» театр, а о том, чтобы превратить «опасность» в «спасение», мобилизовав его собственные негативные и разрушительные силы против реального разрушения, действующего в жизни, за сценой. Под последним я подразумеваю своего рода «театр без театра», который Ги Дебор в свое время назвал «обществом спектакля» (2000) и в котором подавление, насилие, социальное неравенство и войны являются частью представления. Театр для мертвых сочетает элементы эпического театра Брехта, театра угнетенных Боала, пролетарского театра Мейерхольда, театра жестокости Арто, театра смерти Кантора и других возможных театров, балаганов и т. д., которым достанет смелости разорвать круг терапевтической функции искусства, в полном соответствии с биополитическим режимом современного капитализма ценящей и оберегающей «жизнь», — и сделать шаг по ту сторону принципа фармакона, вступив в альянс со смертью во имя тех, кто уже принадлежит ей.

## Библиография

- Арто, Антонен (2000). *Театр и его двойник*. СПб.; М.: Симпозиум.
- Бадью, Алан (2011). *Распоясание для театра: Краткий философский трактат*. М.: Модерн.
- Беньямин, Вальтер (1996). *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. М.: Медиум.
- Беньямин, Вальтер (2012). «О понятии истории». В кн.: Беньямин, Вальтер, *Учение о подобии. Медиаэстетические произведения*. М.: РГГУ.
- Дебор, Ги (2000). *Общество спектакля*. М.: Логос.
- Деррида, Жак (2007). «Фармация Платона». В кн.: Деррида, Жак, *Дессиминация*. Екатеринбург: У-Фактория.
- Клейст, Генрих фон (1977). «О театре марионеток». В кн.: Клейст, Генрих фон, *Избранное*. М.: Художественная литература.
- Крэг, Эдвард Гордон (1988). «Об искусстве театра». В кн.: Крэг, Эдвард Гордон, *Воспоминания, статьи, письма*. М.: Искусство.
- Мейерхольд, Всеволод (1968). «О театре». В кн.: Мейерхольд, Всеволод, *Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891–1917 гг.* М.: Искусство.
- Ницше, Фридрих (2007). *Человеческое, слишком человеческое*. СПб.: Азбука-классика.
- Фрейд, Зигмунд (1995). «Жуткое». В кн.: Фрейд, Зигмунд, *Художник и фантазирование*. М.: Республика.
- Badiou, Alain (2015). *In Praise of Theatre* (With Nicolas Truong). Cambridge: Polity Press.
- Brecht, Bertold (1964). “The Modern Theatre is the Epic Theatre” [1930]. In *Brecht on Theatre*, 33–42. London: Methuen.
- Chapman, Graham and John Cleese (2014). “Confuse-a-Cat” [1969]. *Monty Python. Series 1, episode 5*. BBC Television. <http://www.montypython.net/scripts/confuse.php>.
- Craig, Edward Gordon (1978). *Gordon Craig on Movement and Dance*. London: Dance Books.
- Feltham, Oliver (2006). “An explosive genealogy: theatre, philosophy and the art of presentation”. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy* 2.1–2: 226–240.
- Flusser, Vilém (2013). *Post-History*. Trans. R. M. Novaes. Minneapolis: Univocal Publishing.
- Groys, Boris (2014). “On Art Activism”. *e-flux* 56.6. <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism>.
- Juntunen, Jacob (2012). “Presenting Death: Uncanny Performing Objects in Tadeusz Kantor’s Dead Class”. *Puppetry International* 31 (Spring/Summer): 14–18.
- Kantor, Tadeusz (1990). *A Journey through Other Spaces: Essays And Manifestos, 1944–1990*. Ed. and trans. Michal Kobialka. Berkley: University of California Press.
- Mallarmé, Stéphane (2007). *Divagations*. Trans. Barbara Johnson. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Mauss, Marcel (2000). *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. Trans. W. D. Halls. New York: W. W. Norton.
- Virmaux, Alain (1970). *Antonin Artaud et le theatre*. Paris: Seghers.