

Эксперименты «новой драмы»

Е.Н. ПОЛИТЫКО
(г. Екатеринбург, Россия)

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В ОЦЕНКЕ ЮЛИИ КРИСТЕВОЙ: ПО МАТЕРИАЛАМ СТАТЬИ «СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР НЕ ИМЕЕТ МЕСТА (БЫТЬ)»

В сознании ученого-филолога имя Юлии Кристевой связано, прежде всего, с развитием теории интертекста, оказавшей значительное влияние на интеллектуальный и литературный процесс современности. Тем более оригинальной представляется статья знаменитого французского ученого «Современный театр не имеет места (быть)» («Le Théâtre moderne n'a pas lieu», 1977), в которой Ю. Кристева сосредоточивает внимание на вопросах экспериментального театра последних десятилетий XX века. Ученый обращается к проблеме синтеза искусств, анализирует смелые опыты драматургов и хореографов с цветом, звуком, жестом, а также представляет свою точку зрения на изменение роли языкового выражения в современном театре.

Автор статьи ставит под сомнение существование семиотического пространства в современном театре и, следовательно, возможность приложения семиологии к данной сфере: «Как искусственная модель знаковой системы, семиология — наука о сущности вещей. Современный театр не существует — в нем ничего не происходит — и соответственно семиология — мираж»¹ (здесь и далее перевод с англ. мой. — Е.П.).

С утверждением, что современная театральная сцена не предлагает зрителю уютного пространства четких смыслов, связано и название статьи, кажущееся на первый взгляд провокационным. Ю. Кристева объясняет его следующим образом: «Высказывание о прекращении существования современного театра, подразумевает, что говорящее

¹ *Kristeva J. Modern Theatre Does Not Take (a) Place // Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought / Trans. Alice Jardine and Thomas Gora; The University of Michigan Press, 2000. P. 277.*

животное (человек) достигло в своем развитии такой ступени, на которой единственным пригодным для освоения пространством — и ключевой точкой — является язык (*le langage*). Никакие декорации, даже самые замысловатые, не могут передать ощущение кризисности государства, религии и семьи, следовательно, невозможно выбрать дискурс — разыгрывать дискурс — на основании единственной узнаваемой сцены, которая позволила бы актерам и зрителям узнать себя в Авторе. Золотой век развития греческой (или классической) традиции не нашел отражения в двадцатом веке <...>. Так как игра возможна теперь только в лингвистическом пространстве, современный театр не существует вне текста. Это не означает конца классической репрезентативной традиции, как принято говорить, так как ничто не является более репрезентативным, чем язык (*la langue*) — этот привилегированный мир отождествления и фантазии. Это, скорее, конец наглядности, театральной демонстративности»².

Интерпретируя вышеприведенную цитату, важно учитывать, что французский вариант слова «язык» приводится переводчиками статьи на английский язык не случайно: между лексемами *le langage* и *la langue* существует значимая в данном случае разница: «*langage* (m) 1) язык, речь; 2) манера говорить; 3) крик животных, пение птиц»³ и «*la langue* (f) 1) *anat.* язык; 2) язык, речь»⁴. Иными словами, в *le langage* присутствует сема коммуникации в широком смысле. Более того, в словаре Д. Кристала лексемам придано терминологическое значение: «*langage* / læŋɑːʒ/ (сущ.) Французский термин, введенный Ф. де Сосьюром для обозначения человеческой способности к речевой деятельности. При таком подходе данный термин противопоставляется *langue*, языковой системе речевого сообщества»⁵. Данное толкование подчеркивает еще один нюанс: противопоставление *langage* и *langue* как речи и языка (конкретно-индивидуальной реализации языковых потенциалов и абстрактной надындивидуальной системы).

Говоря о прекращении театральной репрезентативности и переносе игры в языковое пространство, Ю. Кристева подчеркивает, что в основе современного театрального эксперимента лежат идеи классика французского символизма С. Малларме: «...Малларме провозглашает, во-первых, исчезновение священного — священного для общества, — отсутствие священного пространства, которое всегда является театральным пространством; и во-вторых, он провозглашает переход свя-

² Kristeva J. Op. cit. P. 277.

³ Новый французско-русский словарь. 50 000 слов и выражений. М., 2008. С. 427.

⁴ Там же. С. 427.

⁵ Crystal D. A Dictionary of Phonetics and Linguistics. Oxford, 2004. P. 255.

щенного в лингвистическую область. Доказательство: современный театр после Малларме — это фантазии, у которых нет зрителя, в то время как передовые эксперименты в области писательского дела обращаются прежде всего к индивидуальному бессознательному, не задумываясь о фантазиях больших социальных групп»⁶.

Здесь необходимо упомянуть о том, что в творчестве Малларме действительно можно увидеть некий прообраз современного театрального искусства. Лирика Малларме сугубо индивидуальна в стремлении передать не событие как таковое, а ощущение, вызываемое им. Именно эта непроницаемость смысла произведения, называемая маллармеанской «темнотой», обеспечила творчеству знаменитого символиста холодный прием у критиков конца XIX века. Постепенно представление Малларме о сакральном характере словесного искусства выкристаллизовалось в идею о создании великой Книги, которая могла бы запечатлеть и объяснить все явления мира, предложить его «орфическое толкование».

Исследователь, решившийся провести параллели между творческими находками и намерениями Малларме и театральным экспериментом конца XX века, поразится наличию множества точек соприкосновения указанных областей. Малларме выдвинул тезис о священном характере языка, способного выразить весь мир, отказался от прямой репрезентации в творчестве и выразил мысль о глобальном художественном синтезе. Именно эти идеи оказали значительное влияние на развитие современного театрального искусства, и становится очевидным, сколь справедлива Ю. Кристева, выделяя две эпохи развития театрального искусства XIX—XX веков («до» и «после» Малларме).

С этой точки зрения неудивительным представляется тот факт, что фабула современной пьесы часто является менее насыщенной, чем действие пьес предыдущих театральных эпох — пьес «золотого века» греческой культуры, средневековых мистерий, шедевров классицизма и «новой драмы». Действие оказывается буквально перенесенным в локус языка, где слова приобретают неоднозначность, предоставляют множество возможностей для интерпретации и порождают поле индивидуальных ассоциаций.

Юлия Кристева, однако, отмечает, что бессмысленным действие на современной театральной сцене назвать нельзя, и очерчивает два направления драматургического поиска: эстетическое пространство «молчаливого» (*silent*) Театра жестокости Антонена Арто (использующего звуки, жесты и цвета) и поле «психосемантических» экспериментов.

⁶ Kristeva J. Op. cit. P. 277.

Театр А. Арто можно, тем не менее, назвать «молчаливым» только в узком смысле слова: по замыслу его создателя, на сцене действительно не было места вербальному выражению (т.е. не использовался язык в значении *la langue*), но «театр, который не пребывает ни в чем, <...> использует все языки — жесты, звуки, слова, огонь, крики»⁷ (язык в широком значении — *le langage*). Говоря о реализации нового языка театра, Ю. Кристева вновь выделяет два варианта: «...символический смысл неизменно присутствует в любом действии, даже не будучи провозглашенным: первый, не чуждый шизофрении, переводит в область метафоры сочетание звука, жеста и цвета при помощи темы *смерти*. Второй вариант сродни паранойе и трансформирует сочетание звука, цвета и жеста в метафору с помощью мотива совершения действия — на пути к единому действу — и темы *сумасшествия*»⁸.

Относительно второго направления («психосемантического» театра) Юлия Кристева подчеркивает: «...[театр] говорит на языке художественного правдоподобия, состоящем из стереотипов и граничащем с бессилием <...>. Использование этого приема в таких произведениях имеет целью „закавычить“ текст, придать ему значение универсального кода, настолько слабо ощутимого, что ему удастся приобрести лишь некоторые признаки культурного символа, лишенного, однако, связи с миром»⁹.

Рассуждая о судьбе современного театра, Кристева упоминает режиссеров наряду с драматургами, приходя к выводу: «...Нельзя разделять понятия „театр“ и „кино“. Воссоздание субъективного пространства, столь характерное для современного искусства, задействует в качестве ресурса все средства репрезентации, а значит, запечатление на пленку, эксперимент с границами представляемого позволяет соединить видимое с слышимым или с жестом. <...> Старое разграничение театра и кино исчезает, возникает новый союз... „Слушайте то, что вы видите... представьте в движении то, что вы слышите...“ <...> Фильм приобретает все большее и большее значение, вплоть до того, что, возможно, однажды вытеснит театр, если не сольется с ним»¹⁰.

В авангардном театре синтез искусств играет важную роль — видеофрагменты в представлениях включают, например, Ивонн Рейнер и легендарный режиссер Ричард Форман, основатель «Онтологически-истерического Театра» (*Ontological-Hysteric Theatre*). Возьмем на себя

⁷ Арто А. Театр и его двойник. М., 1993. С. 11.

⁸ Kristeva J. Op. cit. P. 278.

⁹ Ibid. P. 278.

¹⁰ Ibid. P. 280.

смелость подчеркнуть, что утверждение о близкой смерти театра было характерно для умонастроений ученых второй половины XX века. Теория гибели истинного (идеи «смерти автора», «смерти читателя», «смерти искусства») воплотилась в трудах структуралистов. «... Ницше объявил о смерти Бога. Но недостаточно убить Бога, чтобы осушить переценку ценностей: все ценности, называемые высшими, вся совокупность соображений, по которым человек повинует, все удвоенное мира, которое превратило философию <...> в историю подчинения человека — все это разом отрицается», — пишет Р. Гароди¹¹. Предсказанию о скорой смерти театра вторила идея смерти киноискусства.

Во второй половине XX века кино и цифровое видео, скорее, стали новыми формами выражения, которые театр, будучи искусством гибким, вбирает без угрозы для своего существования. Так, на вопрос, доволен ли он видеoversиями своих пьес, Ричард Форман ответил: «Я не думаю, что постановки можно снимать. Мои — менее всего, потому что так много в них зависит от столкновения осязаемых объектов; настоящая плоть должна соприкасаться с настоящими предметами, эта осязаемая реальность должна сталкиваться с абстрактным формализмом моих пьес и с *другим* осязаемым уровнем струн, света, шумов, и т.д. Когда все это сводится к точке на экране, видеоматериалу, постановка умирает»¹².

Из высказывания Ричарда Формана можно сделать еще один вывод: экспериментальному театральному искусству необходим новый зритель, вдумчивый и вместе с тем умеющий прекратить внутренний монолог и позволить бессознательному завершить художественный образ. Как пишет Ю. Кристева: «Новое репрезентативное пространство не развивается непосредственно из смеси актеров и зрителей, оно развивается из кардинально иного представления о семиотических и символических элементах, посредством создания нового синкретического ансамбля <...>, и очевидным становится кризис языкового общения»¹³. Действительно, после разрушения привычной связи между означаемым и означающим и предпринятых попыток раскрыть вечно ускользающую «логику смысла» язык перестал быть надежным инструментом общения, всегда адекватно передающим душевное состояние и мысли говорящего.

¹¹ Гароди Р. Структурализм и «смерть человека» // Философия и общество. № 2. 1998. С. 244.

¹² Цит. по: *Bernstein Ch. A Conversation with Richard Foreman* // <http://www.ubu.com/papers/papers>

¹³ *Kristeva J. Op. cit.* P. 280.

Юлия Кристева приводит несколько примеров, иллюстрирующих направления театрального и кино-эксперимента. По ее мнению, первое течение внутри направления, условно обозначенного как «немой театр» (театр цвета, звука и жеста, использующий метафору сумасшествия), нашло наиболее отражение в авангарде американского киноискусства, ярким представителем которого является режиссер и художник Майкл Сноу. Его 45-минутный фильм «Длина волны» (*Wavelength*, 1967) описывается многими справочными изданиями как веха в искусстве авангарда и «структуралистского кино»¹⁴. На первый взгляд, в фильме практически ничего не происходит — люди возникают на экране лишь трижды. В начале ленты двое незнакомцев появляются в комнате, которую зритель наблюдает на протяжении этих 45 минут; герои заводят короткий разговор бытового характера. Немного позднее в помещение входит другой персонаж и без видимой причины умирает; наконец, входит женщина и ровным голосом сообщает по телефону о том, что обнаружила в своей квартире тело незнакомца человека.

Несмотря на непривычный сюжет, художественная ценность фильма весьма велика благодаря интригующему взаимодействию камеры с предметами интерьера и человеческим телом, постепенному изменению колорита, а также благодаря тому, как в фильме отражается течение времени. Свои впечатления от просмотра фильма Ю. Кристева описывает следующим образом: «Нет больше психологических, идеологических или нарративных последовательностей; слова тоже практически не используются. В фильме скорее представлена игра *цвета* в разных вариациях; бесконечные нюансы длины хроматической волны (от черно-белого кино к постепенному возвращению цвета) показаны на примере одного и того же предмета, который запечатлен на киноплёнку (чердак, тело). В то же время игра *звуков*, набирающая амплитуду и постепенно ослабевающая, усиливает впечатление от проявления цвета и его исчезновения. Все это создает ощущение того, что проекция *временных последовательностей* не что иное, как сумасшедшая погоня за предметами, которые никак не удастся четко идентифицировать. Такое время не имеет ничего общего с театральным временем, которое растворяется само в себе и воссоздает себя множество раз (этот второй вариант времени ближе к фрейдистскому пониманию вневременного характера бессознательного)»¹⁵.

¹⁴ *Sitney A.P.* Visionary Film: The American Avant-Garde. 1943—1978. New York, 1979. P. 375.

¹⁵ *Kristeva J.* Op. cit. Pp. 278—279.

Добавим, что подобный сюжет акцентирует многозначность названия «Длина волны»: единое мироощущение распадается на множество волн (световых, цветовых, звуковых и морских волн на картине в кадре), взаимодействие которых позволяет или четко отразить фрагмент реальности, или затрудняет восприятие действительности.

Юлия Кристева полагает, что смерть является ключевым событием фильма, который и сам наполнен метафорой смерти: «Единственное событие в семиотических границах представляемого (а значит, в границах значения и времени) — смерть. Язык присутствует в произведении лишь для того, чтобы устами женщины провозгласить смерть героя фильма. Хотя эти слова адресованы нам, в действительности мы их воспринимаем не как обращение к кому-то, а как выражение вездущей смерти. Смерть проникает через сетчатку глаза, с помощью чрезвычайно усеченной или необычайно протяженной длины волны. Мы становимся очевидцами смерти, наблюдая постепенное исчезновение предметов из поля видимости»¹⁶. Представляется характерным, что французский ученый обращает внимание на присутствие женщины в фильме, хотя эпизод длится несколько секунд. В своих трудах о феминизме и феминном повествовании Кристева подчеркивает амбивалентность образа женщины в древних культурах и подсознании, указывает на то, что женщина воспринимается и как символ рождения, и как символ смерти¹⁷. Таким образом, провозглашение смерти устами женщины в фильме Сноу скорее всего не случайно.

Кинотехнику Майкла Сноу, безусловно, отличает множество неоднозначных характеристик (режущий слух высокий звук во второй части фильма, постоянные помехи на экране, резкая смена цветов), которые производят различные, не всегда приятные, впечатления на зрителей. В этой недосказанности и отсутствии готового авторского посыла, однако, и состоит особая прелесть и смысл символистского (или, по выражению П. Ситни, «структуралистского»¹⁸) кино: «Символическое (значение), включенное во взаимодействие цвета, звука и жеста (семиотическое), стоит отдельно от этих понятий, не называет их, не комментирует их; когда оно произносится, когда символическое

¹⁶ *Kristeva J.* Op. cit. P. 279.

¹⁷ *Жеребкина И.* Прочти мое желание... Постмодернизм. Психоанализ. Фрейдизм. М., 2000. С. 60.

¹⁸ В качестве четырех параметров истинного структуралистского кино П. Ситни называет «фиксированное положение камеры... эффект мерцания, ощущение заикленности изображения и заново начавшейся съемки» (*Sitney P.A.* Op. cit. P. 370). В терминах «структуралистского кино» Ситни также описывает творчество режиссеров Х. Фрэмптона, П. Шаритса, Т. Конрада и Дж. Виланда.

называет себя, значение — не что иное, как обозначение; в конечном итоге это смерть»¹⁹.

Второе течение в рамках «молчаливого театра» — театр, использующий метафору сумасшествия. На театральных подмостках, как подчеркивает Ю. Кристева, развитие этой тенденции связано с творчеством американского режиссера и драматурга-авангардиста Р. Уилсона. В постановках Уилсона (не обязательно базирующихся на литературном материале), как правило, главным героем является либо историческая личность, либо человек, мировосприятие которого испытало влияние физических недостатков — глухоты, сумасшествия. Интересно, что сюжет постановок при этом не отражает факты биографии героев, он непостижим одним лишь разумом, воздействуя прежде всего на эстетические чувства и интуицию зрителя: «Идет ли речь о глухом герое с его сюрреалистическими реминисценциями, королеве Виктории, Сталине или Эйнштейне, появляется некое подобие репрезентативного искусства, но только в качестве размытого образа, единства причудливой обработки звука, жеста и цвета»²⁰.

Необычным представляется отношение драматурга к сценической речи и роли языка в пьесах и операх. Для Уилсона язык пластичен, режиссер активно экспериментирует с ним, привлекая к созданию текста детей с ограниченными возможностями интеллекта, часто используя эссе и стихи К. Ноулза — поэта, страдающего аутизмом; нередко все театральные декорации оказываются расписаны словами, что помогает зрителю «увидеть» само существо языка, разрушить привычную связь между означаемым и означающим²¹. Вместе с тем, признавая язык тем самым новым священным пространством, о котором говорит Ю. Кристева, Уилсон никогда не провозглашает его примата, о чем свидетельствуют многозначительные паузы («говорящие», по выражению Э. Ионеско, паузы), внимание, которое режиссер уделяет сценическому движению, и мучительный подбор причудливых декораций. Так, драматург говорит: «Актеров обучают неправильно. Они только и думают, что об интерпретации текста, и совершенно не знают своего тела. Это заметно по тому, как они ходят. Они не понимают значения жеста в пространстве. А хороший актер может управлять зрителем движением пальца»²².

Одной из самых знаменитых работ Роберта Уилсона является пятнадцатичасовая постановка оперы «Эйнштейн на пляже» (*Einstein on the*

¹⁹ *Kristeva J.* Op. cit. P. 279.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Holmberg A.* The Theatre of Robert Wilson. Cambridge, 1996. P. 45.

²² *Ibid.* P. 49.

Beach, 1976), написанная в тесном сотрудничестве с композитором Ф. Гласом. Для своего времени постановка являлась новым словом в театральном искусстве, сочетая математическую точность декораций и структуры с ускользающе-интуитивным содержанием: «Иносказательность представления проявляется в образах и текстах. Три постоянно возникающих образа (поезд, зал суда и космический корабль. — *Е.П.*) довольно банальны <...>, но воплощение этих образов нелогично и подобно сну... В то же самое время хор поет ряды чисел — «текст», который использовал на репетициях Глас, вместо еще не написанного либретто, но задействованный в самой постановке Уилсоном, которому понравились его упорядоченность и условность»²³. Добавим, что музыка, звучащая в опере, создана Филипом Гласом в стиле минимализма, и повторяющееся на протяжении пяти часов (именно столько длится представление) сочетание нескольких нот вводит зрителя в состояние, близкое к трансу, заставляет воспринимать «Эйнштейн на пляже» не рассудочно и сюжетно, а скорее по аналогии с шедеврами живописи или музыкального искусства.

Особую магию, возникающую при просмотре и прослушивании постановок Уилсона, Юлия Кристева связывает именно с мотивом смерти и силы, описывая ее следующим образом: «Открытие объекта (глазами глухого человека) или научного объекта (Эйнштейн), использование жестокости и т.д., таким образом, воспринимаются на сцене как акты насилия, рвущаяся сила как наслаждение (*jouissance*), которое появляется из мотива смерти, бесконечно повторяющееся как приступы афазии и чувство отчуждения от своего „Я”. Итак, перед нами предстает — претворяется в действие — то, что никакое действие, образ или персонаж не воспринимается как должное, но, скорее, пребывает в кризисном состоянии, даже на грани катастрофы. По этой причине тот факт, что единственным настоящим персонажем в этом действе представляется Сумасшедший, совсем уже не тот забавный и понятный Карнавальный Шут, со своей правдой, выражаемой в каждой реплике, не трагический персонаж и не комический, а Сумасшедший как необходимый атрибут общения...»²⁴

Среди менее радикальных экспериментов в пределах «психосемiotического» течения немого театра Ю. Кристева выделяет творчество американского танцора, хореографа, а с середины 70-х годов XX века и кинорежиссера И. Рейнер, которая стала знаковой фигурой в авангардном движении второй половины столетия. Рейнер была од-

²³ The Routledge Companion to theatre and Performance / P. Allain, J. Harvie. Abingdon and New York, 2006. P. 94.

²⁴ *Kristeva J.* Op. cit. Pp. 278—279.

ной из основательниц легендарного танцевального театра Джадсон (Judson Dance Theatre). Хореограф приобрела особенную известность благодаря танцевальному соло «Трио А», которое затем исполнялось во всевозможных вариациях — в парах, трио, массово, обнаженными танцорами, танцорами-любителями. Отличительной чертой этого соло, как и многих других танцевальных постановок Рейнер, стало отсутствие четкости, выверенности и «хореографичности» движений танцоров классической школы. «Моя главная задача — показать людей такими, какие они есть, когда вовлечены в различные виды деятельности... показать качественную разницу между человеческим телом и неживыми объектами без излишней танцевальной стилизации»²⁵, — считает режиссер. С этой точки зрения становится понятным, почему Рейнер называет свой театр «реалистическим проектом искусства» и считает, что его танцоры «одержимы тем, чтобы быть собой».

В кинематографических экспериментах режиссер исследует разнообразие мотивы, например мотив возникновения и функционирования творческих сил, но именно женское мировосприятие отражено в фильмах Рейнер так талантливо и необычно, что ее нередко называют представителем «феминистского» кино. Оригинальные произведения Рейнер, однако, не акцентируют внимания на темах смерти или сумасшествия, разъединении с миром. Они, скорее, предлагают новый (часто женский) взгляд на обыденные вещи и приглашают зрителя к диалогу: «То, что здесь представлено „катастрофическим” принимает облик не сумасшедшего, а субъекта полемики — Другого (другого пола). „Феминистский” театр, „психоделический” театр, „черный” театр — все они используют ту же самую структуру, чтобы более полно отразить политический и социальный аспекты»²⁶.

Все описанные тенденции кино- и театрального эксперимента объединяет стремление осваивать языковое пространство по-новому, символически. Кризис вербального общения (в смысле его наглядности) проявляется в том факте, что режиссеры и писатели-авангардисты стремятся спасти театральные постановки от безраздельной власти текста и речи. Интересно, что многие драматурги (например, Форман и Уилсон) ставят перед актерами нелегкую задачу: не иллюстрировать движениями и жестами слова, а добиться того, чтобы речь и движения составляли два различных слоя реальности. Они дополняют друг друга, создавая новую действительность, отличную от просто написанного текста, и заставляют сознание искать новые ассоциации и смыслы:

²⁵ Из устного выступления Ивонн Рейнер на пресс-конференции в Париже в 2001 году: видеозапись // <http://www.youtube.com/watch?v=QfYsNbgQfZg>

²⁶ *Kristeva J.* Op. cit. P. 280.

«Почему я предпочитаю „стирать” текст в некоторых местах? Потому что, я думаю, есть особая прелесть в том, чтобы уметь использовать свет или жест актера, или звук музыки как шаг в последовательности *a-d-c-d-e*, а не душить каждый шаг языком, как это делается в „нормальном” театре»²⁷, — считает Ричард Форман.

Современный театр, таким образом, представляется иносказательным, ассоциативным, синтетическим и многовариантным в плане эстетического восприятия и интерпретации. Юлия Кристева, тем не менее, усматривает в этой «условности» театра конкретные причины: «...становится очевидным, что эти парадигмы составляют или таят в себе новый субъект, которому благоприятствует лишь определенный социоэкономический контекст. Сопровождаемый быстрым развитием производительных сил общества, этот социоэкономический контекст предоставляет множество возможностей для того, чтобы злоупотреблять силой, об этом мы знаем не понаслышке; но этот контекст, вместо того чтобы поляризоваться перед лицом единой Оппозиции, терпит множественные оппозиции. Таким образом, в нем существует множество тем и множество вариантов логики <...>. Внутри этого Протестантского по духу общества, в котором необходимое инстинктивное и родительское „подавление” желаний встречает сопротивление, обязательно наличие другого пространства и, следовательно, других образов»²⁸. И далее: «Тот факт, что американский театр представляет сегодня совершенно новый стиль репрезентации, подразумевает, наконец, и то, что там протекают новые политические процессы. Гибкая субъективность, находящая свою кульминацию в самых глубоких областях психики, способная увидеть и, следовательно, эмоционально отреагировать на смерть и катастрофы, сосуществовать с ограничениями, навязываемыми властью в обществе, где менее развито негодование и соответственно догматизм»²⁹.

Радикальный театральный эксперимент не всегда политизирован, но, по мнению автора статьи, является естественной человеческой реакцией на проблемы, с которыми сталкивается общество в определенный период времени: «Если (для) современного театра нет (пространства), то только недавно: как новый субъект, так и новое общество <...> стали сталкиваться с многочисленными архаическими построениями (структурными и идеологическими). Это обязывает драматургов и актеров либо самодовольно играть со старомодными фантазиями старомодного общества (нарциссический и ослабляющий путь разви-

²⁷ Цит. по: *Bernstein Ch.* Op. cit.

²⁸ *Kristeva J.* Op. cit. P. 281.

²⁹ *Ibid.* P. 281.

тия), либо, в лучшем случае, приобретать технический арсенал „отчуждения” <...> и сохранять, таким образом, незамутненность взгляда зрителя, вне критического дискурса и идеологии, все время ожидая, пока, наконец, не появится театральное „пространство”: новое воплощение языка»³⁰.

Даже при отсутствии политизированности искусства утверждение, что бурные события 1960 — 1970-х годов в политической и культурной жизни оставляли творческих людей равнодушными, представляется спорным. Достаточно назвать усиление мощи и увеличение роли Японии на международной арене, образование американо-японского политического альянса, ближневосточный конфликт с участием Израиля, Египта, Сирии, Иордании и, главное — военную экспансию США во Вьетнаме, воспринимавшуюся гражданами Америки как «грязная война», чтобы понять, что спровоцировало быстрое развитие «контркультуры 60-х». Так называемая «контркультура 60-х» в современных исследованиях понимается как «явление географически достаточно локальное, суммарно отождествленное с идеологией молодежного бунта, эстетикой хиппи, „новым левым” сознанием и культурной революцией»³¹. Из-за своего радикального характера контркультура была синонимична антикультуре (также «нашествию кентавров»).

Стремление осмыслить новое кризисное мироощущение подсказало искусству 60 — 70-х годов прошлого века путь эксперимента, находки которого удалось оценить не сразу. Тем замечательнее, что Юлия Кристева, будучи погруженной в события эпохи, в статье «Современный театр не имеет места (быть)» тонко анализирует изменяющееся сознание человека XX века, которое выразилось в контркультуре, экспериментальном искусстве авангарда и независимом кино Америки. Понятно также, почему Ю. Кристева сосредоточивается именно на американском авангарде, особенно дерзком и новаторском благодаря напряженности культурно-политической обстановки.

Рассуждения о судьбе театра, предложенные французским ученым, остаются актуальными и значимыми по сей день. Экспериментальная культура 1960–70-х годов заложила основные направления развития современного искусства, которые легко прослеживаются при сопоставлении произведений тридцати-сорокалетней давности с современными. Одна из этих тенденций — исчезновение театральной

³⁰ *Kristeva J.* Op. cit. P. 281.

³¹ *Коростелева Д.* Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960—1970-е годы // Киноведческие записки. 2002. № 60; <http://www.kinozapiski.ru/article/199/>

репрезентативности. Ликвидация «театрального пространства» (в терминологии Ю. Кристевой), являясь выражением кризисного самоощущения человека при взаимодействии с «архаичными структурами общества», вдохновила драматургов и режиссеров на создание оригинальных постановок и интуитивное исследование новых мотивов. Формирование священного локуса языка, новой формы языкового выражения — процесс долгий и незавершенный, но, как и все «болезни роста», говорит о выходе театрального искусства на новый уровень. Пока театр меняется — он живет.

М. ЛИПОВЕЦКИЙ
(г. Болдер, США)

«НОВАЯ ДРАМА»: ПРЕВРАТНОСТИ КОММУНИКАЦИИ (БРАТЯ ДУРНЕНКОВЫ И МАКСИМ КУРОЧКИН)

В современном обществе всякая коммуникация *невероятна*, утверждает известный теоретик медиа Ник. Луман¹. Причем, в каждом событии современной «невероятной коммуникации» критическая роль принадлежит посреднику, или медиа. К категории «медиа» ученый относит самые различные феномены — в первую очередь, язык и культурные ценности, социальные механизмы коммуникации, такие как деньги и власть и, наконец, собственно, механизмы распространения (dissipation) знаний, традиций, норм и ценностей — образовательные институты, закон, литературу и искусство и собственно массмедиа.

Разумеется, «новая драма» (далее НД) — не социология, и она не может (да и не должна) анализировать то, что происходит со *всеми* социокультурными посредниками в контексте тех невероятных коммуникаций, что формируют постсоветское общество. Однако показательно, что проблема посредника — культурного институционального, или индивидуального, — часто выходит на первый план в пьесах НД, причем, особенно часто именно в тех, которые так или иначе исследуют коммуникацию посредством насилия. Что же касается массмедиа, то насильственные функции выполняет создаваемая ими «гиперреальность симулякра» (Ж. Бодрийяр). Относительно других форм посредничества можно сказать, что НД либо раскрывает их кризис, неспособность осуществить необходимую трансформацию невероятной коммуникации в вероятную — неспособность, открывающую дверь

¹ См. Луман Н. Невероятность коммуникации / Пер. с нем. А.М. Ложеницина, под ред. Н.А. Головина // http://www.soc.pu.ru/publications/pts/luman_c.html