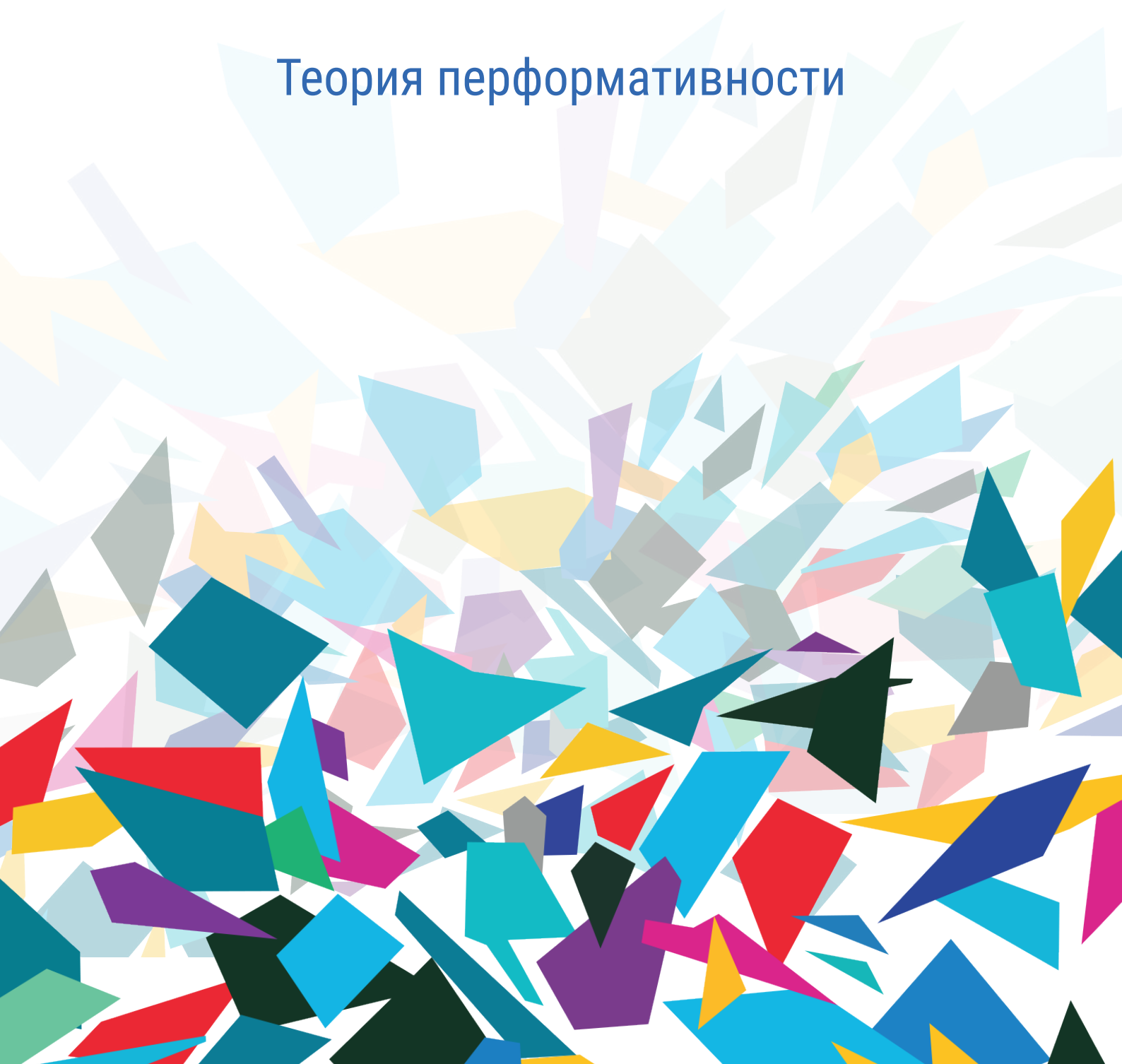


# ВВЕДЕНИЕ В ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Теория перформативности





**Цель:** изложить теорию перформативности

Давая определение понятию перформанса, французский теоретик театра П. Пави в «Словаре театра» отмечает, что «перформанс объединяет как равноправные разные визуальные искусства: театр, танец, видео, поэзию и кино». Действие же, разыгрываемое перформерами, по форме ближе творчеству художника, чем актера, и в равной мере может быть свойственно хэппенингу. Хэппенинг как «нечто среднее между художественной выставкой и театральной постановкой» в трактовке американского критика С. Сонтаг имеет две отличительные особенности: «обращение» с аудиторией и обращение со временем. Под первым подразумевается «насильственное, оскорбительное втягивание аудитории в происходящее»: публику могут окатить водой, осыпать стиральным порошком, оглушить различными шумами, загнать в узкое пространство и заставить подглядывать за происходящим вокруг в дырочки, вызывая «напряжение зрелища». Под вторым имеется в виду непредсказуемость продолжительности представления, отсутствие интриги и действия, что наводит Сонтаг на сравнение хэппенинга с алогичностью сна и традицией сюрреализма. Приведенные Сонтаг черты хэппенинга второй половины 20 века в современной практике прочно закрепились за перформансом.

В 2002 году в Германии вышла книга Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности», в которой автор дает историко-теоретическое обоснование термина «перформативность». Данная необходимость связана с появлением новых театральных практик в 1960-70-е годы, которые потребовали создания теоретического анализа и новой эстетики.

Круг профессиональных интересов Эрики Фишер-Лихте столь же велик, как значение ее работ для театральной науки. В 1983 году был издан ее фундаментальный трехтомный труд «Семиотика театра», где она впервые в европейской семиотике обратилась к материалу средневекового и барочного театра. Она занималась исследованием значения древнегреческой трагедии для формирования идентичности современных немцев. А в 2004 году профессор театроведения Свободного университета Берлина Фишер-Лихте выступила с идеей новой эстетики перформативности, которая была обоснована ею в одноименном труде.

Неприспособленность традиционных теорий театра к разбору спектаклей, центральным элементом которых не является драматический текст, и побудила Эрику Фишер-Лихте разработать новую театральную концепцию, которой она посвятила один из главных своих трудов.

Фишер-Лихте отмечает, что происходит стирание границ между различными видами искусства, которое можно назвать «перформативным поворотом». Музыка, литература, театр и изобразительное искусство особым образом принимают форму спектакля. Вместо художественных произведений все чаще создаются события, в которых принимают участие не только художники, но еще и зрители. Событие начинается, развивается и заканчивается благодаря действиям, которые совершаются этими субъектами. При этом спектакль, являясь событием, открывает для всех его участников возможность преобразования.

Так, перформанс Марины Абрамович «Уста Святого Фомы» заставил зрителей физически ощутить то, что чувствовала художница во время совершения действий. Боль, которую они увидели, подтолкнула их к тому, чтобы вступить во взаимодействие с Абрамович, тем самым приняв на себя роль актеров и положив конец перформансу.

Фишер-Лихте пишет, что изменения в этой структуре отношений ставят под вопрос традиционное разграничение между «эстетикой создания художественного произведения, эстетикой самого произведения и эстетикой его восприятия». Новая форма художественных практик, событие, предполагает, что создание и восприятие произведения происходит синхронно и в одном и том же месте. Поэтому, чтобы подробно исследовать данный сдвиг в искусстве, исследователь предлагает разработать новую эстетику – эстетику перформативности.

В своих размышлениях Фишер-Лихте ссылается на двух теоретиков перформативности – Джона Остина и Джудит Батлер. Первый рассматривает данное понятие в рамках философии языка, относительно речевых актов. Он указывает на существование перформативных высказываний, которые служат не для констатации фактов – они позволяют совершать действие. Джудит Батлер рассматривает перформативность в сфере культуры и применяет данное понятие к гендерной идентичности, которая, по ее мнению, формируется посредством повторения действий, определяемых обществом. Фишер-Лихте, обращаясь к данным теориям, пытается понять, насколько они могут быть применимы к той ситуации, которая сложилась в сфере искусства в 1960-х годах. Она приходит к выводу, что они лишь отчасти могут объяснить перформативный сдвиг в эстетике. Более целесообразным, по ее мнению, становится обращение к концепции понятия спектакля, которое открывает театроведение.



Специалист по немецкому театру В. Колязин отмечает: «Изучая основные характеристики современной театральной практики, Фишер-Лихте выделяет следующие черты: отказ от концепции театра как инструмента отражения; переход от традиционного понятия спектакля как интерпретации драматического текста — к перформансу; от концепции произведения искусства — к концепции „эксена“; приоритет знаковости и визуальности сценического события; обмен функциями между зрителями и актерами».

В статье «Петербургского театрального журнала» отмечалось: в книге семь глав. Вводные — «Перформативный поворот и новая эстетика», «Терминология» — содержат экскурс в историю вопроса, апеллируют к работам разработчиков термина Дж. Остина и Дж. Батлер, дают описания перформансов Ричарда Шехнера, «событий» Джона Кейджа, жестоких акций Роберта Нитча.

В главе «Создание материальности перформативными средствами» наиболее важен раздел «Телесность». Экскурс в историю театра выявляет смену парадигм: от тотальной «семиотизации актерского тела» у Дидро к концепции «просветленного тела» у Гротовского и «тотальной десемантизации актерского тела» в театре Уилсона. «От семиотического тела — к телу феноменальному, от „тела-знака“ к „телу-какприсутствию“, к тем перформативным актам, которые не пересоздают актерскую природу, а формируют его „телесную идентичность“».

Фишер-Лихте обозначает кризисное состояние таких категорий, как «персонаж» или «воплощение». Потому что в таких спектаклях, как «Юлий Цезарь» Ромео Кастеллуччи, актер не перевоплощается и не воплощает. Он и есть плоть — старая, увечная, уродливая, больная, вызывающая зрительскую непосредственную физиологическую, аффективную реакцию.

Основной образ книги — многократно описанный, ставший хрестоматийным перформанс «Уста Святого Фомы», зрители которого, не в силах вынести самоистязаний Марины Абрамович, вмешались в ход действия, сняли ее с ледяного креста и тем самым стали его соавторами и соучастниками. Этот пример Эрика Фишер-Лихте неоднократно воспроизводит на страницах книги, находя в нем пробраз форм современного театра.

Категории, его сформировавшие, — это «присутствие» (а не игра), «событие» (а не художественный артефакт), спонтанность (а не структура), «экстаз вещей» (а не атмосфера), «лиминальность» (а не шок) как неустойчивая, пороговая ситуация, «автореферентность» и наиболее часто встречающееся понятие — «петля ответной реакции», которая связывает воедино действия художников и отклик зрителей, здесь и сейчас, в акте сотворчества.

Фишер-Лихте описывает ситуации, провоцирующие открытое вмешательство зрителей в ход действия и изменение ими исходной ситуации. О явлениях, когда зритель занимает место актера и формирует художественную реальность.

Со-бытие актера и зрителя формирует событие. Такое, какое позволяет пройти через «пограничную ситуацию» (иногда сопряженную с опасностью, риском, отвращением, ужасом) и пережить главное, ради чего и существует театр, — трансформацию духа. Причем толчком к трансформации может стать и футбольный матч, и съезд Социал-демократической партии Германии. Можно вспомнить споры 1920-х годов о границах между художественным и нехудожественным, идеи Н. Евреинова или П. Керженцева, театрализованные праздники, массовые импровизации и т.п..

Автор фиксирует новую театральную реальность, в которой вопрос автономии искусства доказан, а вопрос границ между искусствами не представляется существенным. Для того чтобы «событие» стало «событием искусства», достаточно незаинтересованности его со-участников, которая выводит сознание из сферы «практической необходимости».

Как отмечают российские театроведы, благодаря этой книге становится понятно, что к спектаклям Персеваля уже неправомерно применять понятие «натурализм», что актеры в спектаклях Волкострелова присутствуют, а не играют, что сиюминутные кабаре Инженерного театра АХЕ — это события, не спектакли, а Кастеллуччи или Мундруцо не «провоцируют», а проводят нас через «порог».

Один из последних разделов книги называется «Новое околшебствование мира», и в нем Фишер-Лихте раскрывает свой «символ веры» в театр, противящийся как медиализации, так и символизации, показывающий бытие в его мимолетности и непосредственности, привлекающий внимание «к феноменальному существованию актеров и к „экстазу“ вещей», когда «актеры и предметы выступают не как знаки, указывающие на что-то другое, — наоборот, объектом внимания зрителей становится их „феноменальное существование“ и свойственная ему мимолетность». То есть околшебствование происходит благодаря отсутствию необходимости интерпретировать происходящее и раскрытию «самозначности» вещи и человека.



Фишер-Лихте подробно анализирует категории спектакля и перформанса. Нигде не утверждая напрямую, что это суть единый жанр, она, тем не менее, не проводит между ними каких-либо явных разграничений. В качестве главной характеристики и тех, и других Фишер-Лихте выделяет собственно перформативность.

Мысль о родственности этих видов творчества не нова — так, например, Роузли Голдберг в книге «Искусство перформанса от футуризма до наших дней» выводит современные арт-перформансы из театральных экспериментов начала XX века. Об этом пишет В.Тарнопольский в журнале «Театр». Далее он анализирует: Однако традиционно эти сферы художественной деятельности разведены по разным отраслям: спектакли относятся к сценическому искусству и находятся в епархии театроведов, перформансы (наряду с инсталляциями, концептуальной фотографией, видеоартом) принадлежат к числу визуальных искусств и изучаются искусствоведами.

Перформанс — одна из наиболее размытых жанровых категорий, ибо ему присуща уникальная неповторимость каждого конкретного воплощения. Голдберг отмечает, что сама природа этого «свободного, ничем не ограниченного жанра, с бесконечным числом переменных не допускает точных или удобных дефиниций», более того, «строгое определение немедленно свело бы на нет саму возможность перформанса».

Голдберг очень точно характеризует перформанс как «живое искусство в исполнении художников». Но важно остановиться подробнее на еще одном сущностном аспекте перформанса — эмоциональном взаимодействии между художником и каждым зрителем. Целью перформанса является создание общего энергетического поля — и, наоборот, наличие такого поля становится непременным условием существования перформанса. Перформанс должен вызывать у зрителя не хорошо знакомое по драматическому театру чувство сопереживания, но ощущение непосредственного, личного эмоционального соучастия — даже в тех случаях, когда зрителю не требуется совершать какие-либо действия.

Именно эти характеристики перформанса Эрика Фишер-Лихте выделяет в категорию перформативного. Она говорит о «перформативном повороте», обозначившемся в западном искусстве в 1960-е годы, и указывает его признаки в разных видах искусства, включая даже музыку; но прежде всего в спектакле.

Еще в 1920 году Макс Герман назвал спектакль «игрой, разыгрываемой всеми для всех». Фишер-Лихте конкретизирует эту мысль: «зрители воспринимаются как партнеры по игре, чье физическое присутствие, реакции, восприятие формируют спектакль наравне с действиями актеров. Таким образом, спектакль возникает как результат интеракции между исполнителями и зрителями».

В спектакле с публикой взаимодействует актер (исполнитель), в перформансе, соответственно, перформер. Если в спектакле текст и действия актера во многом predeterminedены драматургом и постановщиком, то перформанс, как гласило определение Голдберг, представляет собой «живое искусство в исполнении [самого] художника». Перформер является полноправным автором события, соединяя в своей личности функции сразу трех «ветвей власти»: сценариста, режиссера и исполнителя.

Перформанс, в отличие от спектакля, не имеет текстового первоисточника. По Фишер-Лихте, действия перформера могут обозначать лишь сами себя, ибо «устоявшейся, стабильной идентичности, которую они могли бы выразить, не существует». В этом плане она называет выразительность «диаметральной противоположностью» перформативности.

Поскольку «интеракция между исполнителями и зрителями» проходит всякий раз по-разному, каждое конкретное исполнение спектакля/перформанса в рамках концепции перформативного будет другим спектаклем. Но если реализация одной и той же театральной постановки силами, скажем, первого и второго составов исполнителей равноценны между собой (мастерство актера — категория оценочная), то в практике перформативного искусства существует своего рода иерархия: собственно перформансом называется авторское исполнение, иные случаи принято обозначать как реконструкции или ре-перформансы (термин Марины Абрамович).

Если играть спектакли по многу раз и переносить их на другие сцены — норма театральной жизни, то практика ре-перформансов не слишком распространена: однажды художник Бурден даже отказался разрешить Абрамович реконструировать его перформанс, мотивируя это тем, что «воссоздание работы Бурдена сегодня в исполнении Абрамович будет означать, что один художник играет роль другого, как в театре».

Таким образом, основные различия между театральным спектаклем и арт-перформансом, согласно Фишер-Лихте, становятся видны из ответов на следующие вопросы:

— является ли исполнитель автором? (в перформансе — да, в спектакле — нет);



— принимает ли автор непосредственное участие в исполнении? (в перформансе — да, в спектакле — нет).

Из выделенных Фишер-Лихте наиболее эффективных стратегий в современном театре — обратное соотношение актера и роли — как раз подразумевает использование тела актера не в качестве инструмента для создания знаков, а с целью трансформации телесности в энергию, что предполагает состояние транса, практикуемое по Е. Гротовскому. Этой стратегии придерживается в режиссуре последователь Гротовского — А. Васильев, создавший в Москве театр «Школа драматического искусства» как лабораторию для исследования физических и метафизических возможностей актера.

Исследователь В.Алесенкова отмечает, что в спектаклях Р. Уилсона «тела актеров предстают в новом качестве» благодаря индивидуальной манере движения участников представления в пространстве, что можно наблюдать в осуществленной Уилсоном постановке «Сказки Пушкина» в московском театре Наций (2015). По признанию Е. Миронова (исполнителя роли Пушкина), спектаклю предшествовали изнурительные репетиции, в течение которых режиссер изучал пластику и особенности характера актеров, находя для каждого неповторимые эффектные выразительные средства. Внимание уделялось характеру движений в пространстве, особой пластике жестов, интонационной манере произношения или музыкального исполнения текста, гармоничности взаимодействия элементов исполнения с художественным оформлением спектакля. В связи с возникающей проблемой утраты образа персонажа, прописанного автором, можно сказать, что творческое внимание режиссера словно переключается с характера персонажа на «особую энергию, излучаемую актером», которая должна восприниматься как «энергия, излучаемая персонажем».

Один из главных оппонентов Фишер-Лихте Ханс-Тис Леман склонен рассматривать перформанс и спектакль как разные жанры, хотя также считает, что в некоторых случаях «между ними нет совершенно четкой границы». В качестве примера переходного случая можно привести жанр документального театра, а именно ту его ветвь, где участники каких-либо событий рассказывают о них публике своими словами. В таком спектакле зритель контактирует не с актером, а с непосредственным носителем передаваемого опыта; и ответная реакция зала в значительной мере влияет на ход повествования. Однако такой спектакль, в отличие от перформанса, не является автореферентным, он тоже отсылает к первоисточнику (таким здесь является не художественный текст, а прожитый ранее опыт автора).

Делая акцент на взаимодействии актеров и зрителей, Макс Герман, по мнению Эрики Фишер-Лихте, обозначает «переход от концепции театра как произведения искусства [артефакта] к концепции театра как события». Однако здесь важно учитывать исторический контекст: Герман высказывал свои идеи в начале XX века, обосновывая необходимость отделения науки о театре от литературоведения. Умалчивание о роли драмы, как признает Фишер-Лихте, могло быть связано и с тем, что его значение в спектакле «было для театральной критики и литературоведения того времени неоспоримым и потому не требовало дополнительного обсуждения». К тому же развернувшаяся в 1910-е годы дискуссия о целесообразности театроведения и сам дух той революционной эпохи могли в какой-то мере способствовать категоричности его суждений.

В любом случае Герман, по-видимому, первым обращает внимание на интеракцию как недооцененную прежде составляющую спектакля, которая со временем станет основой для другого вида искусства — перформанса. Таким образом, наряду с футуристами-практиками Герман-теоретик в каком-то смысле предвосхитил появление этого жанра.

Сфера изучения перформативности в книге Фишер-Лихте сосредоточена вокруг двух главных тем: 1) формы коммуникации актера со зрителем («событие», «перформативный поворот») и 2) формы взаимодействия физических и метафизических возможностей тела актера («присутствие», «излучение»). Фишер-Лихте не ставила задачи охватить весь объем понятия перформанса, мысля перформативность как нечто само собой разумеющееся, не требующее определений, которые могли бы провести разграничение между натуралистическими действиями перформера и художественным «присутствием» актера, что очень важно с точки зрения отношения к искусству.

**Основные термины:** перформанс, хэппенинг, событие, театральная концепция, эстетика, художественная практика, спектакль, высказывание, терминология.

## Литература:

1. Алесенкова В.Н. Перформативность в контексте театра. «Культурная жизнь Юга России» № 2 (61),



Книга: Введение в театроведение

Лекция: Теория перформативности

---

2016.

2. Введение в театроведение /Сост. и ответств. ред. Ю. М. Барбой. СПб.:СПбГАТИ, 2011.
3. Пави П. Словарь театра. М.:Прогресс, 1991.
4. Переступая пороги. ПТЖ №1 2015.
5. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М., 2015.
6. Эрика Фишер-Лихте: что будет после «пост»? Журнал «Театр» №29, 2017.