

# **К досье постдрамы. Эстетические способы деперсонализации человека**

*Черный ворон, черный ворон,  
Что ты вьешься надо мной?*

**Несмотря на кажущуюся чистоту теоретических предпосылок постдраматического театра, в которой зрителя и читателя усердно пытаются убедить иные театроведы и режиссеры, есть целый ряд довольно черных идей, которые внимательный читатель может отыскать в книге Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр» – одной из главных книг на эту тему. Попытаемся разобраться в особенностях теории и практики постдрамы как составной части постмодернистского канона в широком контексте современного театра и философии.**

## «Жизнь крыс» / Обесчеловечивание

Ни один художественный или философский процесс почти невозможно понять, если учитывать только его голос и пользоваться только его понятийным аппаратом. Не новость, что власть даже самых шарлатанских терминов над сознанием читателя может быть поразительной, однако не стоит забывать, что термины придумывают определенные люди и привносят в них свой еле заметный эмоциональный слой. Важно понимать: кто владеет терминами, тот владеет умами. Осознание каких-либо процессов особенно затрудняется, если те или иные факты и термины удалены из нашего поля зрения. Забытый и уже неприменяемый к пост-искусству термин «деперсонализация» может многое здесь прояснить. Будучи неназванным, он (как явление) продолжает иметь под собой большую силу – именно благодаря своей анонимности.

Современный философ Олег Аронсон в лекции «Кино после “Кино” Делеза» довольно точно обрисовал главный принцип современного искусства. Вот большой фрагмент этой речи:

«Сегодня это [кино] что-то подобное... тому, как Аристотель или древние греки воспринимали душу. Она как бы рассеяна, она связывает всех, принадлежит немножко всем, и она... источник действий. То же можно сказать о кино – оно не принадлежит никому, оно принадлежит немножко всем, и мы действуем по тем штампам, стереотипам, которые улавливаем в кинематографе – они становятся для нас руководством к действию. <...> Делез сказал важное и главное – то, что мало заметно людям, когда они читали книгу Делеза о кино, – погружаясь в мир кинематографа, мы как бы возвращаемся к состоянию крыс... А как же кино как искусство, спросите вы?! <...> Нет, такого не бывает. <...> Делез утверждает, что природа кино заключается в том, чтобы обновить наш мир представлений и образов, а не в том, чтобы еще раз вернуться в сферу искусства. Искусство – консервативно, жизнь крыс – перспективна. Становление животного, понимаете? Пафос! Тогда, в 83-м, в 85-м году, когда он писал фактически новую семиотику импульсов и рефлексов, которые вызывают кинематографические образы, Делез фактически создает такую таксономию, в которой есть знаки, но нет того, что знаки связывает обычно, – нет семантики, того, что знакам придает смыслы. Он как бы рассматривает конфигурации знаков, и они действуют именно как импульсы, инстинкты, рефлексы. Это то, что он в своей книге называет “образы действия”, “образы перцепции”, “образы аффектов”.



Х.-Т. Леман

<...> Кино – это способ снять пути культуры в том виде, в каком культура представляет собой закабаление человека, а не освобождение его, и открыться некоторому инфантильному сознанию, что мы и видим сегодня»<sup>1</sup>. Инфантильное сознание – буквально говорит Аронсон – это возможность для человека испытать удовольствие от того, что он видит, каким бы глупым фильм или сериал ни был, и не чувствовать притом муки стыда. Это состояние Аронсон сравнивает с наслаждением от созерцания фейерверка: «Нам просто нравится на него смотреть», – и совсем не важно почему.

Далее лектор лаконично повторяет эту мысль в духе ценностей 68 г.: «[Делез] пытается выделить эти знаки, находящиеся на уровне банальных рефлексов, ну, как у крыс. Это та сфера жизни, от которой культура нас отлучала, а она связана с режимом желаний, удовольствий, аффектов». По мысли лектора, вся наша сфера жизни «находится в области технологий», а «кино – это пространство жизни в большей степени, чем наше повседневное существование». Кино, ставшее «душой», «природой», связывающей всех со всеми, Аронсон понимает (в согласии с канонами постмодерна), как *господствующий над человеком субъект*: «Не животные являются субъектами своих действий, а окружающая среда предоставляет им набор аффективных знаков, который регулирует их действия». Это состояние бессубъектности Аронсон, очевидно,

приветствует, как и любой аффект, который предложит бессубъектному зрителю современный экран, поскольку «для удовольствия нет различия между добром и злом», – утверждает лектор давно пережеванный фрейдовский тезис.

В другом своем выступлении Аронсон говорил о фрейдовском «негативном удовольствии», на котором построено современное искусство: это буквально когда человеку нравится смотреть на что-то отталкивающее, мерзкое и ужасное. В том же ключе некто Вилисов, на которого даже научную сноску делать стыдно, описывает свои ощущения от спектакля Ромео Каstellуччи «Царь Эдип». В одной из сцен на экране появляется видео, где сам режиссер широко отрывает глаза, чтобы ему туда распылили перцовый баллончик, после чего визжит от боли, и к нему сразу подбегают доктора оказывать медицинскую помощь. Так вот, Вилисов пишет, что смотреть на это неприятно, «но оторваться невозможно». Это и следует называть постдраматическим аффектом.

Леман в книге «Постдраматический театр» пишет не только о подобных примерах, когда «художник» вредит себе сам. По его мысли, театр может вдохновляться и снафф-видео, т.е. фильмами, на которых запечатлено непостановочное убийство и изнасилование. В русском разговорном языке для людей подобных взглядов и ценностей есть жесткие и справедливые слова, но вместо того, чтобы назвать вещи своими именами, издают такие книги, переводят, а идеи, в них изложенные, популяризуют.

Безусловно, первый камень этой дороги, ведущей в ад, положил Антонен Арто своей концепцией «театра жестокости». Он писал: «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 вверх из глубин скрытой жестокости, где кроются, и в отдельном человеке, и в целом народе, все извращенные потенции духа»<sup>2</sup>. Коллективное проживание жестокости, подобно сеансу психоанализа, якобы освободит зрителей от деструктивных влечений. Один из главных распространителей идей постдрамы в отечественном театроведении Павел Руднев в небольшом видео «Доктрина Антонена Арто» объясняет эту концепцию так: «Арто говорит нам очень важную вещь, которую важно понять в сегодняшних спорах о театре: человек изначально деструктивен. Поэтому театр и любой вид искусства – это место, где вымещаются первобытные инстинкты и даже, может быть, низовые инстинкты. Театр вымещает демонов в игре для того, чтобы они

не повторились в реальности. То, что, собственно, сегодня на рок-концерте происходит или в любом ночном клубе. Люди в игре... проявляют себя несколько деструктивно для того, чтобы выместить... ту агрессию, которая в них накопилась. То есть у театра есть это терапевтическое свойство: он имитирует насилие, деструктивные рефлексии для того, чтобы их отыграть в игре и не повторить в реальности».

С моей точки зрения, невозможно сказать ничего более спорного. Терапевтические способности жестоких зрелищ обратно пропорциональны заявленным целям. Эстетика насилия не освобождает человека от «вытесненных влечений» – наоборот (!), она воспитывает в нем влечение к насилию, подает пример. Антигуманное «искусство» часто показывает сцены убийства не для поддержания сюжета – оно изощряется в натуралистичности такого показа. Особо восприимчивых людей с пошатнувшейся психикой это может подтолкнуть к эксперименту в собственной жизни. В современном обществе постмодерна девиантные формы и стратегии поведения человека могут дать ужасающую картину таких поступков, совершенных из любопытства: убийство, педофилия, садизм, снафф-видео (в США их часто создают в том числе подростки).

Все это легко уяснить при помощи элементарной логики, поэтому она так нежелательна в постдраматическом театре, идеальный зритель которого – масскультовый человек, ведомый визуальными возбудителями. Такого рода «искусству» нужен тот, в ком уничтожена личность, у кого размыта граница дозволенного, как и граница между тем, что хорошо и что плохо. Для этого необходимо, чтобы зритель потерял самоидентификацию, чтобы был запущен процесс распада его мышления. И дабы эти заявления не казались голословными, демагогическими, обратимся к размышлениям самого Лемана.

Итак:

«...после того, как Ницше и Фрейд построили свои теории, посвященные дискурсу бессознательного, мы стали подозревать, что самоотождественность, как заранее не осмысляемая вера субъекта в собственную самоотождественность, является всего лишь химерой. В наши дни субъект, а вместе с ним и интерсубъективные отражения, благодаря которым он мог все более углубляться в самое себя, теряет эту свою способность собрать все свои ощущения в некое целокупное единство. Или же, если попытаться зайти к этой проблеме с другой стороны, распадение времени как единого континуума является знаком распада

(или по крайней мере частичного подрыва) самого представления о субъекте, имеющем уверенность в реальности и непреложности своего времени»<sup>3</sup>.

Или: «Отказ от общепринятой формы (включающей в себя единство, самоидентичность...) зачастую реализуется через любовь к *крайностям*. <...> Вся сцена превращается в игровую площадку (или мусорную кучу), заполненную предметами, надписями и знаками, в поле хаотически расщепленных ассоциаций, чья сбивающая с толку, чрезмерная “плотность” передает нам прежде всего ощущение хаоса, нашей собственной никчемности, потерю ориентации, печаль и “страх пустоты”»<sup>4</sup>.

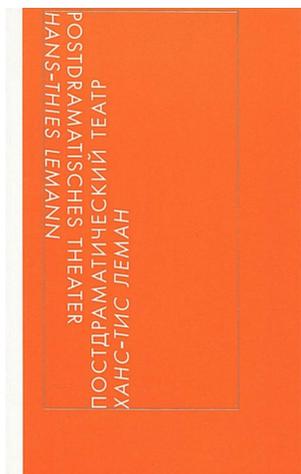
И еще: «Театр отражает общее распадение опыта на мелкие временные осколки и импульсы...»<sup>5</sup>

Т.е. человек не тождествен сам себе, а тождествен случайным мимолетным импульсам – именно этому нас собралось научить современное искусство и немецкий профессор. Исходя из этого (и здесь мы ничего не прибавляем от себя!) Леман считает, что человек – это уже не человек («Все относительно, вдова Бекбик!»), человек – это всего лишь *знак*.

Также выдержка из книги: «И в самом деле: концепция самопреображения может побудить нас к тому, чтобы счесть публичное самоубийство наиболее радикальной перспективой перформанса, ведь именно такой акт был бы поистине свободен от простой “театральности” и какого бы то ни было представления, явившись радикально реальным опытом, происходящим в настоящем времени и действительно неповторимым. Не стоит искать в этом моем замечании какую-то саркастическую или полемическую окраску»<sup>6</sup>. (Леман даже позаботился, чтобы эти максимально карикатурные слова не были восприняты иронично!)

Здесь не случайная проговорка, автору стесняться нечего – это его манифест и знамя: «...постдраматический театр стремится к публичному предъявлению тела, а затем – и к его унижению и распаду»<sup>7</sup>.

Неоднократно в разных главах удавалось мне проследить главный лейтмотив современного искусства и философии: трупизна, смерть, разложение – в таких случаях Маяковский говорил «мертвечина». В одном месте Леман цитирует некоего Валер Новарина: «...распадение, декомпоновка человека»<sup>8</sup>. Всякому ясно, что любой организм хочет жить и стремится к благополучному существованию, но не тут-то было с нашими интеллектуалами: постдраматический театр – это прямая проповедь ментальной смерти человека, его личностного распада.



Русское издание книги Х.-Т. Лемана  
«Постдраматический театр»

На страницах книги Лемана часто можно встретить высказывания Хайнера Мюллера, явно вдохновлявшего немецкого профессора. Для постдраматического театра Мюллер является несомненно краеугольным камнем. Итак, одна из его – Мюллера – цитат: «Существенное в театре – это превращение. Умирание. И страх перед этим последним превращением является всеобщим, на него можно положиться, на нем можно строить». (Можно только ужаснуться, представив, что можно построить, основываясь на «умирании».) Леман вторит ему: «...театру всегда приходится иметь дело с символической смертью»<sup>9</sup>, – что, собственно, никак не может соответствовать истине, поскольку любой человек приходит в театр не за умиранием, он приходит туда за *жизнью*.

Впрочем, «жизнь» в концепции постдраматического театра тоже присутствует. Но только какая? Она является здесь исключительно физиологическим ощущением! Передаем слово профессору:

«За бросающейся в глаза разнuzданностью явственно проступают меланхолия, одиночество и отчаяние. Это кажущееся разнообразие постдраматического театра часто ищет себе вдохновение в образцах телевизионных и кинематографических развлекательных форм, отсылая нас (независимо от их качества) к трэшевым фильмам ужасов, шоу-викторинам (наподобие передачи Харальда Шмидта), рекламе и музыке диско, равно как и к классическому интеллектуальному наследию. Одновременно театр очень внимательно откликается на состояние умов молодых зрителей – на их чувства безнадежности, вызова или

печали, на их стремление к счастью и к возможности прожить свою жизнь с максимальным напряжением и интенсивностью»<sup>10</sup>. Темами этого театра являются «тайна, смерть упадок, расставание, старость, вина, жертва, трагедия и Эрос»<sup>11</sup>. А в никчемной, пустой жизни человеку только и остается что «экстазировать».

Надо сказать, что по Леману современный театр – это пространство голых чувств, даже чисто животных рефлексов, как *единственных источников реальности* для буржуазного позитивистского сознания. Раз нет драматургии театра, драматургии жизни, содержания в театральной постановке, то ему (хочет заверить нас профессор) остается только физиологическое чувство, как *единственный источник переживания самого себя*, искусства и жизни вокруг. Это наивысшая точка отчуждения зрителя от себя и от других, его сознание закупоривается, оказывается запертым в себе самом.

Но! Леман заверяет нас: современный театр – это не какая-то там порнография, поскольку он «овеществляет тело» не для навязывания «реального как такового», но для того, чтобы зрителя посетила «своеобразная тревога, наступающая нас ввиду принципиальной *невозможности решить*, имеем ли мы здесь дело с реальностью или же с фикцией». Это делается якобы для того, чтобы зритель мог достичь двойственности восприятия, т.е. театр желает обострения его, зрителя, личностной амбивалентности, что на деле угрожает человеку потерей самого себя. В раздвоенности исчезает граница между реальным и воображаемым, а насилие над телом превращается в знак, как и сам человек.

В том же виртуальном ключе Леман рассуждает об одном постдраматическом опыте: «Ввиду общей установки на неопределенность, когда мы не в силах решить, действительно ли образ, звук или видеоклип создаются здесь “вживую” или же воспроизводятся спустя некоторое время, нам становится ясно, что здесь действительно “*распалась связь времен*”, так что нам неизменно приходится “прыгать” взад-вперед между совершенно разнообразными островками времени»<sup>12</sup>. А время для Лемана, на манер эмпириокритики, является всего-навсего ощущением: «Кант определяет время как “форму внутреннего чувства”»<sup>13</sup>, – давит он на чужой авторитет.

В постдраматическом театре, настаивает профессор, «воображаемая фикция и реальность сливаются вместе (о чем часто принято сожалеть)»<sup>14</sup>. Надо ли анализировать то, что Леман уже за нас решил, что мы будем обязательно теряться в попытках различить реальность и фикцию,

и что на это у него нет ни малейшего морального права? Что же тогда ему делать со всей своей хваленной теорией, если зрителю хватит пронизательности для всего этого шапито или же если эта проблема не будет для нас смыслообразующей?!

Проблеме *деперсонализации человека эстетическими способами* много уделил места в своих трудах советский философ Юрий Давыдов<sup>15</sup>. Особенно стоит отметить две его книги: «Бегство от свободы» (1978), написанное на материале интеллектуальной и эстетической мысли запада в XX в., и «Этика любви и метафизика своеволия» (1982), где темы расчеловечивания в работах Шопенгауэра, Ницше и западных интеллектуалов XX в. противопоставляются гуманистическим поискам Толстого и Достоевского. Вкупе с другими советскими книгами они могут показать вдумчивому читателю насколько вторичен, третичен и т.д. столь одурманивший многих Ханс-Тис Леман, насколько его идеи компилятивны и неновы (та же телесность описана в таких же постдраматических формулировках уже в 1970-е<sup>16</sup>). Буквально в лемановских выражениях, но с кардинально другим отношением Юрий Давыдов пронизательно замечает, что современное пост-искусство – это «средство освободить человека – в коллективном экстазе – от личностного самосознания, препятствующего максимизации и интенсификации наслаждения»<sup>17</sup>. Цитируя мысли Самария Великовского, автора книги «В поисках утраченного смысла», Давыдов доносит до читателя, что для человека абсурда «важно не прожить жизнь лучше, а пережить побольше» и что «настоящий момент и смена настоящих моментов – вот идеал абсурдного человека...»<sup>18</sup> А настоящие, «нелживые» моменты бытия – это исключительно «экстравагантные ощущения», на которые его толкает «жажда истины», а последней истиной ему представляются лишь «чисто физические ощущения». В таких философских исканиях Фридрих Ницше некогда дошел до того, что требовал, чтобы «разврат большого стиля» включал садизм в качестве важнейшего своего элемента<sup>19</sup>. Это ровно то, до чего доискался Леман, только «разврат» и «садизм» он сформулировал в более наукообразных, толерантных терминах. На страницах его книги в принципе сложно найти простые, человеческие слова. К примеру, «совесть» – слово совсем уж не научное. Наверное, во времена Ницше оно еще бывало в ходу, поскольку в посмертно изданных записках, созданных им в период знакомства с творчеством Достоевского, он записывает: «NB! Вернуть злему человеку чистую совесть – не это ли является моим произвольным

стремлением? <...> А именно злomu человеку, поскольку он – сильный человек?»<sup>20</sup> – а ведь речь шла, на секунду, об убийцах и растлителях детей, пленивших воображение Ницше, поскольку они лишены проклятой совести и морали (по Ницше мораль изобрела толпа слабых, чтобы подчинить себе сильных одиночек). Ницше тогда еще не понял, что ему не нужно возвращать убийце чистую совесть, ему следовало бы игнорировать само это слово, что так хорошо удалось немецкому профессору. Сопоставляя философию Ницше с поисками западных интеллектуалов, Давыдов употребляет определение «*трагический эстетизм, осознанный как аморализм*» – эту удачно найденную формулировку можно назвать и паролем постдрамы.

Сравним еще раз прямую речь Давыдова и Лемана. Давыдов пишет об идеале антигуманного искусства так: «...освободиться от своего “я”, от чувства самодостоверности личности». Леман: «...самотождественность является всего лишь химерой». Для него самого эта идея стала навязчивой, так что немецкий профессор решился лишить самодостоверности даже... Брехта!

Его цитата: «Другой Брехт: это воображаемая местность, водоворот слов, текстовый ландшафт, где “официальные” идеи снова и снова теряются в гуще слов, где области, которые только кажутся хорошо нанесенными на карту, оказываются размытыми, и та ткань, которую они порождают, не является ни идеей, ни словом... Давайте не будем забывать о том, что забывается, когда мы говорим “Брехт”: снова и снова это слово подчиняется конструкции того, кто, казалось бы, объявил, что текст с подписью “будь собой”, подчиняется фетишу подписи. (И, кстати, о поле: можно ли с такой же уверенностью определить не-существо, пишущее текст, как мужчина или женщина, как эмпирическую личность автора Брехта?) <...> И так, другой Брехт как субъект изначально был бы не субъектом, если бы это был Брехт, который по определению не поддается определению? На самом деле, на практике, это не тема, ссылка на саму проблему тематизации. Другой Брехт, это означает в то же время отражение способа чтения и постановки. Если понимание означает фиксацию значений, реконструкцию их генезиса, то вопрос о том, что всегда и необходимо для других, также ставит вопрос о необходимом непонимании в самом понимании»<sup>21</sup>.

Причудливый и довольно карикатурный фрагмент. Не писал ли его за Лемана кто-то из персонажей Гоголя? Подобные мысли автор пытался выдать за диалектику, поместив в эпиграф статьи «Другой

Брехт» слова Гегеля. Однако неподготовленному человеку очень легко спутать диалектику с эклектикой. Из размышлений Бертольта Брехта о диалектике мы знаем, что этот «великий метод» непрестанно меняется, но не теряет свой стержень, ведь, по его словам, «у тех, кто правильно применяет Великий Метод, манера говорить становится не более неопределенной, а более определенной» несмотря на то, что даже «говорящий изменяется в процессе говорения». Владимир Ленин, разграничивая понятия «диалектика» и «релятивизм», писал в своем труде «Материализм и эмпириокритицизм», который высоко оценил Альберт Эйнштейн: «Диалектика, – как разъяснял еще Гегель, – включает в себя момент релятивизма, отрицания, скептицизма, но не сводится к релятивизму. Материалистическая диалектика Маркса и Энгельса безусловно включает в себя релятивизм, но не сводится к нему, т.е. признает относительность всех наших знаний не в смысле отрицания объективной истины, а в смысле исторической условности пределов приближения наших знаний к этой истине». Пренебрежение же диалектикой ведет к абсолютному релятивизму<sup>22</sup> – хаотичности мира и личности; пренебрежение диалектикой, писал Энгельс, карается бегством для самых трезвых эмпириков в самые дикие суеверия, в полную оторванность от действительных процессов реальности и бесконечное падение внутрь своего «я». Чуть выше приведенной цитаты Ленин писал: «Ибо положить релятивизм в основу теории познания, значит неизбежно осудить себя либо на абсолютный скептицизм, агностицизм и софистику, либо на субъективизм. Релятивизм, как основа теории познания, есть не только признание относительности наших знаний, но и отрицание какой бы то ни было объективной, независимо от человечества существующей, мерки или модели, к которой приближается наше относительное познание»<sup>23</sup>.

Во времена, когда еще не существовало понятий «постмодернизм» и «постструктурализм», а структурализм начинал распадаться и трансформироваться, советская критика уже в 1974 г. предупреждала, к чему это может привести. Н.И. Балашов в статье «К критике новейших тенденций в литературоведческом структурализме» в теоретическом сборнике «Контекст – 1973» писал: «Отделение знака от действительности включает в себя и отделение знака от человека, т.е. ведет к дегуманизации литературоведческого структурализма, и поэтому, как это ни неприятно части ученых, сторонников философской тенденции, намерения которых субъективно благородны, этим ученым грозит

опасность самим сопричислить себя к сонму книжников, которым суббота дороже человека.

Идея самодовлеющего, замкнутого и отключенного от действительности неоструктурализма, в соответствии с его философской тенденцией, наглядно обнаруживает свою несостоятельность при обращении к драме. Если знак относится к действующему лицу драмы, тогда сравнительно легко обнаружить шаткость лакановской точки зрения. В драме, с ее сменой объекта – субъекта, нельзя остановиться, скажем, на Джульетте, как на субъекте, чье подсознание и есть нечто фрейдовски единственно реальное; ибо Джульетта в этом качестве тотчас заменяется в диалоге Ромео; трактовать в таком качестве не персонаж, а автора еще рискованнее, ибо субъектом на следующей ступеньке станет уже не Шекспир, а, скажем, Лакан, его исследующий, затем – автор данных строк, пишущий о Лакане, потом – читатель, читающий эту статью, и т.д.

В драме раскрывается (если речь идет о том, что стоит за персонажем, буде его рассматривают как знак) не формальная иерархия цепи означающих, а содержательная диалектика формы в ее отношении к сущности, реализующаяся в искусстве через образность...»<sup>24</sup>

Постдраматический театр есть окончательный продукт дегуманизации искусства и отделения знака от реальности. Леман неоднократно признается: главная тема постдраматического театра – тело, а тело, чтобы с ним в театре ни делали, – лишь знак. Здесь вспоминаются слова Марины Абрамович, которые цитирует Кети Чухров в своей лекции: «Когда я рисую на себе ножом звезду, это не про то, что мне больно, это не про какое-то прямое присутствие – я всего лишь вещь. Даже если я буду играть в русскую рулетку, и я сейчас себя убью, это не будет онтологическим убийством, это не будет экзистенциальный акт, трагический акт смерти, это будет всего лишь мое произведение – арт-объект, в который включена моя смерть»<sup>25</sup>. Леман же пишет, что самоубийство перформера будет являться наивысшим постдраматическим актом – идеалом постдрамы.

Постмодернистское искусство стремится расщепить в человеке личность, выдавая эти мероприятия за вполне закономерные и актуальные. И расщепление личности – это не устрашающая метафора, а совершенно материалистический факт. Помимо распада личности (анти)-культура постмодерна несет человечеству еще одну, куда более страшную тенденцию – распад мышления. Набравшая невиданные масштабы потеря пола является тому подтверждением.

И пока человек еще окончательно не распался, пока не наступило царство «жизни крыс», так и хочется крикнуть Леману, стоящему на сцене своей книги: «Не все относительно, вдова Бекбик! Не все относительно!»

## **Постдраматический аффект**

Теперь, по мысли Лемана, театр не может быть политическим в привычном понимании, но у него может быть своя политическая ниша (именно так!<sup>26</sup>). Постдрама, по Леману, должна иметь амбицию быть политическим театром «после и без Брехта»<sup>27</sup>, поскольку все, что еще может сегодня театр, – это доставить зрителю некие состояния. Нам говорят, что нам следует – мы должны (обязаны!!!) дословно «отказаться от привычного режима “чтения” спектакля и задействовать другие режимы восприятия». При этом концепция постдраматического театра бесконечно говорит о том, что такой театр единственно демократичен и ориентирован на равноправие в отношениях со зрителем. (Что это такое как не лживая подмена и еле прикрытая манипуляция?) «*От смысла к чувственности*» – так определяет Леман «поворот» мирового театрального процесса. И чтобы понять, что это за состояния и «чувственность» такая, которую обязаны испытывать люди, читателю придется ознакомиться – к величайшему сожалению автора сих строк! – с достаточно обширными цитатами немецкого профессора. Мало того, должен сказать, что мне искренне стыдно и до боли неприятно помещать здесь то, что будет дано ниже. Однако же, дорогой читатель, приготовься, игнорировать это мы не в праве.

Что же, станем подходить к *сути* дела постепенно, начиная с нейтральных, «научнообразных» определений Лемана, обрисовывающих контуры постдраматического аффекта, как бы он ни настаивал на том, что никакой *сути* уже не существует. На подобных абстрактных определениях могли бы остановиться защитники постдрамы или же ее нейтральные «научнообразные» комментаторы и исследователи, наша же задача – пойти дальше.

Довольно распространенный рефрен книги: по Леману и всему постмодернистскому канону, современный театр – это не действия, но состояния. Цитируя Лиотара, он утверждает: «Должен быть не театр значения, но театр “сил, интенсивностей, аффектов в их реальном присутствии”»<sup>28</sup>. Постдраматический театр – это театр «аффекта или следствия некоего потока энергии, особой иннервации, ярости

и страсти»<sup>29</sup>. По сути, все то же ницшеанское дионисийство – не разум, а страсть, истерика и безумство, заражающие зал. Об игре одной российской актрисы Леман комплиментарно сообщает: «мастерски поданная истерия». Современный театр призван «не просто передавать какую-то информацию»<sup>30</sup> зрителям, а будоражить нервную систему человека. Переводчик книги Наталья Исаева в предисловии пишет, что театральное зрелище «стало ярким и праздничным (или пугающим), оно лупит по чувствам...» Мешает этому какой-то мифический «текстоцентризм» (выражение Н. Исаевой), так что пути разума – долой! Ведь в мире искусства, считает Леман, «подлинная коммуникация происходит не через *рациональное понимание*, но через импульсы, направленные на собственную креативность реципиента...»<sup>31</sup> То есть прочувствовал спектакль – ты креативный, не прочувствовал – ты ничего не понимаешь в «искусстве».

Разглядим немного поближе, что именно обязан чувствовать постдраматический зритель. По мысли немецкого профессора, театр отстаивает свое «право на разрозненное, частичное, абсурдное, уродливое»<sup>32</sup>. Он пишет: «Со стороны содержательной и формальной, он все больше вбирает в себя то, чего прежде, из отвращения, мы не могли и не желали касаться»<sup>33</sup>. И вот тут начинается самое важное и «интересное». Наверное, не каждый, кто осмеливался критиковать постдраматический театр, добирался до столь паранормальных мест в тексте. Рискну предположить, что и апологеты постдрамы, изучившие всю книгу, не вполне вчитались в эти слова, потому что защищать подобное – совсем конфузно. И уж точно нижеследующие высказывания отчего-то не бросились в глаза Анатолию Васильеву – человеку, «подарившему» русскому театру сие произведение, – потому как знать, что представляет из себя эта книга, и все же увековечить ее на родном языке – как-то стыдно выходит. Итак, немецкий профессор пишет: «...в постдраматическом театре появляется непосредственно навязывающая себя, а часто и попросту пугающая телесность. Тело становится центром внимания во всем своем физическом аспекте и жестикуляции, а не просто как носитель некоторого смысла. <...> Постдраматический театр часто представляет себя как “самодостаточную телесность”, которая выставляется напоказ в своей интенсивности, жестикуальных возможностях, в присутствии своей “ауры”, равно как и в специфических напряжениях, передаваемых внешним и внутренним образом. В дополнении к этому мы часто имеем здесь дело с присутствием как бы “тела с отклонениями”,

которое в силу болезни, инвалидности или уродства отклоняется от нормы и вызывает своеобразное [внимание! – В.Т.] “аморальное” прельщение, беспокойство или страх. Те возможности существования, которые обычно оказываются подавленными или даже исключенными, теперь выходят на первый план в крайних физических формах постдраматического театра; они перечеркивают собой все обычные восприятия, установившиеся в нашем мире только за счет постепенного стирания знаний о том, насколько узка сфера, где жизнь может протекать в некоторой “нормальности”»<sup>34</sup>.

То есть речь идет о (скажем без кавычек!) аморальном «прельщении» к неуточненному «телу с отклонениями», поскольку постдраматический театр – это территория якобы «свободы» от «некоторой нормальности». Уже много страниц спустя Леман пишет, что «неидеальное, безобразное тело» – это «обещание эротической стимуляции и провокации»<sup>35</sup>. (Кому-нибудь уже нужен пакетик?)

По глубокому убеждению немецкого профессора, театру надо вернуть «болезненную и дарящую наслаждение телесность»<sup>36</sup>. Хотя это и так понятно, все же подчеркнем, что естественно телесность понимается исключительно как «эротическая телесность». Как пишет Леман, «тело здесь абсолютизируется»<sup>37</sup>. Или, лучше сказать, обожествляется.

Следующий отрывок можно было бы озаглавить как «Экстаз грязи». Вот он: «А новый натурализм 80-х и 90-х годов предлагает зрителям ситуации, демонстрирующие все более гротескный распад и абсурдность. Разумеется, в новейших театральных произведениях наблюдается интенсификация образа реальности, но теперь такая интенсификация направлена вниз: куда-то вниз, в отхожие места, в грязь, туда, куда запрещает нам заглядывать хороший вкус, туда и входит теперь прежде сокрытая фигура козла отпущения, “фармакоса”. В раннем натурализме самое низкое – это еще не вся истина, не та реальность, что должна быть раскрыта, поскольку прежде она была сокрыта и подавлена. Скорее уж, самое низкое – это новое “сакральное” [т.е. обожествляется «отхожее место». – В.Т.], та истина, которая призвана взорвать нормы и правила: то *depense* (Жорж Батай), которое идет вразнос в употреблении наркотиков, распаде и издевательских насмешках. Проступки, что происходят внутри банальности мещанской, обыденной жизни, здесь обретают значимость “иного”, значимость исключения, то есть чего-то чудовищного и неслыханного, некоего экстаза»<sup>38</sup>. (Поразительно пахучая вышла книга у Лемана!)

Все это профессор, интересующийся «отхожими местами», называет – в духе фрейдовской теории – «этикой катарсиса как цивилизационно подавленной агрессивности»<sup>39</sup> – лаконично обозначим это как этику грязи. И вот такое сравнение проводит Леман: «...у нас неминуемо возникает аналогия с архаичными *ритуалами*»<sup>40</sup>. Возражений нет! Экстаз дикаря, приносящего богам кровавую жертву, очень велик и может опьянить до беспамятства. Некто Герман Нитч как раз прославился своими акциями «оргийно-мистериального театра» с его установкой на «ощущение тела, крови, активацию вкуса и осязания, что дает переживание чистого, докультурного существования». Зрители Нитча, прошедшие через ведра крови и бог знает через что еще, «ссылались на глубокие ощущения совместно пережитого» и, в частности, на улучшение общего самочувствия, а также у них были замечены «повышенный аппетит, сексуальное возбуждение и т.п.»<sup>41</sup> Что же, убийца, совершающий убийство, тоже чувствует экстаз и общий подъем сил. Особое удовольствие ему приносит переступание таким образом через все установленные нормы, через все общество разом. Автор статьи, где упомянуты опыты Нитча, пишет: «Это разрушает традиционный язык театра, отбрасывая нас к доязыковым формам общения вроде крика, и сама реакция на это искусство... говорит об особом переживании реальности. Ясно, что зрители подобного действия пережили транс»<sup>42</sup>. Вот как далеко может зайти «современное искусство», а вы говорите!

Все перечисленное выше, утверждает Леман, способно породнить зрительный зал и дать чувство общности. «Этика» катарсиса как агрессивности «благодаря провоцированию неконтролируемых аффективных реакций (страха, отвращения, ужаса) преодолевает “великолепную изоляцию” зрителя»<sup>43</sup>. Вспомним, Хайнер Мюллер тоже говорил, что наркотики освобождают и помогают преодолеть отчуждение в современном мире, – так и Леман считает, что ощущение исключительно физиологических, а не духовных состояний сближает людей. Но если и сближает, то уже в каком-то не-человеческом смысле. В самом деле, постдраматический театр в изложении Лемана ни разу не предлагает духовные, разумные чувства – только и исключительно физиологические.

При постмодерне тяжелые, отталкивающие психологические триггеры выставляются как возбудители – своеобразная доза адреналина. Здесь не будет преувеличением говорить о специальной постмодерновой чувствительности античеловечного искусства – наркотическом/аффек-

тивном бытии. Постдраматический театр – это театр психологических экспериментов над человеческим восприятием, ковыряние природы до якобы «первозданной» экзотической неуправляемости. По Леману, политичность постдраматического театра заключается в том, что его направленная на общество «политика должна включать в себя преодоление “табу”»<sup>44</sup>, – и здесь уже спасайся кто может.

Перед нами театр низменных человеческих инстинктов как некой пессимистической тайны мира со ставкой на коммерческий успех. Его фишка – сексуальные извращения, пошлость, похабство. Искусство здесь низведено до уровня эксгибиционизма, психически ущербного желания оголеться – болезнь как норма, как нечто настоящее, свободное, потому что это «красиво», потому от этого «оторваться невозможно», потому что это бьет по нервам и ничего более в эстетическом плане. Остальные же доводы в пользу такого пост-искусства любой неподвластный конъюнктуре исследователь вынужден признать терминологической трескотней, скрывающей от нас его суть. А суть предельна проста, главные слова сказаны самим гуру, да только находятся они под громадной толщей терминологической шелухи.

Постдрама, несмотря на всю заявляемую свою бессодержательность, – это театр внушения, но не везде будет артикулировано, что именно он внушает, – «не всяко слово в строку пишется!»

Постдраматический постановщик при декларируемой «демократичности» и борьбе с «диктатурой» текста и автора, производит над зрительным залом свои «отхожие» психологические опыты. Оказывается, стоит лишь назвать себя «демократом», «свободной личностью», как твоя власть над зрительным залом многократно возрастает. Стоит заявить, что ты деконструируешь автора, и никто не признает в тебе самого изощренного диктатора, – а кто против, тот не «демократ»!

Какой бы аффект ни испытывал человек, он сам выпускает его и пользуется им сознательно. Он волен подвести себя к нему или наоборот. Постдрама же стремится снять эту онтологическую ответственность со зрителя, а режиссеры и теоретики заинтересованы в этом так же, как злоумышленник в составлении идеального алиби: «это не я такой – это человеческая природа деструктивна». Всем своим существом постдрама заявляет, что человеку нужны аффекты – иные радости жизни находятся вне сферы ее ведения, для нее они дискредитированы как рутинные и мелкобуржуазные. Но справедливо спрашивал в свое время Карл Маркс, а вслед за ним Юрий Давыдов: почему вы считаете, что человек равен

себе в момент истерики, а не во время каждодневной трудной и полезной для общества творческой работы?

## **Аморализм постдрамы. Или почему умирает театр**

Список того, что в культуре можно было бы назвать аморальным и циничным, огромен. Народные шутки, песни и прибаутки всех народов мира изобилуют забавными примерами разгульности, жестокого черного юмора и физиологической стороны жизни человека. Существует такое явление, как карнавальная культура, описанная М.М. Бахтиным и ошибочно смешиваемая с природой постмодернизма<sup>45</sup>. Строчки мировой поэзии часто вызвали острые кривотолки, пересуды и конфликты. К примеру, строки «Убей немца!» И.Г. Эренбурга и «Убей его!» К.М. Симонова трактовались как свидетельство чрезмерной милитаризации советского общества, национализма и кровожадности. Владимиру Маяковскому часто вспоминали его строчку «Я люблю смотреть, как умирают дети» времен футуристической молодости, на что поэту однажды пришлось ответить безапелляционно и таким образом сформулировать важнейший закон диалектичности искусства: «Надо знать, почему написано, когда написано и для кого написано... Неужели вы думаете, что это правда?»

Циничные и как бы неморальные проявления искусства всегда направлены на явления жизни, против которых художник восстает, не рассчитывая получить никакой награды, кроме плевков «общественного вкуса». Таким был античный философ Диоген, совершавший разного рода циничные проделки, за что был не превозносим, а побиваем согражданами, и юродивый Василий Блаженный, который прославился тем, что плевал на храмы и разбил икону, – и так же был многократно избит.

Но есть искусство, которое, как яд, отравляет и жизнь, и самого человека, а его художники и теоретики при этом получают награды и почет от общественной и интеллектуальной элиты. Такое искусство не критикует язвы общества, а *паразитирует на них*, играя на буржуазной самоиронии зрительного зала, – за это во все времена хорошо платят. Выходя за рамки игры слов и рамки условности искусства, такой аморализм несет в себе только гибель.

К вопросу морали и этики в постдраме немецкий профессор обращается в книге несколько раз: «...роль этики здесь постепенно пересматривается»<sup>46</sup>, – убеждает он. Листаем страницу назад и читаем следующее:

«В этой точке мы уже наблюдаем некий сдвиг, который происходит со всеми проблемами морали и поведенческими нормами благодаря такой театральной эстетике, где существует намеренная размытость прежней ясной линии, разделявшей реальность (в которой, скажем, если мы станем свидетелями насилия, то это тотчас же ведет к чувству ответственности и необходимости вмешаться) и “зрительское событие”»<sup>47</sup>. Не брезгует профессор и примерами: этика в постдраме пересматривается, «когда на сцене умирают оставшиеся без воды рыбы, когда лягушки (как нам кажется) оказываются раздавленными под ногами актеров, или когда нас намеренно оставляют в неведении относительно того, подвергают ли актера действительно пытке электрическим током». Притом практика современного театра далеко не исчерпывается перечисленным.

Просмотр постдраматических спектаклей профессор мыслит как «*акт видения*, который вуайеристски направлен на выставленного на нас исполнителя»<sup>48</sup>. Вуайеризм, если нужны пояснения, пока еще считается расстройством психики – болезнью. Но Леман не унимается: «Живая, трепетная скульптура-человек, движения этой скульптуры, проходящие через все крайности – от оцепенения до крайней степени жизни, – все это обращает на исполнителя взгляд зрителя, почти становящегося здесь *подглядывающим вуайером*»<sup>49</sup>.

С чисто «научной» беспристрастностью теоретик констатирует: «Шехнер ставит нанесение себе телесных повреждений, часто практикуемое актерами перформансов, на одну доску со *Snuff films*», – а переводчик книги заботливо сообщает читателю, что «фильмы *snuff* – это нелегальные, подпольно снимаемые фильмы, включающие в себя порнографию вместе со сценами реальных (а не разыгрываемых) пыток, убийств и тому подобного»<sup>50</sup>. Торжество «беспартийности» науки достигнуто! Чистая, без примеси идеологии и морали театроведческая «наука» наконец явлена миру! Вдохновляйся кто хочет!

Выскажемся со всей строгостью революционной трибуны во Франции времен якобинской диктатуры: театр, проповедующий смерть, заслуживает только одного – смерти!

<sup>1</sup> Лекция Олега Аронсона «Кино после “Кино” Делеза» [Электронный ресурс] // Порядок слов. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ncpHsX1UQeY> (дата обращения: 28.03.2025).

- <sup>2</sup> Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В.И. Максимова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. С. 120.
- <sup>3</sup> Леман Х-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 255.
- <sup>4</sup> Там же. С. 146–147.
- <sup>5</sup> Там же. С. 197.
- <sup>6</sup> Там же. С. 225.
- <sup>7</sup> Там же. С. 274.
- <sup>8</sup> Там же. С. 268.
- <sup>9</sup> Там же. С. 76.
- <sup>10</sup> Там же. С. 193.
- <sup>11</sup> Там же. С. 301.
- <sup>12</sup> Там же. С. 260.
- <sup>13</sup> Там же. С. 255.
- <sup>14</sup> Там же. С. 307.
- <sup>15</sup> Поразительное современное описание мюзикла «Волосы» можно найти в книге Ю. Давыдова «Бегство от свободы»: «“Истину”, открытую новыми мистиками, не замедлило подхватить современное “поп-искусство”. Один из примеров популярного зрелища, вдохновленного гедонистическим мистицизмом, – мюзикл “Волосы”, посвященный живописанию экстазов “племенной” любви. Как свидетельствует Пассмор, мюзикл этот являл совершенно непонятную – для зрителя, не посвященного в тайны новой мистики, – картину: здесь было трудно отличить, кто мужчины, а кто – женщины. Однако “посвященному” было все ясно с самого начала: характер “племенной любви”, утверждаемый мюзиклом с поистине “революционной” страстностью, таков, что нет необходимости различать мужчин и женщин. И даже более того: для удовлетворения эротических влечений, которые изображаются в “Волосах”, женщин – согласно Пассмору – вообще не требуется. Во имя “общины” и “племенной любви” в мюзикле совершается бунт против женского начала – как разлагающего непосредственную “коллективность” сексуального общения, внося в эротическую сферу “незаконный” уже в далеком прошлом (и тем более “устарелый” в настоящем) момент индивидуализации, избирательности и т.д. В этом бунте против специфической, если можно так выразиться, роли женщины в сексуальных отношениях участвуют в “Волосах” и сами женщины. Вместе с мужчинами они одержимы в этом мюзикле поисками абсолютно единения, тотальной общины, где все люди мыслят и чувствуют,

- “как единое существо”. И – никакого тебе разномыслия. Надоело!.. На путях, столь темпераментно указанных “Волосами”, видится новым мистикам полное и окончательное решение той проблемы, которая десятилетиями волновала философов, романистов и кинорежиссеров XX столетия, – проблемы “некоммуникабельности”». (*Давыдов Ю.Н. Любовь и свобода: избранные сочинения. М.: Астрель, 2008. С. 235.*)
- <sup>16</sup> «В качестве такого языка предлагается использовать особый, “бедный”, “экономный” язык – невыразительный, грубый и низменный, “идущий от тела”, от физиологии. Он основывается на некой “философии телесности” (“Я – это прежде всего тело, жизнь – это только история тела”). <...> Эмоционально бесцветное, “бедное” слово должно обратиться в жест, передающий самоотстранение автора от происходящего, его “чисто физическое присутствие”, но не участие в событиях. Вместе с тем это “слово-жест”, обращенное не к интеллекту читателя, а к его ощущениям, призвано провоцировать в нем непреодолимую, родственную физиологическую реакцию, не имеющую ничего общего с сопереживанием, с осуждением чего-либо или кого-либо». (*Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. М.: Политиздат, 1978. С. 245–246.*)
- <sup>17</sup> *Давыдов Ю.Н. Любовь и свобода: избранные сочинения. М.: Астрель, 2008. С. 235.*
- <sup>18</sup> *Давыдов Ю.Н. Этика любви и метафизика своеволия: проблемы нравственной философии. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 143.*
- <sup>19</sup> Там же. С. 173.
- <sup>20</sup> Там же. С. 88.
- <sup>21</sup> *Lehmann H.-T. Das Politische Schreiben. Berlin: Theater der Zeit, 2012. С. 486, 489–490.*
- <sup>22</sup> «Натурализм похож на реализм, как софистика – на диалектику. Или лучше сказать: как вульгарный механистический материализм – на диалектический» (Бертольд Брехт).
- <sup>23</sup> *Ленин В.И. Сочинения. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1947. Т. 14. С. 124.*
- <sup>24</sup> *Балашов Н.И. К критике новейших тенденций в литературоведческом структурализме // Контекст. Литературно-теоретические исследования / АН СССР, Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974. С. 162–163.*
- <sup>25</sup> Кети Чухров. Почему театр не может быть «современным» [Электронный ресурс] // Лекториум. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6QPbibu5rHM> (дата обращения: 28.03.2025).

- <sup>26</sup> См. главу «Может ли театр быть политическим?»
- <sup>27</sup> Леман Х-Т. Указ. соч. С. 300.
- <sup>28</sup> Там же. С. 61.
- <sup>29</sup> Там же. С. 62.
- <sup>30</sup> Там же. С. 250.
- <sup>31</sup> Там же. С. 108–109.
- <sup>32</sup> Там же. С. 71.
- <sup>33</sup> Там же. С. 71.
- <sup>34</sup> Там же. С. 154–155.
- <sup>35</sup> Там же. С. 271–272.
- <sup>36</sup> Там же. С. 155.
- <sup>37</sup> Там же. С. 156.
- <sup>38</sup> Там же. С. 190–191.
- <sup>39</sup> Там же. С. 226.
- <sup>40</sup> Там же. С. 225.
- <sup>41</sup> Гончарова Н. За гранью театра и искусства [Электронный ресурс] // *Искусство*. 2012. №1 URL: <https://iskusstvo-info.ru/za-granyu-teatra-i-iskusstva/> (дата обращения: 28.03.2025).
- <sup>42</sup> Там же.
- <sup>43</sup> Леман Х-Т. Указ. соч. С. 226.
- <sup>44</sup> Там же. С. 310.
- <sup>45</sup> Бузгалин А., Булавка Л. Следующие сто лет М. Бахтина: диалектика диалога versus метафизика постмодернизма // *Вопросы философии*. 2000. №6. С. 119–132.
- <sup>46</sup> Леман Х-Т. Указ. соч. С. 168.
- <sup>47</sup> Там же. С. 167.
- <sup>48</sup> Там же. С. 272.
- <sup>49</sup> Там же. С. 271.
- <sup>50</sup> Там же. С. 164.