

I

Констатировать, что существуют, существовали общества, в которых есть театр, и общества, в которых нет театра, — означает произвести раздел мира, не хуже любого другого раздела. А внутри тех обществ, которым знакомо это странное публичное место, в котором вымысел конструируется в повторяемом событии, всегда присутствует настороженность, сдержанность, анафемы, крупные и мелкие отлучения, изгнания, наряду с энтузиазмом. Еще поразительнее, что подозрение духовных властей, под которое всегда попадал театр, всегда соседствовало с неусыпными заботами о нем со стороны Государства, так что театр всегда был для Государства одним из его дел. Таким остается!

Кто не заметит, что это территориальное и ментальное разделение имеет еще и ту заслугу, что идет по диагонали к тому слишком насыщенному разделению, каковым является разделение на Запад и Восток или Север и Юг? Ибо на краю этого Востока брежит театр исключения, тогда как он выпадает в исламе, как правило. «Как правило»: было бы затруднительно исключить из универсальной театральности священные драмы, в которых иранские шииты отдавали Присутствию их основателя-мученика.

Скандал, на сей раз наполненный ересью. Но истинный Театр — всегда ересь в действии. Его ортодоксия, я привык называть ее «театром»: невинный и процветающий ритуал, на фоне которого Театр выделяется как маловероятная молния.

II

Еще одно замечание для начала: если везде есть кино, это потому что ему не требуется зритель, только стена публики. Скажем так: зритель реален, тогда как публика

всего лишь реальность, нехватка которой так же полна, как полнота, потому дело только в счете. Кино считает публику, театр рассчитывает на зрителя, и именно за неимением того и другого, в разрушительном парадоксе, критика изобретает зрителя фильма и публику пьесы. Франсуа Рено угадывает зрителя в люстре; она, эта люстра, — противоположность проектора.

III

Однажды в одном из парижских кинотеатров показывали, не зависимо от пустоты или полноты (не люстры, а кресел) полную кинематографию Ги Дебора, которая, что характерно, вышла в виде книги, без перерыва, в центре был великолепный фильм *In girum imus nocte et consumimur igni*. Это был дружеский жест Жерара Лебовиси, с которым впоследствии убийцы сочли нужным покончить (оставив в стороне все остальное, надо сказать, что человек с такой идеей дружбы в искусстве, изначально слегка подозрителен для тех, кто мошенничает с тенями). Лишь благодаря славе кинематографа этот чисто темпоральный момент может выжить без людей. Это совершенно чуждо театру, которого не бывает без зрителей, потому что тогда репрезентация (слово, которое мы еще испытаем на прочность) превратится в дополнительную репетицию — в отличие от «репетиции в костюмах» и прочих «последних прогонов», которые чрезмерное количество реальных зрителей превращает из репетиции в преждевременный спектакль.

IV

В самом разгаре «красных лет», где-то в 1971-1972, группа культурного действия «Фудр», решила устроить

шумиху по поводу первых нарывов «ревизионистской» болезни, проявившихся в пересмотре итогов Второй мировой. Такие фильмы, как «Лакомб Люсьен» или «Ночной портье» беллетризировали двусмысленные отношения палача и жертвы, оправдывая преступные решения, и мы видели, к чему это привело. Итак, группа «Фудр» с чистым сердцем отправилась освистать и сорвать показ этой вредоносных поделок. О, очаровательная веселость, о полемическое здоровье той эпохи! Тут же был придуман лозунг: «Долой обскурантизм темных залов!». Ошибка была в том, что обскурантизм может быть только публичным, а кино, хотя и создает видимость, публичным местом, в отличие от театра, ничуть не является. Темнота покрывает самого частного индивида, которому, однако, нельзя без эксцессов отказать в праве на нее. Бесполезно устраивать выступления в кинотеатрах, поскольку там нет ни одного зрителя и, как следствие, никакой публики. Будучи частной индустрией, кино *еще и* частное зрелище. Время кинопроекции — время неустойчивого собрания, серийной коллекции. Кино, освободившись от Государства, не предлагает никакого коллективного значения. Оправданная в своей полемике, наслаждающаяся своими действиями (о эти струи чернил на экране, по которому в буре под названием «Зеленые береты» дефилируют доведенные до исступления жутким Джоном Уэйном колониальные парашютисты!), группа «Фудр» ошиблась местом: лишь театр опирается на Государство, кино опирается на Капитал. Первый надзирает за толпой, второе рассеивает индивидов. У политико-культурного выступления, о котором мечтала группа «Фудр», есть только один возможный адресат — театр. Хотя здесь и есть риск скорее театрализации, чем политизации.

V

Итак, театр — это дело Государства, подозрительное с точки зрения морали и требующее зрителя. Это то, что мы знаем.

Во всем этом нас лучше ориентирует, скажу раз и навсегда, методическое использование исчерпывающего практического трактата о современном театре, каковым является книга Франсуа Рено, «Зритель» (издательство «Веба»). Там нас поведут путем отличным от моего, путем человека театра, каковым является Рено и каковым я не являюсь.

Зритель... Точка реального, позволяющая спектаклю состояться, и, как указывает Рено, молчаливый и случайный посетитель на один вечер.

VI

По крайней мере, мы можем обратиться к Малларме*, чья знаменитая Книга, в конце концов (мы знаем это из мечтательных расчетов аптекаря, в которых он перечислил требующихся ассистентов), имела форму Представления.

Малларме утверждает, что в его время (а наше ничем не лучше) не существует исторической реальности, за отсутствием заявившего о себе политического коллектива, и, как следствие, все доступное нам действие сосредотачивается в театре. Вот две аксиомы в его стиле, которые было бы достаточно обдумать, разъяснять любой современной мысли, занимающейся Театром:

Настоящее не существует, если о себе не заявила Толпа.

Действие не преступает границ Театра.

Добавим, и это урок Рено, что в нем, в Зрителе, заключена заявившая о себе Толпа и непреодолимое Действие. Ему все и посвящается.

VII

Итак, театр отличается выделяется по отношению к Государству, которое считает его своим делом (почему?), Морали, у которой он на подозрении (почему?), и Зрителю, которому обязан своей реальностью, а именно: *зритель — тот, кто прерывает репетиции*. В этом пункте суть театра в том, что происходит *премьера*. То, что проходит второе представление, которое так не любят актеры, касается Государства. То, что, наконец, проходит третье представление, предполагает, что Мораль ему не воспрепятствовала...

Но в то же время театр ничем таким не создается. Ибо театр — это сцепка материального, телесного, машинного. Как эти величавые инстанции (Государство, Мораль, Публика) сочетаются с разобранной и непостоянной материей такой возмутительно кустарной операции? Что? Обрезки бумаги, лоскуты, догорающий фитиль, три стула и пригородный краснобай, и вы утверждаете, что это повелевает и ставит под угрозу государственную власть, нравы, коллектив?

Начните со строгого перечисления «частей театра» в том смысле, в котором Аристотель говорил о «частях животных». Покажите, прежде чем завершить, как в ускоренном Малларме, Животное с его «высшей сущностью».

VIII

Предположим, что театр имеет место, если можно перечислить: во-первых, публика, собравшаяся с намерением посмотреть спектакль; во-вторых, актеры, физически присутствующие, телом и голосом, в отведенном им пространстве, где на них смотрит собравшаяся публика; в-третьих, референт, текстовой или традиционный, так,

чтобы можно было сказать, что спектакль является его репрезентацией.

Третье условие исключает из театра пантомиму или танец, если весь спектакль состоит из них, а также чистую и неповторимую импровизацию. Это театральные упражнения или ингредиенты театра, а не театр.

Второе условие не совместимо с идеей театра предметов и объектов или с чисто механическим производством речи. На сцене может фигурировать магнитофон, как в «Затворниках Альтоны» Сартра, или даже в «Последних лентах Крэппа» Беккета. Но театр образуется диалогом актера и машины. Машина одна этого не может.

Первое условие исключает театр, который делают путем простой театрализации, на улице или в комнате, жизни такой, как она есть. Мы требуем специального приглашения и желания на него ответить. Необходимость того, чтобы собралась публика, исключает театр не для кого, не театр одного зрителя, поскольку вступая в пространство театра, чтобы занять там свое место, он встречается с самим собой.

IX

Но вот на это элементарное описание накладывается еще одно, как если бы театр был изоморфен той уникальной *деятельности*, которая называется политикой (я не говорю здесь о рутинном управлении Государством).

Ибо мы можем постулировать, что политика существует, когда связываются воедино три вещи: массы, внезапно призванные к неожиданному сгущению (события); точки зрения, воплощенные в органических и именуемых актерах (эффект субъекта); отсылка к мысли, позволяющая вести речь о том, каким образом конкретные актеры, пока

еще дистанцированные, удерживаются в народной гуще, откуда их изымает случай.

Третий пункт отстраняет от политики все то, что является не более чем слепой яростью, недискурсивным порывом. Для политики это сырье, а не ее сущность. Социальное как таковое не является политикой, как бы того не требовали, как не является политикой институциональное, взятое в отдельности, или национальное как инстинкт места или идентичности.

Второй пункт отказывает в существовании единодушной, неделимой, цельной политике. Любое существование политики организует раскол. Нет политики единогласия.

Первый пункт, наоборот, исключает то, что разумная игра институтов сама по себе является политикой. Необходима опасная реальность, которая проявляется в дисперсивном отсечении того, что в Государстве обычно управляет общей пассивностью, поддающейся символизации невидимостью реальности Истории.

Публика, актеры, текст-мысль: политика не то ли это, для чего История лишь сцена? Слишком романтическая идея? Необходимо вернуться к последствиям этих аксиом, заметив между делом, что аксиомы Малларме уже включали и Толпу (отсутствующую), и Действие (сдержанное).

Х

Из трех базовых условий театра (публика, актеры, текстовой референт), являющихся условиями *a priori* или трансцендентальными условиями, выводятся многочисленные следствия.

Первого условия достаточно, чтобы утверждать, что декорации есть всегда. Голая арена, окруженная публикой, делает театральной декорацией саму эту публику. Если это

сцена, устроенная на итальянский манер, любой задник будет декорацией, каким бы бедным он ни был. Когда в начале «Эвменид» в постановке Питера Штайна служитель Аполлона красит белой краской панель в глубине сцены, он обозначает чистое действие декорирования.

Из того, что имеется хотя бы один актер, следует что имеется хотя бы один костюм. Нагота не составляет исключения, не важно, является ли она неважной (зачастую) или наполненной смыслом.

Существование референта, текстового или какого-то еще, влечет за собой потребность в режиссере-постановщике, даже если он по традиции сведен к директору труппы, к самоуправляемому коллективу или к тому, кто дает сигнал о начале, гарантирует, что все элементы собраны вместе в определенное время.

Место, текст или то, что его заменяет, постановщик, актеры, декорации, костюмы, публика — семь обязательных элементов театра.

XI

Изоморфизм театр/политика не покидает нас при составлении этого списка.

Ибо три обязательных условия любой политики (массовое событие, организации, мысль-тексты) тоже имеют установленные последствия.

Из первого условия следует, что Государство — неизбежная декорация политики. Ибо именно благодаря его сохранению в рассеянии, внезапной его алеаторике случайно организуются массы. Истоком политики является такое очевидное событие Государства, как предъявляемое ему ультимативное требование заново доказать свою ле-

гитимность. Здесь задето символическое, поскольку становится очевидно, что его универсальность совершенно контингентна. Эта непредвиденная видимость Государства как, может быть, нелегитимного разделения — горизонт перегруппировки толп. Из второго обязательного условия (всякая политика — организованная политика) следует, что нет политики без эффективности имен собственных, имен политических лидеров. Тело и голос этих актеров, последнее сосредоточение органических разделений — любая политика существует против других политик, — являются ключевыми операторами. Например, смерть одного из них приостанавливает, надолго или молниеносно, ход вещей. Бесконечная агония, убийство или отречение — неизбежные и важные фигуры. То, что тем или иным тоном изрекает политический лидер, резюмирует каузальности в иллюзии, что он их и раздает.

Политический лидер — это видимая мысль, посредством которой политика, по ту сторону того, что она репрезентирует, затрагивает саму презентацию, следовательно Бытие и его истину (подобно тому, как в театре актер опирается на этику игры, где вспыхивает и гаснет некая истина).

Наконец, третье условие, связанное с текстом и референтом, включает в политическое действие историзированную функцию дискурса и его номинальных слуг, мертвых мыслителей, в их приостановленной корреляции с эпизодом реальной политики.

XII

Уникальность марксизма, несомненно, заключается в том, что подобно тому, как он предложил покончить с различием законодательной и исполнительной власти, он

также постулировал, что мыслители, референты и актеры (агенты) должны слиться в одно и сделать это в итоге в масштабах масс. Таким образом, три условия, кажется, становятся одним. Поэтому марксизм — это политика своего рода конца политики.

Существовал и театр конца театра. Он был общительным и, вероятно, оргиастическим. Но театр и политика продолжают: они могут быть или их может не быть, но прекратиться они не могут.

XIII

Итак: место, текст, постановщик, актеры, декорации, костюмы, публика являются элементами Театра, выводимыми *a priori*.

А организации, текстовой референт, мыслители, имена собственные, Государство, противопоставление точек зрения, событийные массы — обязательные ингредиенты политической ситуации.

Эти ингредиенты реализуются в качестве действительной политики только в верности событию. Они не позволяют представить политику как постоянство. Политика *имеет место*, время от времени. Она начинается, она заканчивается. И точно так же, из того, что театральная постановка требует одновременного и организованного присутствия семи элементов, следует, и это общеизвестная банальность, что театральный спектакль начинается и заканчивается. Представление *имеет место*. Это ограниченное событие. Не может быть постоянного театра, это прилагательное относится к кинематографу, в крайнем случае к выставке. То, что спектакль может быть сыгран два раза подряд, ничего не меняет. Это два раза Один, и так он не получает никакого доступа к постоянству.

Наконец, спектакль по природе своей подвержен тлению. Он, конечно, может быть много раз повторен. Но в нем все, или почти все, смертно. Семь элементов обречены распасться, и в конце остается только текстовый референт, который сам по себе не является театром, а, самое большее, побуждением к его существованию.

XIV

Полная темпоральная неустойчивость театра, более заметная, чем неустойчивость политики, от которой ищут преждевременное утешение в почти вневременной устойчивости Государства, вызывает беспокойство у театральных авторов и постановщиков.

Первые, особенно начиная с прошлого века, множат количество указаний касательно декораций, игры актеров, передвижений по сцене, костюмов, как будто, чтобы зафиксировать *ne variatur* прочих элементов в текстовом референте. У них даже для публики находятся предписания: Жене описывает ее варианты в предисловии к «Неграм», а Малларме в своих проектах постановки Книги с маниакальностью исчислял ее размещение. Театральные авторы хотели бы написать не пьесу, а саму ее постановку. Каким бы понятным не было такое желание, оно тщетно. Театр, нуждающийся в написанном, сам себя не записывает. Автора всегда разыгрывают, как пьесу.

Постановщики тоже иногда горюют из-за недолговечности театра. Они хотели бы, чтобы Драма, как говорил Малларме, едва имела место, «ровно на то время, чтобы показать ее распад, разворачивающийся мгновенно», или, как это пытался сделать Боб Уилсон, длилась бесконечно. Ни исчезновение, ни чистая медитативная длительность не спасают театр от его растянувшейся конечности, от долгой

краткости. Никакое другое искусство не является в столь малой степени *ktèma es aiei*, «вечным сокровищем».

И никакое другое не может так фиксировать интенсивность того, что происходит.

XV

Но вы нам наконец скажите, что подразумевает ваша аналогия с перечислением элементов театра и политики? Что политика — это тоже театр? Вы заявили, что это слишком романтический вывод, чтобы иметь какую-то ценность.

Да, ибо скорее все наоборот. Конечно, митинг во времена бунтов по сути театрален, вплоть до мелких деталей. Однако все движется в обратном направлении: это театр, в кругу своего временного повторения, изображает связанные компоненты политики.

Театр — это фигуративная пере-увязка политики, и это не зависит от сюжета.

Посмотрите с точки зрения такого поворота на трудности, возникающие, когда пытаются делать театр из реальной политики. Ленин или Мао на сцене — это обычно тупик. Робеспьер Бюхнера, на мой вкус, мечтательный вымысел, который мог бы называться Дюжарден или Бас-сомпьер.

Очевидно, что Цезарь или Александр были бы удобнее: будучи древними завоевателями, они могут быть уподоблены Аполлону или Тезею.

Если вы хотите фигуративной пере-увязки политики, возьмите легенду или легендарную сокровищницу исторических анекдотов — Плутарха. Ибо в прочих случаях политика сама заботиться как о своей презентации, так и о репрезентации.

XIV

Ни изоморфность политике (при сохранении фигуративной дистанции), ни список из семи элементов не идентифицируют театр в его бытии. Со времен Платона известно, что перечень не образует сущность, и никакая аналогия не образует Идею.

Да простятся философу несколько поясняющих варваризмов. Назовем *аналитическим* (analitique) театра то, что касается расположения ранее упомянутых семи элементов. Назовем *диалектическим* (dialectique) театра то, что ему нужно вызвать *зрителя* на суд *морали* под присмотром *Государства*. Я бы сказал, что речь в концептуальном фельетоне, интригу которого я объявляю, пойдет о том, чтобы открыть, здесь и сейчас, *родовое* (generique) театра, то есть то, что пересечение его семи элементов (аналитического) событийной случайностью его вызова (диалектическим) может производить истину.

Или, если вы предпочитаете *увидеть*: речь идет о том, чтобы представить корреляцию между колонками следующей таблицы:

ТЕАТР	
Аналитическое (элементы)	Диалектическое (ставка-в-игре)
Текст	Государство (ситуация репрезентации)
Режиссер	
Актер	Этика игры (провокация презентации)
Декорации	
Костюмы	Зритель (возможная опора Истины)
Публика	

Продуктивное соединение элементов Анализа является (или не является) событием, из которого следует несколько истин, диагонально фигурам Диалектики.

Тогда репрезентация — это исследование истины, исследование, исчезающим субъектом которого является Зритель.

XVII

Если бы требовалось найти какой-то порядок в последующих отрывочных мыслях, то это, возможно, был бы традиционный порядок из трех частей, согласно сочленениям Диалектики.

1. О театре как деле государственном. Я имею в виду, что театр, не стесняющийся принцев и основанный на режиме демократии агоры, проявляет нерешительность или поражен не господством телевидения, как принято считать, но той ничтожностью политического бытия, в которой находит разрешение электоральное. То есть о театре, который болен парламентаризмом и который лечат профсоюзы любого толка, как это делают на сцене лекари Мольера (предполагается, что министерство культуры относится к профсоюзам).

Как искусство: театр, виртуозно распутывающий связи политического желания, но готовый приспособиться к социальному, как бы его к этому не принуждали.

2. О театре как ставке этики — и прежде всего этики игры, столь редкой и волнующей. Я имею в виду, что приученный Комическим говорить, что ценность — это лишь видимость, а Трагическим, — что то, что губит, то и спасает, театр задыхается, когда видимость — ценность и когда единственное спасение в победе. Что и составляет не-дух (*non-esprit*) времени.

3. О театре как о воздействии хотя бы на одного зрителя. На этот раз следует взяться за публику (понятие публики, а не ее количество или существование), которая гиперболически затронута, или даже инфицирована, ленью, единственным пороком, к которому театр, знакомый со всеми пороками, не может приспособиться, потому что должен нравиться и избавлять от страстей. Никакой эффект истины, даже роскошь постановки, не могут избавить лентяя от его страсти: невежество.

Или, как говорил мне Антуан Витез, театр научил его этой глубокой истине: суть подлости, самой низкой — подлости палача, — в лени, в желании «жить» без труда и без мысли.

XVIII

Да, по сути, это мне и нравится: что сегодня разговор о Театре, зажатом между министерством и «культурным» развлечением, заставляет написать своего рода манифест против ленивых. В любом обществе, помешанном на производительности, несомненно, есть интеллектуальная лень, отвращение к мысли как преобладающая страсть (страсть, которую Лакан, в соотнесении с ненавистью и любовью, первым идентифицировал как страсть к невежеству).

Тупик, в который зашел театр, позволяет нам заняться дезориентацией лени. Или ее отзеркаливанием. Зритель! Ты — та драгоценная точка, в которой мысль становится бархатом, тенью, молчанием.

Театр может *продемонстрировать* уродство лентяя (навести луч прожектора на его атташе-кейс, на все эмблемы непрерывной работы лентяя, его нескончаемого

труда на благо того, чтобы в высшей точке Времени отсутствовала бы мысль).

Бесплодность театра как сверкающего ледника, где нам становится видно, как лентяй, без всякой задней мысли явившейся на встречу с Культурой (интеллектуал? управленец? Женщина? критик?) сливается со всем тем, что приводит, финансово, к тому, что повсюду гаснут огни.

XIX

Эмпирик: — В вашем подходе тоже проявляется лень. Позволяете себе роскошь блистать событиями, непостоянством, высекать искры, но на самом деле всего лишь громоздите концепции. Это догматический сон.

Я: — А вы чего хотите? Примеров? Спектаклей? Эскимо на палочке?

Эмпирик: — Чтобы вы рискнули, здесь и сейчас.

Я: — Так укажите мне поле боя.

Эмпирик: — Вы противопоставляете *«театр»*, простую аналитическую комбинацию семи элементов...

Я: — Я ничего такого не говорил, пока, по крайней мере.

Эмпирик: — Но я знаю, к чему вы клоните. Этот *«театр»* вы противопоставите Театру, который запускает диалектику — «диагональ» — как принято говорить на вашем жаргоне, — Государства, Этики и Субъекта (зрителя). Скажите мне здесь и сейчас, что такое *«театр»*. А также Театр. Раздайте, наконец, оценки, чтобы было яснее.

Я: — Вы позволите мне привести последнее рассуждение?

Эмпирик: — При условии, что оно имеет отношение к вызову, который я вам бросил.

Я: — Речь пойдет о связи между *«театром»* и частной собственностью!

Эмпирик: — Теперь еще и вульгарный марксизм! Базис и надстройка! Да вы просто издеваетесь!

Я: — Дайте мне шанс.

Эмпирик: — Сразу же после этого рассуждения вы дадите конкретный список реальных спектаклей последнего десятилетия, которые, по-вашему, являются Театром, а не *«театром»*.

Я: — Не исключено.

Эмпирик: — Догматичен, но осторожен. Ну что же, вперед!

XX

Существует театр частный, процветающий, постоянный. Он прилежно мультиплицируется телевидением (*«Сегодня в театре»*). Он снабжает кинематограф бесчисленными триумфальными экранизациями. Между его сценой и экраном всевозможных форматов безостановочно циркулируют диалоги, сюжеты, роли и актеры. Он сводит концы с концами без дотаций. Его называют бульварным театром, хотя трудно решить, к кому такое название более несправедливо — к театру или к бульварам. От Ги де Лэтра до Гарольда Пинтера, у него есть свои нюансы, представительский и эконом-класс, как у автомобилей. В некотором роде в нем всегда аншлаги, и чаще всего именно это он и афиширует, в отличие от множества национальных, региональных и муниципальных площадок.

Что интересно, и не выводится ни из каких свидетельств, такой театр ничего не стоит. Что касается связи Культуры и Государства, соответствующих проблем репрезентации, апорий формы, скандалов смысла, деспотичного надзора,

Конец ознакомительного фрагмента.

Для приобретения книги перейдите на сайт
магазина «Электронный универс»:

e-Univers.ru.