

Е.А. БЕРЕЖНАЯ

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

С.Б. НИКОНОВА

Доктор философских наук, доцент

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

ТЕАТР ПРИСУТСТВИЯ

На основании наблюдения новых явлений в современном искусстве, не могущих быть описанными с точки зрения классической эстетической теории, делается вывод о возможных характеристиках нового типа культуры, формирующегося в современном мире и связанного с переносом акцента со смысла и интерпретации на вещественность, пространственность и присутствие. *Ключевые слова:* эстетика, культура, присутствие, событие, телесность, пластический театр

Утверждение, что в культурной жизни в целом, и в искусстве в частности, есть много явлений, интерпретация которых не может быть однозначной, конечно, является банальным. Однако современная ситуация характерна тем, что сами способы интерпретации могут дать в понимании тех или иных явлений диаметрально противоположные эффекты, вплоть до того, что нечто может стать как совершенно незначительным, так и крайне значимым и ценным в зависимости от того, в какую структуру понимания оно вписано. В большой мере это относится к современному искусству - в контексте того, что уже с начала XIX в. эстетическая традиция все более уверенно говорит о его «конце». Ж. Бодрийяр, пессимистический критик современной культуры, объявил однажды, что «современное искусство ничтожно» [1, С.165]. Подобные умонастроения оказываются весьма распространенными по отношению ко многим явлениям современности. Однако многое в современном искусстве вызывает восторг публики и приводит ее к состоянию большой вовлеченности, которую, тем не менее, уже нельзя описать средствами классической эстетики - поскольку, с точки зрения последней, в наблюдаемых явлениях никакой значимости и ценности быть не может.

Но возможно, в таком случае, сами средства классической эстетики оказались ограниченными, и требуется некая новая концепция для понимания происходящих процессов? Возможно, изменение происходит на более глубоком уровне, сменяются не просто направления и стили искусства, существующего в одной и той же традиции, но само требование к искусству становится новым, вписывается в совсем новый мировоззренче

ский контекст и направляет себя на новые цели. Возможно, то, что возникает, уже не может быть названо «искусством» со старой точки зрения, и даже если оно может быть оценено и в ее рамках, тем не менее, подлинную ценность его следует искать за ее пределами. Возможно, формируется новая культура, которая требует других интерпретаций, для старой культуры совершенно невозможных и немислимых. Именно об этом изменении нам бы и хотелось поговорить.

Нужно заметить, что в современной теоретической мысли уже существует большое количество концепций, не удовлетворенных старой терминологией объяснения и констатирующих осуществление фундаментального сдвига в мировоззрении. Одной из весьма ярких среди них является концепция Х.У.Гумбрехта. В книге «Производство присутствия. Чего не может передать значение» (2004) он говорит о формировании в современном мире нового типа культуры - «культуры присутствия» - в противовес «культуре значения», характерной для модерна и приходящей к своему апофеозу в постмодернистской «пантекстуальности». Если для модернистского способа восприятия скорее характерна фигура времени как отражения движения и саморазвития внутреннего мира субъекта, так что все попадает в ловушку темпоральности, линейного повествования, нарратива, то под «присутствием» Гумбрехт понимает отношение к миру, более точно определяемое в терминах пространства, в котором расположены тела. «До чего-то «присутствующего» можно дотянуться рукой, и оно, в свою очередь, может оказывать непосредственное воздействие на человеческое тело» [2, С.10]. «Производство» для Гумбрехта выступает как действие «выдвижения» предмета в пространстве. Таким образом, говоря о «производстве присутствия», он говорит о «всякого рода событиях и процессах, вызывающих или усиливающих воздействие «присутствующих» объектов на человеческие тела» [2, С.10].

Гумбрехт обнаруживает в современной жизни - от повседневности до философии и искусства - возникновение и умножение «эффектов присутствия» как отдельных элементов, свойственных новому типу культуры. Так, например, человек самоопределяется как тело - вещественный объект. Он рассматривает свое тело как часть космоса или как часть божественного творения. Это существенно отлично от эффектов культуры значения, где индивид самоопределяется как дух или сознание, окруженное материальными объектами, не являющееся частью мира, а обособливающееся от него. В культуре присутствия окружающий мир не ограничивается материальным бытием, но имеет собственный смысл, люди же рассматривают свои тела как неотъемлемую часть своего существования.

Эффекты присутствия обнаруживаются и по отношению к познанию мира. Человек не сам производит истину, интерпретируя те или иные явления по собственной воле. Некогда, утверждая становление нового властвующего субъекта, Ф.Ницше объявил, что фактов нет, но только интерпрет

тации. Мир, воспринимаемый в терминах значения, понимаемый как раз-вертывающееся самосознание субъекта, утрачивает свою собственную суть, утрачивает свое самостояние. Он уже ничего не может сообщить человеку, но только подвергается испытанию, истолкованию, переинтерпретации. Так что, в конечном счете, мы уже не можем сказать, что этот мир вообще существует, что существует «что-либо вне текста». Мы уже не можем сказать, что за потоками интерпретаций стоит какая-либо независимая реальность, что за нашим пониманием текста стоит какой-либо независимый автор, творец. Мы предполагаем это, подозреваем, но не можем освободиться от интерпретативного акта, выйти за его пределы, и потому наше подозрение сталкивает нас только с ощущением ужаса, краха интерпретации, которая так и не смогла ухватить самого главного. В результате чего и можно становится сказать, в деконструктивном духе, что правящим элементом всей субъективистской системы знания является *отсутствие* -отсутствие возможности столкнуться с реальностью как таковой. Это отсутствие правит системой знания, делая ее зыбкой и относительной, а весь мир - не более чем воображаемой иллюзией.

Совсем с иной ситуацией мы сталкиваемся в новом мировоззрении, описываемом Гумбрехтом. Знание в культуре присутствия как бы «бого-откровенно»: эффекты присутствия характеризуются им как «эпифания», богоявление. Они воспринимаются как события, случающиеся помимо воли субъекта и переживаемые непосредственно. Мир через события раскрывает себя сам. Импульс к раскрытию исходит не из субъекта, в качестве какого-то человек мыслился в культуре значения. Знания, полученные таким образом, не требуют интерпретации.

Центральным понятием в культуре присутствия выступает «вещь» в противовес «знаку» в культуре значения. «Вещь» не разделяет в себе духовную и материальную сторону. «Вещь» несет в себе синтез смысла и телесности, осязаемости. Такое восприятие мира, и тела как неотъемлемой части этого мира, подразумевает под собой существование и движение в унисон с окружающим космосом. Культура присутствия не стремится изменить или преобразовать мир. Действие направлено на то, чтобы дать возможность «вещам» сбываться, стать не отсутствующими, а присутствующими как таковые.

Еще один эффект присутствия состоит в образовании вокруг тел некоего пространства - сферы, где устанавливаются отношения между людьми и вещественным миром. Воздействие происходит не при непосредственном контакте, а при достаточной близости с «вещью». Культура присутствия отнюдь не является утопией совершенной гармонии между человеком и миром и между вещами в мире. Формирующиеся отношения часто являются насильственными: одни тела занимают место, блокируя другие в пространстве.

Особое внимание в своем исследовании культуры присутствия Гум-брехт уделяет эстетическим эффектам, и особенно эффектам присутствия в художественной практике. Это представляется весьма существенным моментом, который можно обосновать, бросив беглый взгляд на историю развития эстетической мысли. Нужно признать, что художественная деятельность, создание произведений искусства, являли собой также и наилучшее выражение, буквально квинтэссенцию субъективистского видения мира, поскольку именно в них субъект выражает себя наиболее свободным и творческим образом: в подлинном смысле творит и развертывает мир своего воображения (в то время как в научном познании, в моральном действии, в сфере политики, экономике и т.д. сохраняется хотя бы видимость объективности, активно опротестовываемая в постмодернистской теории). Однако, как ни странно, именно здесь, в сфере искусства, в сфере эстетического восприятия можно найти и нечто наиболее подтачивающее, разрушительное по отношению к системе значения. Этим разрушительным элементом является уже сама автономия эстетического опыта, не отсылающего более ни к чему, имеющего свою суть в самом себе, незаинтересованного ни в каких целях, а также связь этого опыта с чувствами, с непосредственным переживанием, его до-понятийность. Хотя из классической новоевропейской эстетики изымается столкновение с телесностью, и она имеет дело лишь с чистыми представлениями, тем не менее связь с материальным миром, миром тел, никогда не может быть устранена. В XX в. феноменологическая эстетика пыталась поставить под вопрос эту связь, указывая на ирреальность эстетического объекта и объявляя материальный знак лишь - пользуясь словами Ж.-П.Сартра - его «аналогом» [3, С.310] Однако здесь уже признавалось, что без этого аналога эстетическое восприятие невозможно, и что все его детали до тонкостей и малейших случайностей определяют наше итоговое переживание. Так что, в конце концов, оказывается, что именно знак в своей телесности является основой и носителем эстетического переживания, а далее - также и любого знания, понимания смысла и т.п. Здесь культура значения подходит к своему завершению, к тому, что можно назвать ее «самодеконструкцией». Когда литературоведческая, искусствоведческая, философская мысль наталкивается на вопрос о значимости материальной структуры текста для его понимания, можно сказать, что культура значения ставит под вопрос самое себя. И телесная плотность мира вне значений все больше выходит на первый план в отношении к нему. Гумбрехт называет тягу к присутствию «жаждой», возникающей как реакция на пантекстуальность. Однако с такой же верностью можно сказать, что это итог развития самой культуры значения. В жажде присутствия она находит свои собственные границы.

Ярким примером проявления эффектов присутствия является, на наш взгляд, такое направление современной художественной деятельности как *пластический театр*. Этот новый феномен искусства не может быть понят

и воспринят в рамках культуры значения, так как он не нуждается в поиске созерцателем смыслов. Фактически, он настаивает на свободе от интерпретаций. В данной статье мы попытаемся на конкретных примерах проиллюстрировать, как эффекты присутствия отражаются в пластическом театре.

22 марта 2012 года в театре «Мюзик-Холл» прошла премьера спектакля театра «DEREVO» «Кецаль. Глава 2. Ноев ковчег». Этот знаменитый коллектив под руководством А. Адасинского начинал свой творческий путь в Санкт-Петербурге, но со временем перебазировался в Германию. Несмотря на размер зала и четкое разграничение пространства на территорию актеров и территорию зрителей можно было еще до начала погрузиться в атмосферу спектакля. Сцена открыта, кулисы подняты, видны все декорации, которых было немного: пол покрыт слоем земли, а по краям его высятся горы. Звук, похожий на монотонное капание воды, также создает особое настроение, навевающее что-то первобытное, глубокое, дремучее. Зритель начинает испытывать на себе «производство присутствия», становясь очевидцем событий, усиливающих воздействие декораций на его тело: в мышцах появляется какая-то напряженность, натянутость.

Артисты воспринимаются в первую очередь как тела, неотъемлемая часть мира, созданного в пространстве сцены. Наблюдатели почти автоматически погружаются в этот «новорожденный» мир и чувствуют на себе воздействие всех его составляющих. Пространство, окружающее тело-«вещь», которым является тансор, становится полем для установления отношений с другими телами-«вещами». В рамках этого пространства происходит «общение» на физическом уровне не только с актерами, но и с реципиентами.

Весь спектакль представляет собой взаимодействие танцоров. В каких-то моментах они агрессивны, где-то напуганы. Существа, напоминаящие своими движениями животных, то благородных, сильных и стройных, то слабых, запугавшихся, тревожных. Они двигаются то робко, подавленно, то бодро, с долей бравады, сбиваясь в стаю в попытке образовать что-то новое, вступить в телесное «общение»; то синхронно, пытаясь уловить общий ритм, то хаотично, конкурируя между собой. Любая физическая реакция танцора отражается на коллегах по сцене и на зрителях. Восприятие человека относительно соматических проявлений строится таким образом, что индивид, присутствующий при ярких телесных реакциях, проецирует их на себя. Тело начинает «реагировать» в ответ непроизвольно, как бы повторяя чужие физические напряжения в менее яркой, а иногда и незаметной человеческому глазу форме.

Мы можем наблюдать подтверждение того, что «вещь» не разделяет в себе материальную и духовно-символическую часть. В пространстве зрителя актер является не просто «человеческим телом», а реально существующем в данном мире осязаемым объектом, с которым наблюдатель вступает во взаимодействие.

6 апреля 2012 года прошла уличная акция по итогам мастер-классов Сони Хеллер, немецкой танцовщицы *буто*, приехавшей в Санкт-Петербург. Здесь танцовщица не только успела поработать над совместными проектами с *Roema-Theatre*, но и организовать несколько мероприятий со своими российскими учениками. В начале акции актеры входили в пространство, где должно было происходить действие, медленно: процесс вхождения в образ, а у каждого он был индивидуален, начинался, еще когда актеры надевали костюмы и заканчивали последнее визуальное оформление внешнего облика.

В отличие от упомянутого ранее спектакля, данный пример дает нам более четкие представления о взаимодействии зрителей и актеров, так как пространство спектакля и зона наблюдателей здесь слиты во едино: иногда расстояния между играющими и зрителями сокращается практически до нескольких сантиметров.

Тело реципиента во время всего представления непроизвольно реагирует на все изменения в характере и темпе движений играющих. Помимо физиологических проявлений эмоциональных реакций возникают телесные «отклики» на мышечные напряжения танцующих, что иллюстрирует нам, как именно происходит «бесконтактное» влияние тел актеров на тела зрителей.

Вся акция являет собой чистую импровизацию, ограниченную лишь несколькими «точками» перемены характера взаимодействия. Отсюда мы можем сделать вывод, что такой вид театра наиболее приближен к спонтанности и откровенности. Актеры возвращают свои образы как единое целое с окружающим миром, в который входят и зрители. Это иллюстрирует один из эффектов присутствия, упомянутых Гумбрехтом: тело является неотъемлемой частью образа и самоопределяется как элемент космоса, т.е. всего окружающего мира. Импровизационный характер действий эстетизирует движения вещественного объекта (человека), переводя их из плана сознания в план соматического бессознательного. Тело танцора само подсказывает, как именно двигаться и с какой скоростью. Здесь мы можем наблюдать подтверждение того, что окружающий мир дает подсказку телу актера, какими должны быть его движения.

8 апреля 2012 года прошла премьера спектакля «Мемориальный карнавал». Это совместный проект *Roema-theatre* и Сони Хеллер. Он явился итогом плодотворного сотрудничества русских актеров пластического театра и немецкой танцовщицы.

К началу спектакля двое актеров уже находились в зале, отмечая тем самым свою реальность, обращая внимание на себя, легитимируя свое существование как таковое. В то же время они были как бы «смешаны» со зрителем благодаря малому пространству зала и отсутствию четкого разделения на сцену и территорию публики. Таким образом, одновременно устранялась граница и создавалась возможность «осознать» воздействие. На

протяжении всего спектакля эти танцоры строили «вещественные отношения» с одним единственным предметом как доказательством их «челове-ковости», телесности, осязаемости и реальности - неким подобием шубы, являющей собой нечто вроде их «человечьей шкуры». Это дает нам представление о том, что в окружающем мире культуры присутствия все объекты представляют собой определенные вещи, вступающие в отношения на физическом уровне.

Примечательно, что все персонажи в спектакле выступали как конкретные вещественные объекты, воздействующие на окружающий мир. Танцоры демонстрировали какие-то эмоциональные фрагменты, наполненные чувственным содержанием. Они не составляли четко выраженного сюжета, но в то же время складывались в картину становления главного героя, словно бы описывая его жизненный путь, сотканный из вереницы переживаний, эмоциональных всплесков и воспоминаний. Способ взаимодействия с «телесным» миром, демонстрируя всю важность и закономерности вещественных отношений, становился «смыслообразующим» в процессе разворачивающегося действия.

На примере этих трех мероприятий мы можем наглядно увидеть проявление эффектов присутствия. Пространство подобных действий почти всегда организовано так, что зрители могут ощутить непосредственное воздействие тел актеров на свои тела. Спектакль становится единой территорией, где хоть и не происходит непосредственного физического контакта между созерцателем и танцором, но зрители очень органично вписаны в систему жизнедеятельности творческого акта. Они могут чувствовать на себе реальное воздействие окружающих «вещей». Они ощущают себя частью микрокосмоса в рамках театрального действия.

Тело актера осязаемо, овеществлено и реально. Образ неразрывно слит с телом. Танец - это постоянная трансляция свойств человеческого тела как объекта окружающего мира. Тело живет, реагирует инстинктивно или эмоционально на действительность. Причем в данной ситуации мы сталкиваемся не только с телесным опытом, передаваемым актером, но и со своим собственным телесным опытом, примеряем на себя увиденное, реагируем физически на происходящее перед нами.

Материалом для спектакля также является не вымышленная ситуация, а реальная реакция организма на событие, которым является произведение.

Подводя итог, можно сказать о формировании, в контексте обращения к иному виду культуры, нового театрального феномена. Зритель перестает воспринимать искусство в рамках эффектов значения. Пластический театр не требует от созерцателя бесконечных интерпретаций. Он дает возможность установить конкретные взаимоотношения между телами, осязаемыми, реальными, дает возможность познать себя и окружающий мир с помощью вовлечения в иной вид взаимодействия, нехарактерный для культуры, обнаруживающей эффекты значения.

