

«Новое искусство» и культура XX в.

УДК 792

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-166-181

Очуждение и историзация: феноменальное тело в современных постановках Брехта

Елена Ю. Нагаева

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС),
Москва, Россия, shepes_anh@mail.ru*

Аннотация. Бертольт Брехт известен как теоретик эпического театра, связанного прежде всего с эстетикой остранения (эффект очуждения). Как мы показываем в статье, остранение в его теории подчинено базовому требованию историзации: представлять действия и характеры как соотносящиеся с исторически унаследованной или проживаемой средой. Внимание к фундаментальной для Брехта позиции историзации театрального действия заставляет задуматься о потенциале феноменального тела актера для раскрытия этих задач. Так, мы берем различие феноменального и семиотического тела актера (Эрика Фишер-Лихте) и показываем, что различие в эстетике современных интерпретаций Брехта может быть связано с разными решениями о репрезентации историчности среды: через семиотическое или через феноменальное тело. В случае перформативного прочтения Брехта значительно помогает понять новые категоризации истории на сцене понятие Возвышенного опыта Ф.Р. Анкерсмита. Для Анкерсмита подлинное переживание истории – это опыт травматично проживаемого радикального разрыва между прошлым и настоящим. Последняя часть текста посвящена тому, как в «Барабанах в ночи» Бутусова создается опыт Жуткого (являющийся маркером аутентичного исторического опыта по Анкерсмицу).

Ключевые слова: Брехт, эпический театр, историческая репрезентация, перформативность, возвышенный опыт, Жуткое

Для цитирования: Нагаева Е.Ю. Очуждение и историзация: феноменальное тело в современных постановках Брехта // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 166–181. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-166-181

© Нагаева Е.Ю., 2026

Alienation and historicization.
The phenomenal body
in contemporary Brechtian plays

Elena Yu. Nagaeva

*Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russia,
shepes_anh@mail.ru*

Abstract. Bertolt Brecht is widely regarded as a theorist of epic theatre, primarily associated with the concept of alienation (*Verfremdungseffekte*). As demonstrated in the article, the concept of alienation in Brecht's theoretical framework is subject to the basic requirement of historicity: to present actions and characters as related to a historically inherited or lived environment. Our analysis of Brecht's fundamental position of historicization within the theatrical action reveals the potential of the actor's phenomenal body to reveal these tasks. In this regard, the present study draws upon the concept of the phenomenal and semiotic body of the actor (Erika Fischer-Lichte) to demonstrate how the aesthetic differences in contemporary interpretations of Brecht can be attributed to divergent approaches to representing the historicity of the social environment, namely through the semiotic or the phenomenal body. In the case of performative readings of Brecht F.R. Ankersmit's notion of Sublime Experience greatly helps to understand new categorisations of history on stage. For Ankersmit, the genuine experience of history is the experience of a traumatically lived radical rupture between the past and the present is a salient one. The final part of the text deals with the manner in which Butusov's *Drums in the Night* creates an experience of the Eerie (which is a marker of authentic historical experience according to Ankersmit).

Keywords: Brecht, epic theatre, historical representation, performativity, sublime experience, Unheimlich

For citation: Nagaeva, E.Yu. (2026), "Alienation and historicization. The phenomenal body in contemporary Brechtian plays", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 166–181, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-166-181

Наследие Бертольта Брехта традиционно связывают с усиление аналитической программы в театральной коммуникации. Таким, к примеру, видит развитие зрительских стратегий в XX в. Жак Рансьер [Рансьер 2018]: на одном конце спектра возможностей по коммуникации между зрителем и постановкой эпический театр Брехта, на другом – крютический театр Антонена Арто. В этой

статье мы обращаемся к принципу историзации, о котором пишет в своих теоретических работах Брехт, и показываем, что эффект очуждения в теории эпического театра подчинен требованию историзации. Внимание к фундаментальности принципа историзации помогает расширить представления о способах производства эффекта очуждения и выйти за границы аналитических конструкций. Как мы показываем во второй части статьи, исследования способов овещствления истории внутри брехтовской эстетики могут быть созвучны дискуссиям об эпистемологических возможностях и ограничениях репрезентации истории. Понятые в таком ключе исторические импликация Брехта оказываются открыты для перформативного театра. Мы проблематизируем эту связь в последней части статьи, где связываем постановки Юрия Бутусова с концепцией возвышенного исторического опыта Ф.Р. Анкерсмита.

* * *

Основой эстетики эпического театра стала разработанная Брехтом система вовлечения зрителя в игровое театральное пространство с целью выработки у него специфической критической позиции по отношению к увиденному. Такая позиция достигается набором повествовательных и сценических приемов, нарушающих принцип нерелексивного вживания, и дающих возможность увидеть узнаваемые типажи и ситуации в непривычном свете, и тем самым задуматься об условиях, внутри которых люди проявляют те или иные качества. В работах Брехта, посвященных теории и советам к воплощению эпического театра можно увидеть, что как совокупность приемов, за счет которых достигается дистанцирование, эффект очуждения неразрывно связан с проблемой *исторического* понимания событий и принципом *историзации* (термин Брехта) и подчиняется последнему.

О первостепенной важности исторической обусловленности Бертольт Брехт говорит в «программной» статье 1939 г. «О неаристотелевской драме»: «Для того, чтобы события общественной жизни стали понятны, необходимо было широко показать зрителю *общественную среду во всей ее значительности* (курсив мой. – Е. Н.)» [Брехт 1965, с. 67]. В контексте учения о диалектическом материализме (Брехт – ярый марксист) общественная среда неразрывно связана с борьбой противоположностей в исторической перспективе, результатом которой она является. Задача нового театра – обнажить движущие силы истории, продемонстрировать, что они частично обуславливают реакции и поведение персонажей. Подчеркивая эту идею, Брехт пишет о различии между традиционным и новым театром, используя метафору наблюдения за

поведением кораблей в буре. Он пишет, что классицистский театр предлагает «наблюдать бурю, видя не ее самое, а суда, бороздящие воды, и паруса, кренящиеся под напором ветра. Теперь же в эпическом театре общественная среда должна была выступить как элемент *самостоятельный* (курсив мой. – Е. Н.)» [Брехт 1965, с. 67]. На достижение этой задачи и направлен эффект очуждения, что Брехт показывает на примере образа короля Лира в новом театре. Если он будет сыгран «правильно», зритель получит представление о том, что поведение шекспировского персонажа могло быть и другим (оно «отнодь не само собой разумеется»). И второй момент: для эпической постановки важно, что реакции и эмоции персонажа обусловлены историческим временем: «гнев, выражающийся данным образом и вызванный данными причинами, обусловлен исторической эпохой» [Брехт 1965, с. 98]. Как отмечает Петер Брукер [Brooker 1994], для Брехта очень важно удерживать двойную перспективу: одновременно показывать и современную противоречивую природу, и исторические причины и социальную мотивацию своих героев. Таким образом современность и прошлое оказываются неразрывно связаны в таком подходе, а «очуждать – это значит историзировать, изображать события и персонажи как нечто историческое, преходящее» [Брехт 1965, с. 98].

К техническим способам производства эффекта очуждения как историзации Брехт обращается в «Новых принципах актерского искусства». Для этого он вводит понятие социального жеста (гестуса) как «выражения в мимике и жесте социальных отношений, которые существуют между людьми определенной эпохи» [Брехт 1965, с. 107]. Любое событие должно изображаться актером как соотносящееся с ценностями и практиками изображаемой эпохи. Вариативность действий персонажа закладывается эпохой (исходя из этой вариативности действия героя типические в плане исторического развития, но одновременно уникальные в контексте собственного выбора из этого «исторического» веера возможностей) и устанавливает *различие* между изображаемым временем и современностью. Актер таким образом становится проводником идеи исторической изменчивости; благодаря его «очужденной» игре человек оказывается подобен многосоставной конструкции: в какую-то эпоху актуализируются одни качества и черты, в другую эпоху – другие. Внутри такого исторического подхода человек «предстает не в одном, а в нескольких обличьях; он хотя и такой, какой он есть, ибо несет в себе черты своей эпохи, но, будучи сыном этой эпохи, он в то же время и другой, если перенести его в иной век, если его *формирует другое время*. Если он сегодня такой, значит вчера он был другим» [Брехт 1965, с. 122]. Из этого следует,

что несмотря на то, что практически все пьесы Брехта связаны с определенным историческим контекстом на уровне сюжета, «эффекты» времени должны в первую очередь производиться через самих актеров, через их тела.

Эрика-Фишер Лихте в «Эстетике перформативности» показывает, что тело актера одновременно существует и как «феноменальное» (физическое), и как семиотическое (воплотившее какой-то образ). Во второй половине XVIII в. окончательно фундируется театральная эстетика, связанная с воплощением роли: теперь «актеру <необходимо> сделать свое физическое существование незаметным для публики, преобразовав свое «феноменальное тело» в «текст», состоящий из знаков, обозначающих чувства, душевные состояния и пр. некоего персонажа» [Фишер-Лихте 2015, с. 147]. Внутри такой эстетики эффекты «присутствия» тела по возможности устраняются, физическое тело становится семиотическим, буквально материальным знаком закладываемых и транслируемых в тексте значений. Однако уже в первой трети XX в., но особенно – с 1960-х гг., театральные практики начинают настойчиво актуализировать и переосмыслять именно эффекты присутствия, так называемое «феноменальное» тело, а тело семиотическое отходит на второй план: оно перестает быть носителем смыслов и идей, заложенных в литературном тексте/режиссером. Сама телесность становится материалом, благодаря привлечению внимания зрителя к ее работе тот может «на основе воспринятого создавать совершенно новые значения, другими словами, стать творцом нового смысла» [Фишер-Лихте 2015, с. 153]. Такая театральная коммуникация выстраивается прежде всего не на уровне аналитических конструкций, а на основании разделения *опыта* феноменологического присутствия. Развивая идеи Мориса Мерло-Понти, который и ввел словосочетание «феноменальное тело», Галина Шматова пишет, что «одна из ключевых позиций, связанных с понятием феноменального тела, – это использование и проблематизация понятия “опыт”. Если экстраполировать логику М. Мерло-Понти на театральные практики, в центре внимания анализирующего театральные процессы оказывается не “смысл” спектакля и не зрительская дешифровка / чтение театральных знаков (в том числе дешифровка образов), а специфический опыт проживания спектакля, в первую очередь телесный» [Шматова 2023, с. 123]. Именно в этом смысле центральной категорией нового театра становится категория присутствия. Об этом пишет уже Ханс-Тис Леман: говоря о характеристиках тела актера в постдраматическом театре, он отмечает, что тело здесь подчас становится «agent provocateur опыта, лишённого “смысла”, опыта, нацеленного не на осуществление

какой-то реальности и смысла, но потенции как возможности» [Леман 2013, с. 267]. Так используемая телесность может буквально блокировать нарративный дискурс, становясь медиумом чистого опыта.

В современной театральной практике семиотическое и феноменальное тело чаще всего не могут быть жестко отграничены друг от друга, но перевес в одну или в другую сторону всегда закладывается. На первый взгляд теория Брехта подразумевает аналитическую модель семиотического тела, которое становится знаком среди знаков и ключом к дешифровке исторического времени. А перформативная концепция тела актера кажется радикально противостоящей теории Брехта. Именно так понимает Брехта Жак Рансьер, противопоставляя его Антонену Арто (с именем последнего он связывает развитие перформативного начала в театральной коммуникации XX в.). Но внимание к фундаментальной для Брехта позе историзации театрального действия заставляет задуматься о потенциале феноменального тела для раскрытия задач эпического театра. Создание нового художественного языка для Брехта неразрывно связано с поисками способов реификации истории. И это, как показывает опыт последних десятилетий, вполне может быть созвучно перформативным практикам. А академические споры об эпистемологических возможностях и ограничениях исторической репрезентации могут продемонстрировать ценность немногочисленных «перформативных» трактовок Бертольта Брехта с позиций осуществления заветов эпического театра.

Недавний пример семиотического прочтения теории Брехта – постановка 2023 г. Уланбека Баялиева для Студии театрального искусства «Швейк во II мировой войне». Это уже второй спектакль Баялиева по текстам немецкого драматурга. В 2007 г. он сделал «Барабаны в ночи» для театра “Et cetera”, первым на московской сцене взявшись за эту раннюю пьесу Брехта.

Необходимо отметить, что для классической теории эпического театра драматургия пьесы «Швейк во II мировой войне» представляет определенную трудность: это текст с политической сатирой в открытой форме, которая Брехту свойственна не была. Все его пьесы так или иначе историчны, но события и персонажи большой истории в них не фигурируют или убраны в «подтекст», как в случае с «Карьерой Артура Уи», где подтекст прописан в «щитах», раскрывающих истинное значение происходящих в пьесе событий. Здесь же такого двойного дна нет – политическая сатира на Гитлера ничем не прикрыта. Ролан Барт писал, что эффект очуждения невозможен в пьесах, где нет политического измерения, поскольку там нечего «сверхозначать» [Барт 2023, с. 161]. Однако

для текста с открытым политическим содержанием сверхзначение также может быть значительной степени невозможно, так как для вариативности необходимы с одной стороны смысловые зазоры, а с другой – возможности сравнения в контексте актуальной культурной политики¹.

Тем интенсивнее работают метафорические контексты, в которых семиотически функционируют тела актеров, репрезентируя эпоху. Исторический пласт пьесы, как уже было отмечено, на поверхности: место действия – оккупированная немцами Прага, в которую волей драматурга помещен персонаж романа и рассказов Ярослава Гашека, «бравый» солдат Первой мировой Йозеф Швейк. Его авантюрное сотрудничество с немцами и становится двигателем сюжета. Периодически действие разрывается аналогичными зонгам «интермедиями в высших сферах»: на сцене появляется Гитлер (без своих приспешников, в отличие от оригинального текста), объявляя о своих замыслах и решениях, и неизменно задавая вопрос, какие чувства к нему испытывает маленький человек.

Так закладывается противопоставление маленького человека и Истории, достигающее кульминации в финале, когда Швейк и Гитлер, столкнувшись наконец лицом к лицу, буквально меняются местами. Теперь маленький человек Швейк, посвистом, словно собаке, отдает фюреру абсурдные приказы, заставляя последнего бессмысленно метаться из стороны в сторону. Гитлера это совершенно выводит из себя, но перестать повиноваться он не может: нечто среднее между рефлексом собаки Павлова и дисциплиной немецкой овчарки. В этой сцене наиболее ярко обыгран используемый Баялиевым социальный жест (*gestus*), выражающий эпоху, и он достигается смешением человеческого и звериного на уровне означивания тел актеров.

Такое решение отсылает к легендарному спектаклю Хайнера Мюллера «Карьера Артура Уи», где главный герой сорвавшимся с цепи псом бежит по сцене и лишь по ходу действия очень условно превращается в человека – в фюрера. У Баялиева звериная метафора связана не только с нацистами и пронизывает весь спектакль. Злосчастного шпица, из-за которого Швейк попадает на войну, играет актер, гримом напоминающий раздавленного Гитлера. Шарфюрер СС Буллингер жестко ведет допрос Швейка в гестапо, но когда узнает, что тот может выкрасть для него понравившегося

¹ Нельзя не отметить, что Баялиев любит полемично историзировать. К примеру, в МХАТовской «Вальпургиевой ночи, или Шагах Командора» он придал персонажу Хохули сходство с акционистом Петром Павленским.

пса, сам миг опускается на четвереньки и по-собачьи ластится к Швейку, заискивающе поскуливая и повизгивая. Гестаповец Бретшнейдер буквально встает в позу «служить», демонстрируя не только способность разорвать кого угодно по первому приказу, но и готовность унижаться перед сильнейшим. В Гитлере «песья» образность тоже присутствует с самого начала: он скорее не говорит, а истерично лает, а когда замолкает, скукоживается от неуверенности и пытается, как трусливая собака. Смещение кодов человеческого и звериного историзирует действия нацистов, обнажая идею о рабском характере такой власти. Оно предлагает почти буквальную визуализацию гегелевской диалектики раба и господина, где хозяин в своем господстве несвободен так же, как и раб. И «псовый» социальный жест на уровне семиотики тела обнажает ложное (не осознающее своих оснований) мышление хозяина-раба.

Вместе с тем «собачье» проступает и в услужливости Швейка. А пополнив ряды армии фюрера, он начинает по-песьи дышать и поскуливать во сне. Его друг Балоун настолько прожорлив, что за кусок мяса готов вступить в ряды нацистской армии (попытки Швейка удержать друга от этого шага и приводят бравого солдата к гибели). В одном из зонгов оголодавший Балоун несколько раз нацеливается на Анну Копецка с вилкой и ножом. Последнее задает еще один важный сквозной мотив постановки – мотив каннибализма. Его кульминацией становится второй сон Швейка: торжественный ужин, на котором друзья Йозефа наконец смогли вдоволь поесть мяса и желают ему удачи (сам он где-то под Сталинградом). Но благодаря сценографии пир обретает сходство с евхаристией, во время которой вкушается плоть бравого солдата: под доской, на которой разложено мясо, как под крышкой гроба, лежит сам Швейк. Актер Никита Исаченков, исполняющий его роль, сказал в одном из интервью: «Швейк платит цену нейтралитета»².

Казалось бы, мир чехов как мир искренних дружеских связей противопоставлен механистическому стилю коммуникации немцев, основанному на насилии. Но мотив каннибализма вносит весьма тревожную тональность. Расчеловечивание оказывается если не неотъемлемой, то крайне возможной к осуществлению частью «общественной среды», которая в лучших традициях Брехта выглядит диалектическим процессом, и очуждение как историзация не расставляет диагнозы, а *означивает* среду в ее противоречивости. На идею искаженных («атомистических» [Арендт 1996]) соци-

² Никита Исаченков: «Швейк платит цену нейтралитета» // Театрал. 2024. 17 янв. URL: <https://sti.ru/nikita-isachenkov-shveyk-platit-cenu-n/> (дата обращения: 02.05.2024).

альных связей здесь работает и один из самых распространенных в эпическом театре приемов: оттабаранивание реплик не друг другу, а в зрительный зал.

Эпоха таким образом становится доступна благодаря семиотической дешифровке тел актеров. Такая интерпретация брехтовской эстетики связана с общим представлением о том, что история может быть нарративно изложена, и суть исторического/квазиисторического нарратива – это передача смысла.

Если соединить брехтовскую критику методов репрезентации истории в искусстве с критикой традиционной историографии, на первый план выдвигается не семиотическое, а феноменальное тело. Аналитические конструкции заменяются на перформативные, если центральной в процедуре историзации становится феноменальная категория опыта.

Здесь надо вернуться к первоначальной идее Брехта о том, что цель новой драматургии – дать представление об «общественной среде» в ее противоречивости и сложности. И задаться вопросом, как вообще можно дать представление об эпохе и ее влиянии на человеческие отношения. Современник и отчасти наставник Брехта Эрвин Пискатор, основатель так называемого политического театра, предлагал буквально разоблачать на сцене «агентов» истории, демонстрируя несправедливости, которые творятся в мире и указывая на виновных.

Ключевые герои Брехта – вовсе не вершители судеб и не агенты насилия. Ни плохие, ни хорошие, они плывут по течению, имея отвлечение к большой истории, но при этом не осознавая ее влияния на них. Последнее в конечном счете и приводит их к бедам. Брехт не разоблачает, а обнаруживает историю там, где ее не видят другие драматурги, его интересуют новые констелляции, в которых она себя может обнаружить. Даже такой семиотик, как Ролан Барт, пишет, что «исторические события нашего времени не становятся предметом *истолкования*» у Брехта [Барт 2023, с. 122]. История у Брехта является скорее условием мышления, но не объектом, не исторической реальностью «как она есть». И в этом и существенная трудность, и задача исторического подхода немецкого драматурга: «если закладывать в основу своей мысли Историю, то самое сложное и необходимое – не закладывать ничего, кроме нее, отказывать мысли в искушении скользнуть в уловки и утешения Природы» [Барт 2023, с. 123].

В поздний период Брехт явно тяготеет жесткими аналитическими схемами, свойственными его текстам 1920–1930-х гг. К примеру, в «“Малом органоне” для театра» (1949) Брехт уделяет значение не только способности театра быть проводником смыслов, но и – ощущений. Причем «исторические условия необходимо

охарактеризовать во всей их исторической относительности, а значит, полностью порвать со свойственной нам привычкой лишать различные общественные формы прошлого их отличительных особенностей, в результате чего все они начинают в большей или меньшей степени походить на современное общество» [Брехт 1965, с. 189]. Тут требование аутентичности истории оказывается связано с признанием и маркированием принципиального разрыва между прошлым и настоящим. И необходимая для актера эпического театра метапозиция, связанная с пониманием и установлением этого разрыва, может быть не только интеллектуальной, но и данной в ощущениях [Брехт 1965, с. 196–197].

Понятая таким образом историзация может быть не знанием, а *опытом* исторического времени, получить представление о котором можно не аналитически, а феноменально. Предписание дидактической функции театра здесь также будет соблюдено, поскольку в современных гуманитарных дискуссиях опыт часто признается более надежным ресурсом для запуска социальных изменений, чем классическая система знания как «архива» [Бахман-Медик 2017, с. 129–130].

В академической философии истории оппозиция знания и опыта получила разработку в трудах голландского философа Франклина Рудольфа Анкерсмита. Анкерсмит задается вопросом, возможен ли аутентичный исторический опыт, не погребенный под плитой лингвистического трансцендентализма и нарративных стратегий, отдаляющих исторические события от читателя. Вслед за Мишелем Фуко он рассматривает процесс дисциплинаризации истории как процесс изъятия из историописания категории Возвышенного, что становится для него тождественным изъятию аутентичности из историографии как таковой. Задаваясь вопросом, можно ли это исправить, Анкерсмит развивает идею о том, что «опыт прошлого в самом подлинном смысле этого слова» – это чувство ностальгии [Анкерсмит 2009, 329]. Но ностальгии не просто как тоски по прошлому, а как напряженного переживания разрыва прошлого и настоящего. «Ностальгия глубоко связана с чувством смещения или самим процессом смещения» [Анкерсмит 2009, с. 334]. Это смещение, осознаваемое как неустранимое, запускает интенсивное аффективное восприятие, которое может быть сходно с *Unheimlich* Фрейда. В дальнейшем Анкерсмит развивает идею ужаса, связанного с восприятием прошлого, сравнивая такой опыт с травмой, и пишет, что аутентичный исторический опыт травматичен по своей природе [Анкерсмит 2007].

Анкерсмит и Брехт оказываются крайне созвучны в ряде приемов, помогающих остраничь привычную историческую/художественную

ственную реальность, чтобы прорваться к подлинности. Базовый принцип в обоих случаях – увидеть знакомое незнакомым, завязанный на принципе смещения и отказе от миметического подобия, влечет за собой глубокое переживании разрыва и большой потенциал к аффективному воздействию³.

Работу принципа историзации в таком контексте, на наш взгляд, можно увидеть в постановках Юрия Бутусова. Зонги-интермедии, фрагментированное повествование, неклассическая актерская игра и другие острающие приемы стали визитной карточкой Бутусова. Вместе с тем его «шумные» и эмоционально насыщенные спектакли очевидно идут вразрез с принципами эпического театра как театра аналитического. Перформативное прочтение Брехта делает эти спектакли весьма содержательным с позиций эпического театра.

Для примера возьмем «Барабаны в ночи», поставленные в 2016 г. в московском театре им. Пушкина. Здесь оттачивается исторический подход Бутусова, кульминацией которого станет «Р» в «Сатириконе» (2021), где перед финалом на сцену буквально вторгается фрейдовское *Unheimlich* (то, что должно быть скрытым, но артикулировало себя)⁴. В определенном смысле в «Барабанах в ночи» Жуткое заложено в самом тексте: герой пьесы, Андреас Краглер, через несколько лет после окончания войны возвращается в родной город, хотя все считали, что он умер. Однако семиотическая метафора ожившего трупа оказывается не так важна, как другие эффекты *опыта* истории, конструируемые в спектакле. Исторический контекст безусловно значим: значимо, что Первая мировая война – это первый опыт Тотальной войны; значимо, что Краглер возвращается в разгар Ноябрьской революции и отказывается быть ее героем; значим образ Берлинской стены (смысловая доминанта второго акта), а через нее – выход в современность. Но прошлое в постановке становится прежде всего *опытом разрыва*, производящегося *в телах* актеров.

³ Анкерсмит описывает острающую историографическую практику Фернана Броделя практически в тех же терминах, что Брехт – работу эффекта очуждения. Карло Гинзбург в статье «Остранение: история одного литературного приема» также связывает V-эффект с принципами исторического описания, уже на примере микроистории. Применимость идей Анкерсмита к художественным языкам на материале кино проиллюстрирована в статье Н.В. Самутиной «Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино» (2007).

⁴ К гоголевскому Хлестакову, как просители, приходят души невинно убиенных людей этого города, и их «объявляют», как на акции «Чтение имен».

Этот разрыв подготовлен приемами остранения: актеры постоянно выходят из ролей, становясь то застывшими куклами-марионетками, то сторонними наблюдателями разворачивающегося действия, в один миг они подмигивают друг другу как коллеги по цеху, и тут же – расходятся, потому что по пьесе они заклятые враги. Во втором акте Александра Урсулак и Тимофей Трибунцев начинают общаться друг с другом по своим настоящим именам. В бутусовском «Добром человеке из Сезуана» выход из роли обнажал альтернативные качества персонажа, который (в лучших традициях теории историзации) – в другие времена был бы другим⁵. Здесь же при помощи принципа смещения обнажается *физическое* присутствие персонажа-актера. И разрыв между семиотическим телом персонажа и феноменальным телом актера начинает задавать определяющий контрапункт. Такой, как в более традиционной брехтовской эстетике задается разрыв между музыкой и текстом/смыслом зонга, непосредственным действием и его описанием на «читах», зонгом и основным действием и т. д.

Так устроена уже первая сцена, в которой Карл, отец возлюбленной Краглера, «бреется». По сюжету Карл ходит с порезами от бритвы, поскольку свет очень дорог, и ему проще пораниться. Однако у Бутусова это становится социальным жестом и маркером вторжения Истории в повествование. Под фразу «вот уже четыре года о нем ни слуху ни духу. Теперь уж он не вернется» безнадежно глядящий перед собой отец Анны пытается снять с себя бритвой скальп, снова и снова заливаясь кровью. Жест, максимально противоположный по смыслу реплике про родительское согласие на брак дочери с новым ухажером. Он приобретает значение невыносимости, даже невозможности собственного бытия в масштабах своего исторического настоящего. «Кровавый» жест добавляется при *дублировании* монолога, и это удвоение реплики (прием остранения) наглядно иллюстрирует брехтовский принцип очуждения как историзации. Семиотическое значение жеста есть (драматичная метафора маленького человека перед лицом эпохи), но на первый план в этой сцене выходит процессуальность действий, и означивание таким образом происходит благодаря демонстрации телесности, связанной не с передачей смысла, а с созданием опыта. Как пишет Лихте, из перформативной эстетики «не следует, что тела перформеров полностью десемантизированы. Просто они означают

⁵ Так работает, к примеру, первый зонг «Купите воды»: в нем юродивый продавец воды статным силачом пронзительно поет о человеческих страстях. Но когда начинается спектакль – он хромой калека с тяжелейшим дефектом речи, таков этот герой в этой «общественной среде».

именно то, что они совершают. <...> В этом смысле такие движения являются автореферентными и *формируют* (курсив мой. – Е. Н.) действительность» [Фишер-Лихте 2015, с. 160].

«Барабаны в ночи» не столько повествуют о человеке, подхваченном стихийной силой истории, сколько создают присутствие этой стихийной силы на уровне телесности. Присутствием истории пронизаны тела актеров, и то, что они выходят из ролей, обретает дополнительное звучание: эти (собственные) тела *тоже* пронизаны историей. Яснее всего идея тел, проживающих включенность в историю, обыгрывается в интермедиях. Так, в начале второго акта герои выстраиваются в ряд и Краглер объявляет: «Полет валькирий!», но музыки нет. Есть все более отчетливый и нарастающий гул ветра, и герои изо всех сил пытаются выстоять на нем. Сложно не вспомнить Вальтера Беньямина и его Ангела истории, захваченного ветром из прошлого. В другой сцене персонажи как марионетки, повешенные на стену, болтаются из стороны в сторону, и вдруг срываются, «становясь» людьми, но их тела начинают неестественно выгибаться, принимая удары от невидимой силы. При этом герои кричат, но беззвучно, а ритм музыки объединяет агонию тел в пластический танец. В этих двух пантомимах, как и в рассмотренной выше сцене с Карлом и бритвой, история производится и на уровне «текстового» кода (маленький человек внутри большой истории), и на уровне эффектов физического присутствия. Аффект, запечатлеваемый в теле, таким образом поддается интеллектуальной расшифровке, и его присутствие (присутствие Истории) в каком-то смысле вынести проще.

В сценах, где тела практически полностью десемантизированы, это присутствие Истории носит гораздо более травматичный характер. Так, в ряде интермедий История, производящаяся с помощью тел, становится опытом разрыва, связанного с Жутким. Именно так разворачиваются танцевально-музыкальные интермедии под композицию “Skip to the bip”, которыми объединено все первое отделение постановки. Когда композиция начинает звучать в первый раз, все персонажи выходят из основных ролей и начинают немного нелепо, но изобретательно и драйвово двигаться в такт музыке. Краглер достает барабан и начинает с детской сосредоточенностью бить в него. Анна танцует канкан и улыбается. Создается впечатление немного безумного, но позитивного карнавала. Но как «очужденная» первая сцена пьесы во второй раз оказывается обильно сбагрена кровью, так повторенная интермедия структурно напоминает первую (те же персонажи, та же музыка, почти те же движения), но общая атмосфера меняется. И к третьему разу становится очевидно, что это уже не веселый танец, а лихорадочная

агония тел. Вопрос, чьих: персонажей, которые в интермедиях облачают свои подлинные чувства (ужас, бессилие, страх, ярость etc.), или актеров, которые встают на место своих персонажей? Форма репрезентации делает события недоступными для дешифровки, передавая идею катастрофы на уровне тела как «агента-provokatora» опыта и невозможности ее выразить в рамках конвенциональных эмоциональных матриц. Такой «танец артикулирует не смысл, но *энергию*, он представляет нам не иллюстрацию, но действия. Все тут становится жестом. Кажется, что ранее неизвестные или сокрытые энергии высвобождаются в этом теле. Оно становится своим собственным посланием и одновременно явно раскрывается как глубоко *«чуждое себе самому»* [Леман 2013, с. 267]. Последнее замечание особенно важно в контексте брехтовского принципа историзации характеров. В финале первого акта Краглер, возвратившийся с войны и обнаруживший, что ему нет места в «новом» мире, снова берется за барабан, но звуки барабана будто рассекают его плоть, и с каждым новым собственным ударом из Краглера начинает хлестать кровь. Прошлое возвращается в неартикулируемых формах, обозначая одновременно и разрыв времен и – невыносимость этого разрыва.

Произведенная перформативно, такая историзация может быть контагиозно разделена зрителями (эффект соприсутствия). Еще один элемент зрительской коммуникации, происходящий за счет усиления феноменальных тел, – выстраивание опыта внереферентности, когда происходящее на сцене принципиально не поддается расшифровке. Благодаря чему Жуткое на уровне телесно-чувствительного восприятия становится зрительским опытом. Так, перформативный подход к эстетике Брехта оказывается продолжением его поисков к описанию сферы исторического и альтернативным способом развития теории эпического театра.

Благодарности

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Acknowledgements

The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

Литература

- Анкерсмит 2007 – *Анкерсмит Ф.Р.* Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007. 612 с.
- Анкерсмит 2009 – *Анкерсмит Ф.Р.* История и тропология: взлет и падение метафоры. Канон +: Реабилитация, 2009. 400 с. (Гуманитарное знание – XXI век)
- Арендт 1996 – *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. 672 с.
- Барт 2023 – *Барт Р.* О театре. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 192 с.
- Бахман-Медик 2017 – *Бахман-Медик Д.* Культурные повороты: Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 504 с. (Интеллектуальная история)
- Брехт 1965 – *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 5/2. М.: Искусство, 1965. 564 с.
- Леман 2013 – *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / пер. Н. Исаевой. М.: Фонд развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. 312 с.
- Рансьер 2018 – *Рансьер Ж.* Эмансипированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. 128 с.
- Фишер-Лихте 2015 – *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон +, 2015. 384 с. (Play & Play)
- Brooker 1994 – *Brooker P.* Keywords in Brecht's theory and practice of theatre // The Cambridge companion to Brecht / ed. by P. Thomson, G. Sacks. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 209–224. (Cambridge Companions to Literature)

References

- Ankersmit, F.R. (2007), *Vozvysheynnyi istoricheskii opyt* [Sublime historical experience], Европа, Moscow, Russia.
- Ankersmit, F.R. (2009), *Istoriya i tropologiya: vzlet i padenie metafory* [History and tropology. The rise and fall of metaphor], Kanon +, Reabilitatsiya, Moscow, Russia. (*Gumanitarnoe znanie – XXI vek*)
- Arendt, H. (1996), *Istoki totalitarizma* [The origins of totalitarianism], TsentrKom, Moscow, Russia.
- Bachmann-Medick, D. (2017), *Kul'turnye povoroty: Novye orientiry v nauках o kul'ture* [Cultural turns. New orientations in the study of culture], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia. (*Intellektual'naya istoriya*)
- Barthes, R. (2023), *O teatre* [On theater], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
- Brecht, B. (1965), *Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya* [Theatre. Plays. Articles], vol. 5/2, Iskustvo, Moscow, USSR.
- Brooker, P. (1994), "Keywords in Brecht's theory and practice of theatre", in Thomson, P. and Sacks, G., eds., *The Cambridge companion to Brecht*, Cambridge University Press, Cambridge, UK

- Lehmann, H.-T. (2013), *Postdramatisches Theater* [Postdramatic theatre], Fond razvitiya iskusstva dramatischeskogo teatra rezhissera i pedagoga Anatoliya Vasil'eva, Moscow, Russia.
- Rancière, J. (2018), *Emansipirovannyy zritel'* [The emancipated spectator], Krasnaya lastochka, Nizhnii Novgorod, Russia.
- Fischer-Lichte, E. (2015), *Estetika performativnosti* [Ästhetik des Performativen], Kanon +, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Елена Ю. Нагаева, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Москва, Россия; 119571, Россия, Москва, пр-кт Вернадского, д. 82; shepes_anh@mail.ru

Information about the author

Elena Yu. Nagaeva, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russia; 82, Vernadsky Av., Moscow, Russia, 119571; shepes_anh@mail.ru