

Действительно, нельзя равнодушно относиться к адским условиям труда на производстве в странах третьего мира, можно и нужно ратовать за соблюдение прав человека и занимать активную социальную позицию. Но искать выход из этого положения в уничтожении брэндов не имеет смысла. Это разные проблемы, требующие каждой своей реакции. Брэнд не может быть причиной угнетения перуанских женщин, и критика, представленная в книге Наоми Кляйн, похоже, исходит из слишком прямой связи бытования брэнда в современном обществе с условиями производства. Тут обнаруживается существенное противоречие. Брэнд не является только экономической категорией, он выходит за рамки идеологии консюмеризма, выступая скорее регулятивным социальным элементом, необходимым для жизни людей в современном обществе и разделяемым представителями самых разных групп. Критиковать брэнды – почти то же, что критиковать паспортную систему, нас унифицирующую. Но этого мало. Универсализм брэндов предполагает ситуацию подспудной деполитизации мира, когда сами паспорта выглядят куда как архаично.

Юлия Подорога

Мысль на сцене: заметки к спектаклю «Эраритжаритжака» Хайнера Геббельса

Хайнер Геббельс¹ – режиссер, не получивший театрального образования и потому свободный от многих предрассудков. Нельзя сказать, что он ценит театр ради него самого и радеет о сохранении чистоты его формы.

¹ Хайнер Геббельс (род. 1952) – известный немецкий театральный режиссер и композитор. Изучал музыку и социологию. С конца 1970-х пишет музыку для драматических и балетных спектаклей, а также для кино и радиопьес. Ученик выдающегося немецкого драматурга и режиссера Хайнера Мюллера. С 90-х годов сам обращается к театральной режиссуре. В его послужном списке около десяти спектаклей: «Казино Ньютона» (1990), «Суррогатные города» (90-минутная композиция для оркестра, 1994), «Черное на белом» (пьеса для восемнадцати музыкантов «Современного ансамбля», 1996), «Макс Блэк» (1998), «Хаширигаки» (2000; спектакль, показанный в Москве в рамках Всемирной Театральной Олимпиады 2003 г.), «Пейзаж с родственниками вдалеке» (2004) и другие. Член немецкой Академии изобразительных искусств во Франкфурте-на-Майне и Академии искусств в Берлине. С апреля 1999 г. – профессор Института прикладных театральных наук (Германия). Последний спектакль режиссера «Эраритжаритжака» (2004) был показан в рамках VI Международного фестиваля им. А.П. Чехова в Москве в июне 2005 г.

Театр в его представлении – это прежде всего «площадка», пространство для реализации художественных, музыкальных и литературно-философских проектов. Режиссер использует заведомо не театральные материалы: среди его постановок нет ни пьес, ни литературных произведений. Ему интересны тексты как таковые, результаты размышлений, наблюдения, заметки, дневниковые записи писателей, художников, поэтов, философов. При этом его театр нельзя назвать ни абстрактным, ни узко интеллектуальным. Как признается сам режиссер, основными инструментами его театра являются звук и слово, и вся его работа сводится к изучению их непростых взаимоотношений.

Спектакль «Эраритжаритжака» – завершающая часть трилогии, плод длительного сотрудничества с французским актером Андре Вильмсом. Он подводит итог многолетним изысканиям режиссера в области музыкального театра. Судя по подбору текстов, эта трилогия обещала быть почти что антропологическим исследованием, прослеживающим становление образа современного человека с конца XIX до конца XX века. В первом спектакле «Или катастрофическое приземление» (1993), беря за основу фрагменты из «The Congo Diary» Джозефа Конрада, описывающего экстремальный опыт столкновения с Другим в глубинах колониальной Африки, режиссер дополняет их текстами Хайнера Мюллера из «Геракла-2» и Франсиса Понжа из «Записной книжки соснового дерева». Спустя пять лет, во втором спектакле «Макс Блэк», Геббельс использует тексты Поля Валери и Людвиг Витгенштейна, организуя их вокруг записей Макса Блэка – ученого и математика русского происхождения, который в спектакле Геббельса превращается в собирательный образ гения-одиночки, проводящего всю жизнь наедине с собой в научной лаборатории. И наконец, в «Эраритжаритжаке» (2004) все тексты (за исключением небольшого отрывка из «Массы и власти» и вступительного диалога из «Ослепления») взяты из «Заметок» Элиаса Канетти, которые писатель вел с 40-х по 80-е годы. Литературная форма подавляющего большинства текстов, используемых Геббельсом, – афоризм.

Идея спектакля проста – актер, произносящий тексты Канетти в сопровождении знаменитого голландского «Мондриан-квартета». Декорации: вначале лишь освещение, маркирующее пространство сцены, по краям в тени по два музыканта и в центре актер; затем появление макета маленького картонного домика; наконец, его увеличение и преобразование в проекцию фасада двухэтажного дома на заднике. На нее накладывается видеоизображение (перенесение действия со сцены в квартиру). Переломный момент спектакля наступает, когда внезапно актер берет в руки плащ, надевает шляпу, спускается со сцены и покидает зрительный зал –

на сцене остаются лишь музыканты. За ним неотступно следует оператор, запечатлевающий все его перемещения на видеокамеру, изображение с которой проецируется на сцену на появившийся за задником фасад двухэтажного дома. На широком экране, к которому теперь приковано внимание зрителей, видно, как актер проходит в фойе и затем, через главный вход, выходит на улицу, как садится в машину и вновь, повернувшись к зрителю, продолжает говорить. Спустя несколько минут машина сворачивает в тихий дворик в центре Москвы, и актер уже ведет за собой в обычную московскую квартиру, в «свою» квартиру, где и разворачивается вторая часть спектакля. Актер – просто человек, размышляющий наедине с собой, у себя дома, делающий это на ходу, например за столом; он вскрывает корреспонденцию, готовит себе еду на кухне, просматривает свежие газеты и т.д. Спустя еще некоторое время, незаметно исчезнув со сцены, в квартире оказываются музыканты. Они размещаются в небольшой гостиной: кто на спинке дивана, кто на стуле или табурете, – не переставая играть.

Спектакль заканчивается «материализацией» виртуального пространства квартиры на театральных подмостках. Актер возвращается на сцену, при этом больше не ступая на нее: он появляется в окне проецируемого на задник дома, который на самом деле оказывается бутафорским.

* * *

Многие высказывания режиссера, его попытки объяснить собственную деятельность, замысел того или иного спектакля предоставляют широкие возможности для критического анализа представлений, метафор и понятий, которые он использует. Таковыми в случае Геббельса, например, являются монотеатр (предпочтение им театра одного актера), (авто)биографичность (выбор текста и музыки в том числе как вида автобиографии), сценический образ и декорации (несущие в себе элемент символизма), концептуальность названий спектаклей (в данном случае «Эраритжаритжака»). Каждый из этих пунктов мог бы стать предметом отдельной статьи. Мы же попытаемся сделать обзор трех стержневых элементов постановки, в каждом из которых в той или иной степени обнаруживаются все перечисленные выше представления и термины. Это текст, музыка и сценический прием, который можно было бы назвать пространственным удвоением.

В переводе с языка австралийских аборигенов арунта «Эраритжаритжака» означает «вдохновляемый желанием того, что потеряно». Эту фразу можно поставить эпиграфом ко всем трем спектаклям режиссера в той мере, в какой она уточняется афоризмом Канетти 1948 года (не исполь-

зованным в спектакле): «Принцип искусства: находить больше, чем потеряно»².

В представлении Геббельса речь идет о смысле искусства. Искусство является беспрестанным поиском оснований для самого творчества. Движущая сила творчества – чувство утраты, и в этом смысле искусство обречено на постоянное движение, бесконечное подражание некоей воображаемой модели. В этом – общая идея проекта, более или менее удачно воплощенного Геббельсом в трех совершенно разных по сути спектаклях.

Отдавая предпочтение исключительно афоризмам, иногда кратким, иногда развернутым, но всегда включенным в непрерывный поток произносимого текста, Геббельс поясняет свой выбор: «Я умышленно не обратился к пьесам Канетти. <...> Я ищу слова или образы, или музыку, которые открывают перспективы, а не сужают их, поэтому я предпочитаю именно эти тексты». Но очевидно, что афоризм требует расшифровки, а значит, обращения к герменевтической процедуре – и именно из-за своей парадоксальной формы. Ведь афоризм – это открытое высказывание в ограниченном пространстве; высказывание, открытое различным толкованиям и постоянно преодолевающее это ограничение. Само слово афоризм происходит от греческого Αφορισμός: приставки ἄφω со значением «удаление, отделение» и ὀρισμός, что означает «разграничение». Двойственность афоризма – в сужении объема высказывания при явно превосходящем его содержании. Это форма стягивания, конденсации смысла, в результате которой предикат вдруг вступает в противоречие с субъектом. Афоризм – не просто краткая форма выражения, эту форму нужно еще развернуть, расположить во времени, нужно открыть логику мыслительного опыта, стоящего за лаконичной фразой.

Фактически афоризм дает образ мысли, вобравший в себя все звенья долгой цепи рассуждений. Такая яркая стилистическая фигура есть предельное воплощение мысли в качестве образа, воздействующего на зрителя. В спектакле Геббельса афоризм всегда остается неразгаданным, и в этом его ценность как театрального материала: он поставляет образ мысли, а не мысль саму по себе, заставляя зрителя возвращаться к своему собственному опыту, искать разгадку в себе. Именно этот эффект Геббельс называет «игрой обмена» (jeu d'échange), в которую зрителя вовлекает актер и в процессе которой те «элементы биографии, какие люди носят в себе, неожиданно прорываются на поверхность». Это род театра воображаемого, разыгрываемого как на сцене, так и в уме зрителя.

² Канетти Элиас. Человек нашего столетия. М.: «Прогресс», 1990. С. 271.

Стоит отдельно отметить, что, используя афористические тексты, Геббельс не пытается вернуться к литературному театру, то есть театру слова, где слово подчиняет себе всё и в первую очередь мысль: «Меня волнуют не те тексты, которые отражают жизнь, а тексты, имеющие свою собственную реальность, свое звучание, свой ритм, свое особое существование. <...> Я не использую драматические тексты, тексты, написанные для сцены, поскольку они ориентированы на отношения и эмоции, а не на мысли, стоящие за словами».

Афоризмы, в отличие от размышлений, настолько же частны и субъективны по своему содержанию, насколько универсальны и безличны по форме и потому пригодны для недраматического, повествовательного театра. Афористический текст, инсценируемый в театре Геббельса, – не литература или философия, он не воспринимается как читаемый, но есть само представление. Как говорит об этом Геббельс: «...художественные представления должны не просто дать зрителю возможность найти образы, отражающие его собственную личность, но и раскрыть бытие в его становлении».

Можно сказать, что в трилогии Геббельса действием наделяется не столько актер, сколько текст.

* * *

Значение текста у Геббельса сопоставимо с ролью, отведенной музыке. Так, практически для каждого своего спектакля он сочиняет небольшое музыкальное произведение, как правило, носящее то же название, что и спектакль. Геббельс говорит, что музыка не является иллюстративной по отношению к тексту, а связана с ним на идейном уровне, и подтверждает это своим композиционным решением: спектакль «Эраритжаритжака» открывается исполнением Восьмого квартета Шостаковича, от которого, по признанию Геббельса, и отталкивалась постановка. Этот квартет автореферентен, то есть содержит в себе цитаты из других произведений композитора, что делает его ценным с точки зрения творческой эволюции Шостаковича. Мотив-монограмма D-eS-C-H (ре – ми-бемоль – до – си) – инициалы имени Шостаковича – присутствует в каждой из пяти частей квартета. Кроме того, в нотах D-eS-C-H можно еще усмотреть аллюзию на В-А-С-Н – четыре ноты, на тему которых многие композиторы, отдавая дань памяти Баху, сочиняли свои музыкальные вариации. Использование такой «автобиографической» музыки как нельзя лучше соответствовало замыслу режиссера воплотить на сцене афористические тексты Канетти.

С другой стороны, Шостакович интересен для Геббельса как свидетель своего времени, для которого собственная музыка является отраже-

нием истории и, в первую очередь, истории советской. Восьмой квартет, написанный в 1960 году, посвящен «памяти жертв фашизма и войны» и задает временные рамки, в которых располагается образ современного человека, воссоздаваемого в спектаклях Геббельса.

Фактически по своей структуре музыкальный ряд является отражением текстового. В нем присутствуют все символические линии, или структурные подобию, важные для спектакля: вписанность в единый историко-политический контекст (по-разному трагические судьбы Канетти и Шостаковича), музыкальная монограмма-шифровка наряду с «шифровкой» афористической, а также напоминание об утраченном источнике (Бах для Шостаковича) – источнике вдохновения.

Привлечение остальных квартетов (список исполняемых произведений достаточно обширен) также обоснованно: все они находятся в идейной либо структурной взаимосвязи и отсылают к смыслообразующему квартету Шостаковича.

* * *

Удвоение или углубление пространства при помощи видеопроекции является материальным, буквальным развитием теоретических предпосылок режиссера. В первую очередь – идеи автобиографичности. Актер осуществляет переход из публичного пространства в пространство частное, приватное, и из безличной фигуры, аппарата по производству высказываний, он превращается уже в персонаж. Перед зрителем разворачивается его история. Пусть очень краткая, почти мгновенная, создаваемая из окна машины пронесшимися мимо домами и куда-то спешащими людьми – история перемещения из одного пространства в другое, – но такая, которая полностью окупает отсутствие повествования в спектакле.

При этом, однако, создается лишь иллюзия приватности, а актер остается все так же чужд произносимому им тексту, как и на сцене. Как на сцене, так и на экране, где мы имеем возможность изучить в деталях игру актера, мы убеждаемся, что речь не идет об актерской игре. Актерская игра как одна из составляющих театра представления – классического, повествовательного – словно отступает на второй план. В данных обстоятельствах, когда актер (его голос дополнительно усиливается динамиками) практически только транслирует текст, чье содержание остается закрытым, становится очевидным разрыв между мыслью, заключенной в афоризме, и образом мысли, которым актер оперирует. Именно поэтому создается ощущение чуждости, неприсваиваемости текста. Текст подчиняет себе актера, делает его участие незначительным. Таким образом, оказывается, что музыка и текст полностью уравниваются: они пребывают в сфере свободной экспрессии. Но если для музыки это естественно, то

текст приобретает такую функцию только вследствие тех условий, в которые его помещает режиссер.

На первый взгляд, кажется, что введение приема из арсенала видео-арта нарушает границы театральной формы и вносит противоречие в саму идею спектакля, которой с самого начала придерживался режиссер. Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что прием необходимым образом встроен в саму концепцию спектакля и это противоречие носит скорее диалектический характер. Геббельс задействует целую серию оппозиций: текста и музыки; личного (автобиографического) и безличного (универсального) аспектов афоризма, а также его формы (закрытой, герметичной) и содержания (открытого, трансцендирующего); публичного и приватного, – и все они совмещены в рамках единой сцены. Таким образом, режиссеру удастся сделать видимыми два символических уровня, на которых как бы балансирует действие спектакля: обнажается игра внешнего и внутреннего, постоянный взаимообмен и перетекание одного в другое. И наконец, самое главное в «театре Геббельса» – как он представлен в этой трилогии – состоит в том, что тот тип монотеатра, на который ориентируется режиссер, предполагает игру отражений между зрителем и актером. Актером, находящимся в той же ситуации непонимания, что и зритель, и в какой-то момент становящимся зрителем, и зрителем, не усматривающим действительного различия между собой и актером, поставленным в ту же ситуацию эксперимента, что и актер.

Можно сказать, что Геббельсу удалось превратить текст (как, впрочем, и музыку) из сподручного материала постановки, служащего актеру, в отдельный живой организм, развивающийся по своим законам и создающий вместе с музыкальным сопровождением некий синтетический образ. Образ, в котором, видимо, и заключен, согласно Геббельсу, ответ на вопрос, что такое современный человек.

Об авторах

Наоки САКАИ (р. 1946) – профессор Корнельского университета (*США*). Автор книг «Голоса прошлого: статус языка в японском дискурсе XIX в.» (1991), «Мертворожденный японский как этнос и язык» (на японском языке, 1996), «Перевод и субъективность» (1997), «Пойесис национализма» (корейский пер., 2003), «Гордость и предубеждение» (в соавторстве; на корейском языке, 2003) и др. Его труды переведены на корейский, японский и французский языки. Основатель и ведущий редактор многоязычного журнала «*Traces*», посвященного теории культуры и переводу (1996–2003).

Анна М. ПАРКИНСОН – аспирантка факультета германистики Корнельского университета (*США*). Автор ряда статей о немецкой литературе, философии и кино в свете психоаналитических, феминистских и критических теорий. В своей диссертации исследует аффект, политику, память и этику в послевоенном немецком культурном производстве.

Наталья САМУТИНА – кандидат культурологии, научный сотрудник Института гуманитар-

ных историко-теоретических исследований ГУ-ВШЭ. Специализируется в области исследований кино и современной аудиовизуальной культуры.

Евгений БОРИСОВ (р. 1965) – кандидат философских наук, доцент Международного европейского гуманитарного университета (*Вильнюс*) и Томского государственного университета. Автор около двадцати научных статей. Переводчик книг: *М. Хайдеггер* «Пролегомены к истории понятия времени» (1998), *Ф.В.Й. Шеллинг* «Система мировых эпох» (1999), *Э. Бетти* «Герменевтика как общая методика наук о духе» (в печати), *Т.В. Адорно* «Жаргон подлинности» (в печати), *Э. Гуссерль* «Переписка» (совместно с И. Михайловым и В. Куренным; 2004).

Елена ПЕТРОВСКАЯ – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии РАН. Автор книг «Часть света» (1985), «Глазные забавы» (1997), «Непроявленное. Очерки по философии фотографии» (2002) и «Анти-фотография» (2003). Главный редактор журнала «Синий диван».