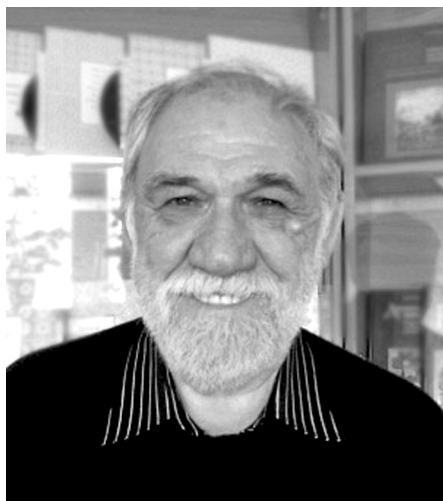


ШАТИН ЮРИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ



Доктор филологических наук, профессор,
главный научный сотрудник
Института филологии СО РАН

E-mail: shatin08@rambler.ru

УДК 792.01

АВТОПОЭЗИС КАК СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ

Аннотация. Статья посвящена аналитическому рассмотрению понятия автопоэзиса применительно к практике современного режиссёрского театра. Являясь самовоспроизводящейся системой, современный режиссёрский театр содержит ряд признаков, производных от автопоэзиса таких, как максимальная экстерииоризация театрального пространства, максимальная интериоризация центральной точки спектакля (пунктума), отказ от прямого значения слова, а также высокая степень перформативности.

Ключевые слова: автопоэзис, режиссура, экстерииоризация, интериоризация, перформативность.

© Шатин Ю. В. 2017

Yury V. Shatin

AUTOPOIESIS AS MODERN PRACTICE OF THEATRICAL DIRECTION

Abstract. The article is devoted to the analysis of autopoiesis and its role in modern theatre where the main figure is not actor but theatrical director. The modern theatrical performance includes the signs are conditioned by autopoiesis such as maximum externalization of the theatrical space, maximum internalization of the main point of performance, renunciation of the literally significance of word, submission the dramatic text to the specific of the performance.

Keywords: autopoiesis, theatrical direction, externalization, internalization, performance.

«Быть может, прежде губ уже родился шёпот,
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты».

О. Э. Мандельштам

В выше приведённой развёрнутой метафоре поэт попытался образно выразить одну из основных идей теории номогенеза, выдвинутой академиком

Л. С. Бергом. Как известно, в теории номогенеза эволюция понимается не как механическое развёртывание того, что случилось, но как более сложный процесс, который слагается из трёх стадий: повторение уже существующих форм, образование новых и предварение будущих задатков. В этом смысле всякая система уже в самом зародыше содержит некий код, определяющий программу её развития. При этом, само развитие понимается не как детерминированная система в её причинно-следственной обусловленности, но как стохастический процесс вероятностей, каждая из которых в отдельно взятом случае может либо реализовываться, либо нет.

Легко заметить, что исходные посылки номогенеза, запечатлённые в стихотворении О. Мандельштама, глубоко родственны понятию автопоэзиса, введённого в научный оборот чилийским философом Матураной. «По определению Матураны, аутопоэзис означает, что система может производить свои собственные операции только через сеть своих собственных операций. А сеть собственных операций опять-таки создаётся этими операциями... Система сама себя воспроизводит. Она не только создаёт собственные структуры подобно тому, как некоторые компьютеры могут сами разрабатывать для себя программы, но является автономной на уровне операций. Она не может импортировать операцию из окружающего мира» [Луман 2007: 113].

В связи с этим представляется интересным рассмотреть случай режиссёрского театра как *автопоэзиса*, то есть самовоспроизводство без разделения на производителя (режиссёра) и продукт (спектакль). Как известно, истоки режиссёрского театра восходят к теории и практике английского деятеля театра Гордона Крэга, получившего известность в России благодаря постановке «Гамлета» в Художественном театре. Именно здесь впервые режиссёрский театр радикально был противопоставлен театру актёрскому. До Крэга мизансцена не воспринималась как основной элемент художественного языка театра, но выполняла в основном механические функции: ведущий актёр расставлял действующих лиц, расчерчивая движение каждого так, чтобы они как минимум не сталкивались лбами и как максимум не толкали друг друга локтями. При этом само положение исполнителя в актёрском театре носило двусмысленный характер, на который указал один из создателей теории автопоэзиса Никлас Луман. Согласно Луману, актёр, играющий заданную роль (политика, производителя, воспитателя, верующего и т. д.), необходимо следует навязанному порядку действия. Однако стоит ему взглянуть на себя со стороны, из партёра глазами зрителя, как эта необходимость рассыпается, ибо ролей существует множество и каждая из них контингентная. Смотри на сцену со стороны, актёр лишается способности действовать, словно «окаменевают». Луман идёт дальше, обращаясь к этимологии слова *Stheno*, созвучным с именем чудовища, при взгляде на которое человек превращается в камень.

Интуитивно такой процесс окаменения хорошо почувствовал Н. В. Гоголь, введя в финал «Ревизора» знаменитую немую сцену. При этом драматург подчёркивал, что «последнее произнесённое слово должно произвести электрическое потрясение на всех разом, вдруг. Вся группа должна переменить положение в один миг ока. Звук изумления должен вырваться у всех женщин разом, как будто из одной груди. От несоблюдения сих замечаний может исчезнуть весь эффект» [Гоголь 1962: 10]. Но именно эффект, намеченный Гоголем, оказался невозможным в актёрском театре, где каждый исполнитель существовал в герметически замкнутом пространстве собственной роли. Как заметил Андрей Белый, «после «Ревизора» жизнь Гоголя остывает в моральный столбняк, окаменив своих героев в последней сцене комедии, стал окаменевать и автор, напуганный собственным смехом» [Белый 1934: 194]. В данном случае жертвой, о которой писал Луман, оказался не актёр, но сам автор пьесы.

Как раз формирование автопоэзиса режиссёрского театра Г. Крэггом провело демаркационную линию между «до» и «после». Система Крэга сводится к нескольким достаточно простым правилам.

1. Актёр должен будет уйти, а на смену ему грядёт фигура неодушевлённая – «назовём её сверхмарионеткой, покуда она не завоевала право называться другим, лучшим именем [Крэг 1988: 227]. «Актёр ведёт своё начало от глупого тщеславия двух женщин, которые оказались слишком слабы, чтобы, увидев символ божества, не удержаться от желания ввязаться в это дело... С угасанием интереса к марионетке и с повсеместным успехом зрелища, предложенного двумя женщинами, которые вместо неё стали показывать на сцене самих себя, воцарился и смутный дух, называемый хаосом, а вслед за ним наступило необузданное торжество личности» [Крэг 1988: 233].

2. Декорация в спектакле важнее актёра, декорация создаётся не как средство комфортного существования актёра, но как актёр – программа, управляющая его движениями. «При помощи своих декораций ты можешь придать нужную форму движениям актёров. Ты должен уметь создавать впечатление, будто в массовых сценах участвуют не 40–50 актёров, а несравненно больше, не увеличивая на самом деле числа участников ни на одного человека. Поэтому ни один актёр не должен оставаться «незагруженным», не должен занимать на сцене такого положения, где бы он не был использован весь до последнего дюйма» [Крэг 1988: 199–200].

3. Движение в спектакле важнее слов. Плохой театр, воспользуемся цитатой из Пастернака, это театр, «где лгут слова, и красноречье храмлет, И весь Шекспир, быть может, только в том, что запросто болтает с тенью Гамлет».

4. Спектакль – это разрыв с бытовым, реальным и выход в сферу символического. «Появление в трагедиях Шекспира призраков, или духов, служит постановщику весьма интересным указанием на то, каким образом следует толковать шекспировские трагедии. Уже тот факт, что в них присутствуют призраки, исключает реалистическую трактовку этих трагедий. Ведь Шекспир помещает призраков в самый центр своих грандиозных фантазий, а центральная точка такой фантазии, подобно центру окружности, определяет точное местоположение всего остального. Эти духи, совсем как в музыке, играют роль ключа, в котором должна быть гармонизована каждая нота мелодии, она принадлежит внутреннему существу драмы, а не внешним её проявлениям. Это

не что иное, как облечённые в зримую форму символы сверхъестественного мира» [Крэг 1988: 26].

Опираясь на указанные Г. Крэгом принципы, мы без труда обнаруживаем важнейшие свойства современного режиссёрского театра, который выступает как автопоэзис с его гомеостатикой, для которой её организация является основным критическим фактором, который она поддерживает постоянно. Из многочисленных свойств современного режиссёрского театра остановимся на четырёх, наиболее на наш взгляд, важных.

1. *Максимальная экстериоризация театрального пространства.* Если в традиционном театральном пространстве занавес является семантической границей, отделяющей мир театра как храм искусства от повседневности буфета, фойе и зрительного зала, то режиссёрский театр захватывает всё новые и новые зоны обитания, теоретически совпадающие с границами мира, где театром становится ВСЁ. Вот как описывает присвоение пространства на материале своего спектакля «Эраритжаритжака» один из корифеев постмодернизма Ханс Гёббельс: «чудесный актёр Андре Вильмс покидает сцену всего лишь через 20 минут после начала. Он пересекает зрительный зал, фойе, выходит из театра, едет на такси по городу и, в конце концов, оказывается в собственной квартирке, где занимается самыми обычными вещами. За всем этим зрители наблюдают по прямой видеотрансляции. И где бы мы ни играли этот спектакль... невозможно не заметить, как оживлённо публика реагирует на отсутствие актёра. Очевидно, когда театр перестаёт показывать то, чего от него ожидают, появляется многое, что можно открыть заново! Не объяснять, не интерпретировать, а предоставить всё это публике, – один из смыслов «эстетики отсутствия» [Гёббельс 2015: 7].

2. *Максимальная интериоризация центральной точки спектакля,* часто, но не всегда совпадающей с точкой золотого сечения, как, например, в «Сонетах Шекспира» Боба Уилсона, где сечение точно приходится на исполнение 66 сонета. Применительно к фотографии Р. Барт назвал такую точку пунктумом. В театре такой *пунктум* становится настоящей империей знаков, которые в своей разнородности создают семиотический контрапункт, прикрепляющий вещь к актёру или актёра-марионетку к вещи. Известный театровед Ханс-Тис Леман характеризует современный режиссёрский театр как пост-антропоцентрический, обходящийся без актёра в виде центральной фигуры, а если и включающий её, то всего лишь в качестве одного из элементов пространственной структуры. В результате возникают «некие эстетические образования, которые вполне утопическим образом указывают на возможную альтернативу антропоцентрическому идеалу покорения природы. Когда человеческие тела объединяются с предметами, животными и энергетическими линиями в некую единую реальность... именно театр впервые даёт нам возможность вообразить себе реальность, отличную от реальности человека, побеждающего природу» [Леман 2013: 131–132]. Таким образом, постдраматический театр подтверждает пророчество, которым заканчивается книга М. Фуко «Слова и вещи» о том, что в результате грядущей смены эпистемы «человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» [Фуко 1977: 487].

3. Не менее важным моментом современного режиссёрского театра становится *отказ не только от бытового слова, о чём писал Крэг, но и от доми-*

нирования словесного драматического текста как такового. Глубинные корни постдраматического театра связаны с двумя смежными явлениями – *потерей семантического и ценностного измерений слова*. На фоне всё увеличивающегося и слабо контролируемого потока вербальной информации человечество теряет способность производить новые смыслы посредством слова, так как уже всё важное сказано (это и есть девербализация) и вместе с тем находить смысл в уже имеющихся словесных конструкциях, неизбежно превращающихся в стереотип.

Ответом на эти процессы в современном режиссёрском театре становится доминирование гипотаксиса (расположения одного над другим) над паратаксисом (линейным выстраиванием), что в свою очередь приводит к выдвигению на первый план несловесных знаков. Спектакль «Три сестры» Т. Кулябина в «Красном факеле» вообще лишён словесной партитуры и весь построен на жесте, который, по выражению П. А. Флоренского, «образует пространство, вызывая в нём натяжение, и тем самым искривляет его». Успех этого спектакля как раз и связан с особым кумулятивным эффектом, позволяющим фрагмент за фрагментом демистифицировать фабулу тоски по «истинной», столичной культуре и обнажать глубинный трансцендентальный смысл нарушенного мирового порядка. Как пошутил один из австрийских рецензентов, «после спектакля Т. Кулябина чеховская фраза «В Москву» потеряла актуальность, заменившись на другую – «В Новосибирск».

4. Наконец, следует обратить внимание ещё на одну черту, без указания на которую понимание явления автопоэзиса в современном режиссёрском театре было бы неполным. Речь идёт о категории перформатива. Как известно, одним из важнейших свойств перформатива в поздних работах Д. Остина является признак автореферентности, то есть уполномоченности того или иного лица говорить слова, способные непосредственно превращаться в действия. *В отличие от традиционного использования перформатива в магическом действии в режиссёрском спектакле автореферентность подвергается определённой трансформации.* «Любое действие воздействует на зрителей, и любое действие отдельных зрителей воздействует как на актёров, так и на остальную часть публики. В этом смысле можно утверждать, что возникновение спектакля определяется автореферентной «петлёй ответной реакции», постоянно пребывающей в развитии. По этой причине ход спектакля не может быть до конца спланирован и остаётся непредсказуемым» [Фишер-Лихте 2015: 68].

В режиссёрском театре эффект спектакля будет определяться не столько эстетической реакцией катарсиса, сколько тем, что греки называли кариокинезисом, животворящим энергийным обменом, включающим различные средства коммуникации помимо словесной фактуры литературного текста. «В центре внимания теперь оказалась «петля ответной реакции», воспринимающаяся как автореферентная, автопоэтическая (то есть самоорганизующаяся) система, развитие которой в принципе непредсказуемо и не поддаётся контролю» [Фишер-Лихте 2015: 70].

Автопоэзис современного режиссёрского театра предполагает сосуществование и одновременно борьбу двух различных моделей восприятия и смыслообразования, которые условно можно обозначить как феноменальное тело спектакля, с одной стороны, и семиотическое тело, с другой. «В каждой из них

материальность, означающее и означаемое соотносятся друг с другом особым образом. В первом случае феномен воспринимается как таковой, то есть мы воспринимаем его «феноменальное бытие». В этом смысле материальность, означающее и означаемое совпадают. Во втором случае, напротив, этого не происходит. Мы воспринимаем феномен как означающее, которое сочетается с различными означаемыми. То, какие значения оно принимает, не зависит от воли субъекта, ибо эти значения возникают в его сознании немотивированно – этого обстоятельства не меняет даже тот факт, что иногда нам удаётся найти определённую логику в этом процессе... Сходство этих двух моделей заключается в том, что они не подчиняются правилам некоего кода, действительного на межсубъектном уровне» [Фишер – Лихте 2015: 261–262].

Разумеется, указанными признаками автопоэзис практики современного режиссёрского театра далеко не исчерпывается. Вместе с тем, обзор некоторых его черт, отмеченный теоретиками театра и подкреплённый художественной практикой, даёт общее представление о том, чем был театр до прихода в него режиссёра как центральной фигуры спектакля и чем он стал после.

Литература

- Белый 1934 – *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1934
Гёббельс 2015 – *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. М., 2015
Гоголь 1962 – *Гоголь Н. В.* Сочинения. В 2-х томах. Т.2. М., 1962
Крэг 1988 – *Крэг Э. Г.* Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988
Леман 2013 – *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М., 2013
Луман 2007 – *Луман Н.* Введение в системную теорию. М., 2007.
Фишер-Лихте 2015 – *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М., 2015
Фуко 1977 – *Фуко М.* Слова и вещи. М., 1977