

**3**  
русс

# Чему Альтюссер может научить нас об уличном театре и наоборот

Грегор Модер

*Университет Любляны*

## Чему Альтюссер может научить нас об уличном театре — и наоборот

### Аннотация

Определяющей чертой уличных представлений является то, что они застают врасплох идущих по своим делам прохожих.

Они превращают ни о чем не подозревающих людей в активных участников представления. Это позволяет нам сравнивать преобразующее действие уличного театра с тем, что философ Луи Альтюссер характеризовал как действие идеологической интерпелляции. В первой части статьи обсуждаются различные способы того, как можно развести эти две интерпелляции, при этом привлекаются работы Роберта Фаллера, Младена Долара, Славоя Жижека и Блеза Паскаля. Во второй части анализируются такие примеры, как словенская группа Laibach, Повстанческая армия клоунов и протесты «стоящих людей» в Турции. Автор указывает, что эти художественные практики могут быть субверсивными по отношению к господствующей идеологии, если они занимают позицию «слепого пятна» этой идеологии.

### Ключевые слова:

Альтюссер, идеология, интерпелляция, политическое искусство, уличный театр

Основное различие между уличным театром и обычным театром состоит в следующем: аудитория обычного театра заранее знает, что будет смотреть спектакль. При походе в театр одеваются соответствующим образом, думают о том, как доехать и чем заняться после спектакля. В противоположность этому аудитория уличного театра, как правило, застигнута врасплох. Разумеется, бывают исключения. Иногда мы посещаем экспериментальный театр, не зная, чего нам ждать от спектакля, а иногда — специально выходим на улицу, чтобы посмотреть заранее объявленную уличную постановку. Но общее правило сохраняет свою силу: в обычный театр идем мы сами, уличный театр приходит к нам. Уличный театр стремится заставить нас врасплох, приостановить наши изначальные намерения и планы, вроде похода в магазин или в детский сад за детьми, — и сделать нас частью представления. Нас, невинных прохожих, уличная постановка превращает в активных участников. Отправная точка для этого текста — простая идея, согласно которой операция по превращению пассивных прохожих в активных участников во многом аналогична вовлечению в политику.

Но сначала позвольте мне сравнить эту операцию с той, что описал французский философ-марксист Луи Альтюссер, а именно с операцией, которую он называет «идеологической интерпелляцией». Разумеется, тезис Альтюссера был выдвинут в совершенно другом контексте, однако он не лишен своего рода театральности. Моя базовая идея заключается в том, что операция, при которой невинный свидетель превращается в активного участника уличного представления, полностью противоположна альтюссеровской интерпелляции.

Альтюссер определяет интерпелляцию как превращение того, кого он называет «материальным индивидом», в идеологического субъекта. Разумеется, материальный индивид — гипотетическое состояние индивида вне его/ее практик и ритуалов, необходимого социального и политического контекста. Что касается идеологического субъекта, то это тот же самый индивид, взятый в качестве инстанции той или иной идеологии, идеологии, реализуемой в конкретной, материальной практике или ритуале. Очевидно, что материальные индивиды в реальности не существуют, поскольку наши действия всегда выступают частью того или иного ритуала, практики. Возьмем пример, который приводит сам Альтюссер. В качестве сцены для интерпелляции он выбирает улицу и описывает нечто, сопоставимое с уличным представлением:

Итак, мы полагаем, что идеология «действует», или «функционирует», таким образом, что «вербует» субъектов в среде индивидуумов (она вербует их всех) или «трансформирует» индивидуумов в субъектов (она трансформирует их всех), т. е. тем самым образом, кото-

рый мы называем «обращением» (*l'interpellation*) и который можно себе представить в виде самого банального, ежедневного обращения полицейского (или кого-то другого): «Эй вы там!».

Раз мы полагаем, что воображаемая теоретическая сцена протекает на улице, к нам оборачивается индивидуум, которого окликнули. В результате этого простого разворота своего тела на 180 градусов он становится *субъектом*. Почему? Потому что он признает, что обращение адресовано «именно» ему и что «это обратились *именно* к нему», а не к кому-то другому (Альтюссер 2011).

Суть заключается в том, что человек оборачивается, хотя он и не может знать, что полицейский обратился именно к нему, а не к кому-то другому. Интерпелляция, таким образом, работает во многом как самоосознание; чтобы интерпелляция могла работать, человек должен узнать себя в том, к кому обратились. Другие примеры интерпелляции в тексте Альтюссера указывают в том же направлении: индивид интерпеллирован, когда он узнает себя, даже если речь идет о простой и минималистской сцене, вроде той, что происходит у двери. Тук-тук. «Кто там?» — «Это я» (Альтюссер 2011). Я узнаю себя как субъекта, и это узнавание само по себе уже является идеологическим.

В чем разница между прохожим из примера Альтюссера и ни о чем не подозревающим свидетелем уличного представления? И прохожий, и зритель невинны в том смысле, что они не управляют событием, а только призываются к участию в нем. Но если прохожий Альтюссера оказывается обращенным к своему собственному самоосознанию, специфическому «я», как будто он отвечает на зов совести, зритель уличного представления оказывается именно что *освобожденным* от своего собственного сознания, своего «я». Причина, по которой действие уличного актера, обращающегося к невинному прохожему, противоположно интерпелляции, совершаемой полицейским, заключается в том, что в последнем случае прохожий оказывается вынужденным признать себя, он фиксирует собственную субъективность и становится в полной мере субъектом, тогда как в первом случае прохожий *не узнает себя* в качестве субъекта и, следовательно, *не становится* субъектом.

Хотя материальный результат в обоих случаях может показаться одинаковым: прохожий оборачивается и оказывается лицом к лицу с полицейским или же с уличным актером, действие, совершаемое прохожим, в этих двух случаях имеет совершенно разное значение. В ситуации уличного театра действия прохожего настолько лишены идеологического содержания, что их можно считать субверсивными (*subversive*). Прохожий не только не узнает себя как субъекта-которого-окликнули, но и может поучаствовать в представлении с альтернативной идентичностью, псевдо-идентичностью, попросту *в каче-*

стве кого-то другого. Прохожему предлагают надеть условную (или даже вполне реальную) маску и поучаствовать в представлении в роли кого-то другого. Это означает, что даже в ситуациях, когда зрители разыгрывают собственные субъектные позиции, к примеру, когда их просят сыграть самих себя, их действия опосредованы; это в строгом смысле игра.

Понятие, стоящее за тезисом Альтюссера об идеологической интерпелляции, — это понятие воображаемого узнавания, позаимствованное из лакановского психоанализа. Несколько упрощая ситуацию, скажем, что для Лакана воображаемая идентичность — это вопрос неудавшегося узнавания. Когда мы узнаем себя как совершенно равных самим себе, речь идет о неудавшемся узнавании, поскольку идентичность опосредована совершенно посторонним объектом. Пример с узнаванием себя в зеркале достаточно ясно иллюстрирует этот тезис: человеку необходимо отдельное изображение на поверхности зеркала, чтобы приобрести идентичность. Воображаемая идентичность не просто *наблюдается* в качестве уже данного факта; она *производится* в ходе узнавания. То, что Альтюссер называет «идеологическим субъектом», как раз и является воображаемой идентичностью, произведенной путем такого узнавания.

Мы можем еще больше прояснить различие между идеологической интерпелляцией и интерпелляцией, осуществляемой уличным актером, с помощью разделения, предложенного Робертом Фаллером, выдающимся венским философом искусства. Фаллер различает верование (*belief*) и отрицаемое верование (*disavowed belief*), или, говоря более тенденциозно, иллюзию и отрицаемую иллюзию (см.: Pfaller 2009). Пример первого — религиозная вера в обычном смысле, к примеру, христианство: если мы — христиане, то мы полностью признаем эту веру, это наша вера, наше собственное верование. Второй случай — суеверия, к примеру, вера в то, что наша судьба написана на страницах гороскопа из газеты. Когда мы читаем гороскоп, мы никогда до конца не принимаем его на веру; в действительности мы отлично знаем, что гороскоп — совершенная чепуха. Но интересно здесь то, что гороскоп от этого не делается пустяком; напротив, именно это знание и позволяет нам получать удовольствие от чтения гороскопа. И поскольку мы не верим в такие суеверия, не признаем их, они названы «отрицаемыми верованиями». *Другие* могут верить в гороскопы, но мы сами отлично знаем, что это чепуха. Это иллюзия, но не наша иллюзия; это иллюзия неких неназванных других.

Фаллер опирается на идею отрицаемого верования, предложенную психоаналитиком Октавом Маннони для объяснения феномена фетишизма: «Я это хорошо понимаю, и все же...» (Mannoni 2003: 69). Каким-то образом эти слова действуют подобно магической формуле, открывающей для нас путь к наслаждению, хотя на каком-то

уровне мы отрицаем его. Вклад Фаллера в эту дискуссию заключается в том, что он использует эту формулу, чтобы объяснить широкий круг современных практик наслаждения культурой. Фаллер совмещает ее с идеей Славоя Жижека об «объективном наслаждении», т. е. наслаждении другого/других на нашем месте, как, к примеру, в случае с феноменом закадрового смеха в американских ситкоммах 1990-х годов (хотя сам зритель лично может и не смеяться, смех объективно есть) или в случае с феноменом тибетских молитвенных барабанов (верующий кладет листок бумаги с молитвой в барабан, и хотя сам верующий, субъективно, не молится, каждый поворот барабана объективно представляет собой молитву) (Žižek 2008: 32–33). С точки зрения Фаллера, практика отрицаемого верования крайне распространена в современной культуре, и он считает ее продуктивной практикой: «Любое наслаждение культурой имеет “фетишистский” характер — т. е. производится приостановленной иллюзией. Суеверие, иллюзия других, это принцип удовольствия в культуре» (Pfaller 2002: 222). Следует различать эту практику и преобладающую сегодня практику «своего собственного верования», практику признаваемой веры, которую Фаллер считает аскетичным препятствием для счастья: «Верование как свое собственное верование, т. е. вера, блокирует счастье» (Pfaller 2002: 243).

Мы можем использовать разделение Фаллера на веру (*Bekanntnis*) и суеверие (*Aberglaube*), которое он предложил вместо разделения Маннони на веру (*foi*) и верование (*croiance*), чтобы понять интересующую нас примеры интерпелляции. Интерпелляция по Альтюссеру аналогична «вере», иллюзии, у которой есть обладатель: не потому, что мы признаем ее в качестве идеологии — как правило, идеологии не признают себя в качестве идеологий, — но потому, что это наша собственная иллюзия, иллюзия нашей идентичности, предполагающая, что мы — это именно мы сами, без какого-либо остатка. Интерпелляция ничего не подозревающего прохожего уличным актером, с другой стороны, — это случай иллюзии других: прохожий отлично понимает, что все это не более чем глупая игра, а странный парень перед ним — актер. Но само это знание отнюдь не делает игру невозможной для прохожего, наоборот! Именно потому, что прохожий отлично понимает, что все это игра, он или она может получить от нее еще больше удовольствия.

В качестве отступления позвольте указать на еще один пример, приводимый Фаллером: карнавалы в Вене и в небольшом австрийском городе Линц, свидетелем которых он был. В Вене, по словам Фаллера, во время карнавала никто, кроме разве что детей, не надевает глупые костюмы; весь праздник считается детским и провинциальным. В то же время в Линце люди с радостью надевают карнавальные костюмы. Идея Фаллера состоит в том, что люди в Линце совсем не наивны. Они отлично понимают, что все это не более чем

глупая традиция. Но именно поэтому они и могут получать от нее удовольствие. Они понимают: никому не нужно напоминать о том, что это всего лишь игра; они уверены, что всем это и так понятно. А теперь подумаем об уличных представлениях, в которых зрители должны сыграть одну из ролей, пусть даже и самую простую, такую как роль Ветра или Дерева и т. д. Не является ли участие в таких представлениях структурно схожим с участием в описываемом Фаллером карнавале, который проводится в городе Линце? Участники отлично понимают, что все это просто чепуха, и знают, что точно так же это понятно всем остальным проходим на улице, — и именно это знание позволяет им получить еще больше удовольствия от участия. Это структурное сходство между карнавалом и уличным театром указывает на историческую связь между ними. Достаточно вспомнить, что Михаил Бахтин писал о средневековом карнавале и рынке, и станет ясно — большинство этих практик используются (разумеется, в измененном виде) в современных уличных представлениях (см.: Бахтин 1990).

Все эти примеры указывают на то, что уличные представления являют собой тип интерпелляции, несводимый к идеологической интерпелляции, описанной Альтюссером. Это интерпелляция, которая не делает нас идеологическими субъектами, — напротив, она освобождает нас от повседневных очевидностей, к примеру, от такого очевидного факта, что мы — те, кто мы есть.

Но мы должны еще внимательнее приглядеться к этой проблеме. Когда Альтюссер представлял свою теорию практической идеологии, он привел еще один известный пример ее функционирования — Паскалеву формулу веры (Альтюссер 2011). Блез Паскаль, математик, по-видимому, больше всего известный своим пари о существовании бога, утверждал: есть гордыня в том, чтобы отделять внешние практики веры, такие как преклонение коленей и шепот молитвы, и внутренние практики веры (Паскаль 2003). Он не останавливается перед тем, чтобы сказать, что люди настолько же автоматичны, насколько интеллектуальны, а людей делает христианами или турками, атеистами или солдатами обычай, а не разум (Паскаль 2003). Формула, которую предлагает Паскаль, удивительна — фактически она создает фундамент для идеи Альтюссера о том, что мысли и верования субъекта веры не имеют значения и, возможно, являются не более чем побочным продуктом повторения определенных ритуальных жестов. Это Альтюссер называл тезисом о материальном существовании идеологии (Альтюссер 2011). Строго говоря, значение имеет материальное действие, а соответствующий ему символический порядок не более чем эпифеномен этого действия. Мы приходим к неожиданному выводу: религиозные жесты и слова имеют смысл, только если человек уже верит, и на самом деле как раз и являются тем, что ретроактивно *производит* веру.

Какое отношение все это имеет к нашему примеру с интерпелляцией во время уличного представления? Если значение имеют материальные действия, наше участие в ритуале уже делает нас субъектами идеологии, предписывающей эти ритуалы. Младен Долар недавно проанализировал феномен комического мимесиса на примере истории Генезия, христианского святого-покровителя актеров и клоунов. Генезий играл в серии спектаклей, насмехавшихся над христианством, но, по легенде, когда он в одном из этих спектаклей высмеивал ритуал крещения, на него снизошла благодать и он тут же, на сцене, был обращен христианство. Долар отмечает, что случай Святого Генезия — это именно случай того, кто совершает бессмысленные рутинные действия и говорит бессмысленные слова и вдруг обнаруживает себя верящим, как и говорил Паскаль (Dolar 2012: 98). Сам Альтюссер утверждал, что, когда речь идет об идеологии, неважно, какие мысли появляются в голове субъекта при совершении действий, образующих идеологию. Смеется ли кто-то над христианской молитвой или же по-настоящему молится, не слишком важно (Альтюссер 2011).

Как в таком случае провести грань между идеологической интерпелляцией и интерпелляцией уличного актера? Я не думаю, что на этот вопрос есть простой ответ, особенно учитывая то, что Альтюссер — в отличие от Лакана — не различал воображаемый и символический регистр. Для Альтюссера символические структуры общества и культуры всегда идеологические, следовательно, воображаемые; нет практик, кроме тех, что включаются в ритуал идеологического аппарата. С лакановской точки зрения это крайне проблематичный ход. Если вновь призвать на помощь Жижека, то различие между воображаемым и символическим может быть объяснено как различие между двумя видами фикций: порождениями воображения, такими как единороги, и фиктивными статусами, такими как договор или долг (см.: Žižek 1993b: 86). То, что Лакан (во всяком случае, в большинстве своих семинаров) определял как апофеоз психоаналитического лечения, может в итоге трактоваться именно как выход из воображаемого и переход к символическому, который всегда приходит вместе с признанием первоначальной «кастрации», т. е. с отказом от воображаемой идентичности и признанием символического опосредования. В той степени, в которой альтюссеровская концепция идеологии смешивает эти два регистра, делая упор на отношении между воображаемым и реальным, она, по-видимому, не может до конца описать выход из воображаемых отношений.

Но с другой стороны, было бы неправильно предполагать, что интерпелляция в концепции Альтюссера неизбежно производит идеологического субъекта и не может дать осечку. Сама идея узнавания как необходимо ложного узнавания может помочь нам выйти из этого тупика. Эта идея позволяет нам утверждать, что, хотя идеоло-



гия, строго говоря, всегда производит идеологических субъектов, сами эти субъекты обладают изъяном. Этот изъян не воспринимается как изъян самой идеологией, о которой идет речь, потому что идеологическое узнавание производится именно для того, чтобы не видеть его; этот изъян — слепое пятно идеологии. Если мы остаемся в рамках альтюссеровской концепции интерпелляции, разница между идеальным идеологическим субъектом и зрителем, участвующим в уличном представлении, должна рассматриваться именно изнутри этого *слепого пятна*. Более того, моя мысль заключается в том, что интерпелляция невинного прохожего в активного участника уличного представления и *есть* слепое пятно идеологической интерпелляции.

Эта точка зрения слепого пятна — точка, в которой уличные представления могут стать субверсивными по отношению к господствующей идеологии. Псевдо-интерпелляция в действительности ничем не отличается от идеологической интерпелляции — но только с точки зрения господствующей идеологии. До тех пор, пока человек совершает соответствующие действия и повторяет соответствующие слова, неважно, что именно он думает о том, что делает. Разница заметна только из точки зрения, возникающей внутри господствующей идеологии подобно вспышке молнии, точечным разрывом самой идеологической ткани.

Все это может показаться очень абстрактным, поэтому позвольте мне привести пример. Типичным для таких мгновений является обнаруживать трещины в идеологической сфере посредством очень простых приемов, таких как повторение и избыточное принятие (over-acceptance). Возьмем исторический случай, произошедший в последние годы существования социалистической Югославии. В 1980-х годах в промышленном городе Трбовле была образована авангардная группа Laibach, тесно ассоциировавшая себя с тоталитарной иконографией и дискурсом. Группа, разумеется, сразу же стала для официальных властей костью в горле. Раздражал даже выбор названия группы: Лайбах, немецкое название города Любляны, ассоциировалось прежде всего с попытками нацистских оккупантов в период Второй мировой войны германизировать Словению; эта ассоциация столь сильна, что современные немцы называют столицу Словении Любляной (хотя австрийцы продолжают называть ее Лайбах). В любом случае, ответной стратегией Laibach на неизбежные и постоянные преследования властей было соответствие их генеральной линии и избыточное принятие тоталитарного дискурса — по словам Жижека, «избыточная идентификация» с ним (Žižek 1993a). Laibach были куда более тоталитарны, чем официальные власти надеялись когда-либо быть. Такое избыточное принятие и идентификация представляет собой именно то, что недоступно для альтюссеровой концепции интерпелляции.



Рассмотрим пример из современного политического уличного искусства: практику неформальной группы, использующей различные названия, но наиболее известной как Повстанческая армия клоунов. Участники этой группы в клоунском обмундировании нередко появляются на массовых акциях протеста и совершают небольшие, обычно достаточно невинные и хотя бы отчасти импровизированные провокации в отношении полиции или других силовиков. Одна из таких провокаций имела место во время саммита Большой восьмерки в Амстердаме в 2007 году. Она представляет особый интерес в связи с нашей темой. На фотографии, широко разошедшейся в СМИ по всему миру, выстроились в ряд бойцы полицейского спецподразделения. Рядом с ними другая группа людей, выстроившаяся в точно такой же ряд. Это отряд клоунов. Актеры сделали очень простую и хорошо известную вещь: они скопировали полицейское построение и больше ничего не делали. Они никому не угрожали, не совершали никаких особых действий; попросту это было сборище нелепых клоунов, выстроившихся в нелепую фигуру. Ничего другого за этой акцией не стояло, но как раз к этому и привлекала наше внимание уличная интервенция: сборище нелепых клоунов, выстроившихся в нелепую фигуру. Таким образом простое удвоение полицейского построения дает нам перспективу, из которой становится отлично заметным слепое пятно в отношениях власти.

Другой пример: в мае-июне 2013 года в Стамбуле шли массовые протесты против планов правительства по застройке исторически важной площади Таксим. Сидячий протест с целью защитить парк Гези, одну из последних зеленых зон Стамбула, от превращения в торговый центр был силой разогнан полицией. Это спровоцировало массовые протесты по всей Турции, подобных которым страна не видела несколько десятилетий. 17 июня один человек, хореограф Эрдем Гюндюз, решил встать на охраняемой силами безопасности площади Таксим и смотреть на флаги Культурного центра Ататюрка. Он просто стоял там, ничего не произнося, не отвечая на вопросы, в течение шести часов. Люди быстро осознали мощь этого странного протеста, названного *duran adam*, «стоящим человеком», и впоследствии к Гюндюзу присоединилось множество других в различных местах по всей стране. Принцип, использованный в этом протесте, можно также описать как избыточное принятие: если правительство пытается укротить оппозицию и разогнать протестующих, то единственный человек, стоящий без движения, без слов, и, по видимому, выражающий уважение национальным символам, есть воплощение успеха правительства. Но эта избыточная идентификация с целями правительства произвела «слишком много» успеха и обнаружила слепое пятно в этих целях.

Для теории Альтюссера очень важна идея слепого пятна идеологии. Без нее эта теория характеризует лишь действующие отноше-

ния власти, но не может выявить положительную процедуру освобождения. Жак Рансьер, вместе с Альтюссером опубликовавший свою работу в коллективном труде «Читать “Капитал”», именно по этой причине подверг критике альтюссеровскую концепцию идеологии:

Такая теория может помыслить механизм порабощения в целом как инструмент идеологического доминирования одного класса. Но она не позволяет нам помыслить ни борьбу вокруг аппарата государства, такого как школа, ни функционирование концептов, «идей» и слоганов, которые классы используют в своей борьбе (Rancière 2011: 76).

Но в действительности Альтюссер нашел свой собственный подход к проблематике трансформации господствующей идеологической формации. Рассуждая о работе науки, он отметил, что идеология действительно вездесуща и ученые могут работать только в контексте господствующей идеологии, используя ее язык. Но применяя процедуру, которую Альтюссер назвал «симптоматическим чтением», ученые могут сформулировать революционную научную теорию в рамках старого дискурса, используя старый словарь (Althusser 1970: 28). Идея здесь в следующем: для прежней господствующей идеологии новые научные понятия не говорят ничего нового и потому не замечаются ей, они уходят от взгляда именно в тот момент, когда на них обращен взгляд. Другими словами, научные понятия возникают в слепом пятне идеологии.

Альтюссер нечасто писал о художественной практике, но между его пониманием художественной и научной работы есть фундаментальные сходства. Хотя Альтюссер и считал культурные практики частью того, что он называл культурным идеологическим аппаратом государства (Альтюссер 2011), это не означает, что все искусство было для него не более чем идеологическим/воображаемым отражением реальных условий человеческого существования. Разумеется, мы могли бы сказать, что значительная или даже подавляющая часть культурного производства является идеологической; это верно для целых жанров, таких как (телевизионная) мелодрама. Но дело в том, что это утверждение не есть детерминизм. Хотя все практики с неизбежностью являются идеологическими, тем не менее возможно использование этих практик, этого словаря, производство в их рамках субверсивных произведений, т. е. произведений, которые подрывают господствующую идеологию, при помощи таких простых процедур, как избыточное принятие или удвоение.

Приглядимся поближе к анализу материалистического театра, осуществленному Альтюссером в его эссе 1962 года «“Пикколо”, Бертолацци и Брехт» (Альтюссер 2006: 187–219). Вначале статья просто

защищает постановку Джорджо Стрелера «Наш Милан» по пьесе Карло Бертолаци, но затем Альтюссер переходит к разговору о Брехте и представляет идею материалистического театра в целом, — идею, связанную с нашим вопросом об отношении между идеологией и театральной практикой. Прежде всего, Альтюссер утверждает, что все три акта пьесы Бертолаци следуют одному и тому же принципу: они сперва создают место статического, недиалектического времени, где ничто не меняется и где поток времени предстает как пустое повторение, а затем разрушают его посредством вторжения диалектического, полного, времени конфликта и драмы. Альтюссер сообщает, что пьеса в постановке Стрелера критиковалась как «слезливая мелодрама» (Альтюссер 2006: 189); но сам он считал ее именно проявлением критики и материалистической трезвости в отношении мелодрамы, связывая «Наш Милан» с такими пьесами Брехта, как «Мамаша Кураж и ее дети» и «Жизнь Галилея»:

В них мы тоже имеем дело с формами темпоральности, которым не удастся объединиться друг с другом, которые лишены отношений друг к другу, которые сосуществуют, пересекаются, но, если можно так выразиться, никогда не встречаются; с переживаемыми событиями, которые сплетаются в диалектическом движении, локализованном, разворачивающемся в стороне и словно повисающем в воздухе; с произведениями, отмеченными внутренней диссоциацией, инаковостью, лишенной разрешения (Альтюссер 2006: 205).

Именно это разделение двух темпоральностей, их несоизмеримость делают театральную пьесу материалистической. Поэтому Альтюссер пишет: «можно задать себе вопрос, не следует ли считать эту диссимметричную, децентрированную критику существенным элементом всякого материалистического театрального проекта» (Альтюссер 2006: 206).

Здесь мы должны снова поставить вопрос о разрыве с идеологией. Ясно, что театр в целом принадлежит к надстройке. Не предполагает ли тот факт, что Альтюссер включил культурные, а, следовательно, и художественные практики в число идеологических аппаратов буржуазного государства, того, что весь театр является идеологическим? Отнюдь нет; если театр производит разрыв там, где мы «спонтанным образом» ожидаем непрерывности, если он создает пространство для критической дистанции там, где мы должны быть захвачены мелодрамой, — в этом случае театр может быть назван материалистическим. Он существует не в форме аффирмативных практик и ритуалов; напротив, это мимолетное существование разрывов и дистанций. Самая важная ремарка, которую Альтюссер делает применительно к брехтовской практике разрушения

театральной иллюзии, состоит в том, что вопрос здесь не только в том, чтобы недопустить отождествления зрителя с героем/героиней спектакля. Такое объяснение остается на уровне психологии. Идея Альтюссера в том, что такая дистанция или разрыв должны быть произведены *внутри самой пьесы*:

Между тем можно поставить вопрос о том, не останавливаются ли эти интерпретации на понятиях, которые хотя и важны, но все же не являются определяющими, и не следует ли выйти за пределы технических и психологических условий, чтобы понять, как это весьма своеобразное критическое отношение может быть конституировано в сознании зрителя. Другими словами, для того, чтобы между зрителем и пьесой возникла дистанция, необходимо, чтобы эта дистанция была определенным образом произведена в пределах самой пьесы, причем не только в ее (технической) трактовке или же в психологической модальности персонажей (Альтюссер 2006: 211).

В этом конечное объяснение асимметричного времени пьесы, отсутствующего центра постановки: это разрыв внутри самой пьесы, который обнаруживает *другой разрыв*, конституирующий идеологию, в рамках которой пьеса локализует себя. Так пьеса может запустить трансформацию, изменения в реальном мире, просто указав на то, что я ранее назвал «слепым пятном» идеологии<sup>1</sup>.

Подведем итоги, вернувшись к нашему примеру с уличным представлением. Если прохожие приглашаются к участию в мелодраме подлинных человеческих эмоций, допускающей узнавание и отождествление, то уличный театр работает как любой другой (культурный) идеологический аппарат, обращаясь к нам и тем самым преобразая нас в идеологических субъектов. Но если уличное представление является материалистическим в альтюссеровском смысле, если оно запускает разрыв или устанавливает дистанцию, тогда его можно назвать материалистическим.

Но к этому следует добавить еще кое-что. Уличные представления сами по себе лишены центра; уличный театр как таковой — это

---

<sup>1</sup> Мохаммад Ковсар приводит схожие аргументы: «Театральное представление, вид художественной практики (относящейся полю идеологии в марксистской мысли, а значит, к надстройке), не может предполагать достижения абсолютных изменений. Но надстроечные практики, включая театральную практику и политическую философию, могут обнаружить условия изменений и стать авангардом в провоцировании усилий по достижению перемен. Альтюссер постоянно указывает на большую роль надстройки как детерминирующего фактора в принципе организации отношений между ней и базисом (производительными силами и отношениями производства)» (Kowsar 1983: 469).

институция, требующая случайного, импровизационного материала и работающая с ним, почти по определению остающаяся на краях. Как раз эти достоинства Альтюссер подчеркивал у Бертолацци и Брехта. Поэтому есть соблазн сказать, что уличный театр как форма театральной практики не только предоставляет возможность материалистической интервенции, но и культивирует и поощряет ее. Однако опасность такого предположения заключается в том, что любая институциональная практика остается прежде всего практикой, включенной в ритуалы идеологического аппарата. В сравнении с обычным театром и его жесткими конвенциями уличный театр не лишен конвенций — просто они другие; у уличного театра другие правила участия и постановки, но они не менее жесткие, чем в обычном театре. И все же самое главное и самое важное отличие уличного театра, а именно тот факт, что зрители застигнуты врасплох, что они — не более, чем невинные прохожие, превращенные в участников, что его онтологический статус выражает отклонение на пути серьезных дел (покупок, сопровождения детей из школы домой), тот факт, что даже в своем формальном существовании уличный театр предполагает столкновение темпоральностей и пространств, — позволяет нам рассматривать уличный театр (как бы странно это не прозвучало) в том же ключе, что и науку. Функционирование случайной онтологии уличного представления может быть описано таким же образом, как и работа науки: «реальное само по себе, которое становится известным благодаря действию, обнаруживающему его путем уничтожения идеологий, которые скрывают его» (Альтюссер 2011).

*Перевод с английского Ильи Матвеева*

## Библиография

- Альтюссер, Луи (2006). *За Маркса*. М.: Практикс.
- Альтюссер, Луи (2011). «Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования)» *Неприкосновенный запас* 3 (77): 14–58.
- Бахтин, Михаил (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература.
- Жижек, Славой (1999). *Возвышенный объект идеологии*. М.: Художественный журнал.
- Паскаль, Блез (2003). *Мысли*. М.: АСТ; Фолио.
- Althusser, Louis and Étienne Balibar (1970). *Reading Capital*. Trans. B. Brewster. New York & London: NLB.
- Dolar, Mladen (2012). “Mimezis in komedij.” *Problemi*, Vol. 50, No. 5–6: 63–80.
- Kowsar, Mohammad (1983). “Althusser on Theatre.” *Theatre Journal*, Vol. 35, No. 4: 461–474.
- Mannoni, Octave (2003). “I Know Well, but All the Same...” Trans. G.M. Goshgarian. In *Perversion and the Social Relation*, ed. Molly Anne Rothenberg, Dennis A. Foster, and Slavoj Žižek, 68–92. Durham: Duke University Press.

- Pascal, Blaise (1958). *Pensées*. Trans. W.F. Trotter. New York: Dutton.
- Pfaller, Robert (2009). *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques (2011). *Althusser's Lesson*. Transl. Emiliano Battista. London & New York: Continuum.
- Žižek, Slavoj (1993a). "Why Are Laibach and NSK Not Fascists?" *M'ARS — Časopis Moderne galerije*, Vol. 5, No. 3/4: 3–4.
- Žižek, Slavoj (1993b). *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press.