Современная культура и медиалор

УДК 130.2:792

Возможно ли избежать «кривляний» на сцене? О кризисе сценической репрезентации эмоций

Галина А. Шматова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, g.a.shmatova@gmail.com*

Аннотация. В статье формулируется ряд теоретических вопросов, связанных с эвристическим потенциалом понятия «эмоция» применительно к современному европейскому и российскому театру. Подобная постановка проблемы позволяет, с одной стороны, исследовать само заявленное понятие в междисциплинарном поле, с другой – описывать значимые изменения в актуальной театральной коммуникации. Понятие «эмоция» представляется в статье в связи с понятиями «репрезентация», «код», «семиотическая система». Эмоции на сцене – то, что предлагается зрителям к прочтению, интерпретации. В исследовании приводится краткий исторический экскурс, показывающий, как изменялись способы аффективного воздействия на зрителя и репрезентации эмоций в театре. Для XVII и XVIII вв. характерна ситуация имплицитного договора между актерами и зрителями: за определенными состояниями закреплены известные жесты, позы, выражения лица. Аффективное воздействие строится на считывании и узнавании. Впоследствии модель конструирования и прочтения «эмоционального кода» спектакля была по-своему переосмыслена в теоретических работах, и постановка Б. Брехта в 20-е гг. XX в. ставит вопрос о соотношении семиотического, поддающегося прочтению, и несемиотического в театре. В центре внимания оказываются такие понятия, как «опыт», «переживание», «телесность», а связанное с ними, но находящееся в иной плоскости слово «эмоция» перемещается на второй план, обретая коммерческий оттенок (эмоции «продают» зрителю в коммерческом театре). В статье рассматриваются несколько режиссерских стратегий преодоления «кризиса репрезентации» (по Х. Гёббельсу) эмоций в современном театре.

Ключевые слова: театр, эмоция, театральная коммуникация, код, перформативность, зритель

Для цитирования: Шматова Г.А. Возможно ли избежать «кривляний» на сцене? О кризисе сценической репрезентации эмоций // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 123–137.

© Шматова Г.А., 2019

Is there a chance to evade “antics” on stage? On the crisis of scenic representation of emotions

Galina A. Shmatova

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;

g.a.shmatova@gmail.com

Abstract. The article formulates a range of theoretical questions concerning heuristic potential of the notion «emotion», applied to the contemporary European and Russian theatre. Such an issue definition allows, on the one hand, to research the announced notion in the interdisciplinary field, and on the other hand, to describe substantial changes in the current theatre communication. The notion “emotion” is introduced in the article in connection with the notions “representation”, “code”, “semiotic system”. Emotions on stage make something, the audience is to read and interpret. The research includes a brief historical overview, showing changes in means of affective influence on spectators and in the representation of emotions in theatre. The 17th and 18th centuries are characterized by an implicit concord between actors and spectators: certain emotional conditions are linked to corresponding fixed gestures, postures, mimics. Thus, the affective influence is based on reading and recognizing. Later the model of constructing and reading the “emotional code” of a theatrical performance was reconsidered in B. Brecht’s theoretical works and theatre pieces in 1920s. The 20th century poses an issue of interrelation between the semiotic – liable to being read – and the unsemiotic in theatre. The center of attention become such notions as “experience”, “trial”, “corporality”, while the word “emotion”, although linked to them, but belonging to another level, takes second place and acquires a hint of a commercial meaning (emotions are sold to the audience in a commercially orientated theatre). The article analyses several directors’ strategies of overcoming “the crisis of representation” (according to H. Goebbels) of emotions in the contemporary theatre.

Keywords: theatre, emotion, theatrical communication, code, performativity, spectator

For citation: Shmatova GA. Is there a chance to evade “antics” on stage? On the crisis of scenic representation of emotions. *RSUH / RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019;3:123-37.

Введение

Участниками конференции «Эмоция и жест: визуальная репрезентация эмоциональных состояний» (РГГУ, декабрь 2018 г.) в докладах и дискуссиях создавалось междисциплинарное поле, в ко-

тором понятие «эмоция», уточняясь и переопределяясь, раскрывалось применительно к иконографии, кино, фотографии, литературе, коммуникации в сети Интернет, театральным постановкам. В процессе обсуждения возникали и проявлялись неожиданные рифмы, пересечения, параллели. При этом в одних областях гуманитарных исследований, как представляется, это понятие обладает сегодня большим эвристическим потенциалом, а в других оно используется значительно меньше. Теория современного театра относится скорее ко второй группе: слово «эмоция» редко оказывается ключевым, основным в теоретических дебатах об актуальном сценическом искусстве. Почему это так? О каких изменениях в театральной коммуникации это свидетельствует? О каких трансформациях в актерской игре и в роли, которая отводится зрителю? Эти вопросы, связанные с теорией современного театра и социокультурными контекстами современной театральной коммуникации, были поставлены в докладе и рассматриваются в данной статье.

*Семиотическое и несемиотическое,
«читаемое» и «нечитаемое» в театре*

Эмоция театрального персонажа – это то, что может быть «зашифровано» драматургом – в ремарках и репликах, а режиссером и актером – в кодах жестов, мимики, интонаций и голосовых модуляций, а затем «прочитано» зрителем. Поэтому обращение к проблеме репрезентации эмоций в сценическом искусстве требует теоретической рефлексии о соотношении семиотического (то есть читаемого, связанного с дешифровкой знаков) и несемиотического в театре.

Обозначенный аспект театральной коммуникации, связанный с чтением, расшифровкой, истолкованием, раскрывается в контексте представлений о театральном спектакле как о выделенном в рамку «участке» реальности, призывающем зрителя к интерпретационной работе. Как пишет представитель семиотического подхода в театроведении Патрис Пави, «любое представление заключается в обрамлении на определенное время части мира и в заявлении значимой и искусственной художественной картины. Все, что заключено в рамку, приобретает значение образцового знака, предлагаемого зрителю для расшифровки» [1 с. 367]. Репрезентация эмоций на сцене – часть этой «значимой и искусственной художественной картины».

Несмотря на укорененность представлений о спектакле как о тексте для чтения и интерпретации, в некоторых значимых театральных практиках XX в. и в европейской теории театра рубежа XX–XXI вв. со всей остротой ставится вопрос о соотношении

читаемого и нечитаемого, того, что Х.-Т. Леман называет «не-смыслом», в театре: «...нам крайне важно вырабатывать специальные формы анализа и дискурса для чего-то, что, если уж сказать совсем просто, все равно остается как бы бессмыслицей, неким “не-смыслом” в означаемом» [2 с. 133]. Не поддающееся семиотической трактовке рассматривается исследователями в первую очередь в связи с проявлениями самодостаточной, ничего не изображающей или не репрезентирующей телесности актеров в театре: ее невозможно прочесть, но возможно только ощутить, поэтому важными представляются понятия «присутствие» и «соприсутствие» актеров и зрителей. В качестве значимых проблем для теоретического осмысления обозначаются предлагаемые зрителю режимы чувственности и чувствования, конструируемые условия для получения специфического зрительского театрального опыта, быть может иногда невербализуемого или не переводимого в семиотические категории, связанные со смыслом.

Вероятно, слова «эмоции» и «чувства» становятся в данном случае своего рода антонимами, так как первое связано с репрезентацией, интерпретацией, кодами и социокультурно обусловленными формами выражения, а второе – с проживанием, опытом, телесностью. Современные теоретики театра, такие как Х.-Т. Леман и Э. Фишер-Лихте [3], предлагают в своих концепциях многоуровневые структуры видения и описания театра, не основанные на бинарных оппозициях и противопоставлениях. Семиотическое и несемиотическое сложным образом соединяются и накладываются друг на друга в поле театральной коммуникации. Это требует от зрителя способности «переключать» различные способы восприятия спектакля, пусть интуитивно, неосознанно, и выстраивать нелинейные стратегии взаимодействия с театральным представлением. Сложные коммуникативные ситуации в современном театре, в том числе связанные с репрезентацией эмоций, или эмоциональной «заразительностью» актерской игры, возникают как результат исторических трансформаций сценического искусства.

*Репрезентация эмоций на европейской сцене:
Исторический экскурс. От «общего говора»
до «святого безумия»*

Одним из ключевых в поле культурологического исследования репрезентации эмоций в театре может стать вопрос о тех источниках, в которых сценическое искусство находит материал для построения «эмоционального кода» спектакля. На чем основан

негласный договор актеров и зрителей о связи тех или иных жестов, поз, интонаций актеров с определенными эмоциями?

С одной стороны, эти семиотические системы существуют и воспроизводятся в сфере искусства (если мы говорим о визуальных репрезентациях эмоций прежде всего – в живописи, скульптуре, фотографии, кино). За обозначенной областью необходимо признать определенную автономию: репрезентация эмоций в искусстве, в частности, в театре может никак не соотноситься с повседневной культурой зрителей, и эта условность воспринимается как данность. К примеру, за выражением скорби на театральных подмостках и на похоронах может быть «закреплен» в той или иной культуре разный язык.

Соотношение текстов (текстов – в расширительном значении, в том числе текста театрального представления) и «реальности» рассмотрено с позиций референциальной иллюзии, в частности, Р. Бартом в статье «Эффект реальности»: «...в эту эпоху (в Средние века. – *Г. Ш.*), как хорошо показал Курциус, описание не подчиняется никакому реалистическому заданию; малосущественна его правдивость, даже правдоподобие; львов и оливы можно с легкостью помещать в страны Севера – существенны одни лишь нормы описательного жанра. Правдоподобие имеет здесь не референциальный, а открыто дискурсивный характер, все определяется правилами данного типа речи» [4 с. 393]. Также и в театре: «правдоподобие» того или иного выражения эмоции может определяться исключительно «правилами» данного типа и жанра сценического представления.

С другой стороны, в различных социокультурных и исторических контекстах «коды эмоций» по-разному выстраиваются вне искусства, в культуре повседневности: например, эмоции репрезентируются в жестах политическими ораторами или юристами в судах. Театр существует как явление в сложной сети культурных взаимосвязей. Этот тезис позволяет историкам, изучающим театральное искусство, привлекать в исследованиях актерского искусства материалы по культуре повседневности. Так, искусствовед, театровед, крупнейший специалист в СССР по У. Шекспиру и И. Гёте А.А. Аникст в работе «Театр эпохи Шекспира» пишет: «Бертрам Джозеф обнаружил среди сочинений первой половины XVII века два трактата Джона Булвера – “Хирология” и “Хирономия” (1644). Первый из них посвящен жестам рук, выражающим эмоции при произнесении речей, второй – жестикуляции, усиливающей доходчивость изложения и убедительность аргументации. Булвер сопроводил свои рассуждения обильными иллюстрациями, две из которых мы воспроизводим. Эти материалы свидетельствуют

о том, что в эпоху Возрождения были тщательно разработаны приемы жестикюляции и существовало множество средств, при помощи которых выразительность речи усиливалась движениями рук, кистей и пальцев» [5 с. 172].

На воспроизводимом в труде Аникста изображении представлены соотношения жестов рук и эмоций, причем не только «базовых», но и более сложных, например: «F – негодную. G – порицаю. H – отчаиваюсь. I – предаюсь безделью. K – выражаю грусть. L – показываю свою невиновность. M – радуюсь выгоде. N – возвращаю свободу» [5 с. 173]. Можно предположить вслед за автором, что в эпоху Возрождения (и это характерная для определенных эпох ситуация) существовала своего рода «эмоциональная азбука», которую разделяли и которой пользовались как актеры на сцене, так и зрители в жизни. Важно добавить: Джон Булвер (или, в более распространенном сегодня написании, – Бульвер) – врач XVII в., изучавший проблемы речевого общения глухих. Он одним из первых предложил мимический язык. Интенции создания жестовой системы Булвера, прагматика, контексты – все это очень важно для культурологического анализа кода эмоций в культуре повседневности и в театре. Сама идея универсализации жестов для выражения эмоций и состояний значима в поле исследования конвенций, договоренностей между актерами и зрителями в театре.

Ту же идею общего «сговора» между актерами и зрителями о соотношении эмоциональных состояний и их сценической репрезентации можно обнаружить и в XVIII в. Немецкий теоретик театра Эрика Фишер-Лихте замечает: «Важнейшей предпосылкой аффективного воздействия на публику считалась такая манера актёрской игры, при которой зрители мгновенно и безошибочно могли распознать, какие именно эмоции изображаются актёром. На подобном представлении основывается как жестовый код театра барокко, описываемый Франциском Лангом в его “Рассуждении о сценической игре” (1727), так и концепция “естественного” актёрского искусства, представленная Иоганном Якобом Энгелем в его “Мыслях о мимике” (1784/1785)» [3 с. 274].

На рубеже XIX–XX вв., в период становления режиссуры на страницах прессы и специальных изданий разгорается полемика о том, что такое сценическое искусство, актерская игра, эмоции в театре, на чем основывается «аффективное воздействие на публику». В контексте постановки вопроса о репрезентации эмоций в театре интересен фрагмент статьи известнейшего театрального критика того времени А. Кугеля, написанной к десятилетию МХТ. Кугель признается в том, что был противником дела Станиславского и Немировича–Данченко, теперь же рассуждает о том, почему

МХТ можно и нужно считать важнейшим явлением и почему он все же не может признать себя поклонником такого типа театра. «Основной пункт расхождения между мной и Московским Художественным театром, благодаря чему я все круче и круче забирал налево, в то время, как театр забирал направо, заключается в том, что я органически поклонник Дионисова начала, московский же театр любил всего больше Аполлоново. Оба начала неизменно имеются в каждом произведении, в каждом явлении искусства. Но дело в порции. И как мне казалось, чем больше Диониса – “святого безумия” – тем лучше, и что только в таинстве священнодействия познается истина, так московскому театру, и в частности К.С. Станиславскому, представлялось, что беда искусства в забвении Аполлона, что контролирующее, гармонизирующее начало есть сущность, а не бредовое, исступленное, прорицающее» [6 с. 166].

В приведенной цитате содержится богатый материал для анализа театрального искусства рубежа XIX–XX вв. В выбранном нами ракурсе особенно важно, что Кугель, следуя за Ф. Ницше, «Рождением трагедии из духа музыки» противопоставляет «святое безумие», бред, исступление – режимы зрительского восприятия и эмоциональной включенности, противоположные чтению и интерпретации, – контролю и гармонии, тому, что, пользуясь анахроническим теоретическим языком второй половины XX в., можно назвать непротиворечивыми сценическими кодами. Таким образом, уже в первое десятилетие XX в. ставится вопрос о читаемом и нечитаемом в поле коммуникации зрителя со зрелищем и режимах конструирования и восприятия эмоций в театре.

В 20–30-е гг. XX в. складываются две модели театра, во многом определившие ход развития сценического искусства XX и XXI вв. Это эпический театр Б. Брехта и театр жестокости Антонена Арто. Брехта и Арто нередко представляют в театроведческих исследованиях как противоположные полюсы: первый – рациональность, второй – выход за пределы рации и логоса, первый – дистанция, второй – разрушение всех границ и тотальное, как эпидемия чумы, вовлечение артистов и зрителей в совместное символическое «преступление». Исчерпывающе определить, что понимается под эмоциями в работах Брехта и Арто, невозможно и в серии монографий. Для данной статьи, проблематизирующей использование понятия «эмоция» и его эвристический потенциал в исследовании современных театральных практик, важно, как по-разному Брехт и Арто определяли театр и, исходя из этого, способы работы с эмоциями в нем.

Показательно: Ролан Барт, в 1950-е гг. увлекавшийся Брехтом, как апологет, театральный критик и глубокий исследователь эпического театра обратил внимание на то, что для Брехта театр – прежде

всего визуальное искусство. Театр можно рассматривать в разных ракурсах: как искусство визуальное (и тогда вопрос о репрезентации эмоций оказывается наиболее релевантным), социальное (связанное с присутствием и взаимодействием групп людей), перформативное (об этом речь пойдет далее). Барт, анализируя «Мамашу Кураж» Брехта, сравнивает театр с живописью: «...противопоставлять театр живописи – это устойчивый предрассудок, который разделял и я в том числе. Но на самом деле, по крайней мере на Западе, живопись – это наиболее продвинутое понимание того, как можно показывать вещи. ...у Брехта, как у великой реалистической живописи, картина повествует по-настоящему... как в повествовательной живописи, она показывает жест, схваченный и увековеченный в самый неуловимый и в то же время самый напряженный момент означивания. ...На долю визуальности Брехт возлагает невероятную нагрузку, он свято верит глазу, это разумно» [7 с. 148–149].

Разумные основания и «вера глазу» зрителя – режиссерская стратегия, связанная с построением непротиворечивого кода спектакля, в том числе эмоционально-жестового. В такой системе координат зритель должен иметь возможность точно прочитывать эмоции персонажей, интерпретировать их и наслаждаться точностью сценической формы, найденной для того или иного эмоционального состояния или порыва персонажа. При этом зритель не обязан разделять эмоции персонажа: одно из хрестоматийных определений эпического театра строится на том, что в нем зритель плачет с тем, кто смеется, и смеется с тем, кто плачет [8 с. 65–101].

Арто в своей утопической, откровенно невозможной для практической реализации и при этом наиболее влиятельной во второй половине XX в. концепции театра жестокости видит театр как искусство, в первую очередь, перформативное: спектакль не отсылает к какой-то внешней, внесценической реальности («как у великой реалистической живописи»), не изображает, не репрезентирует ее. Взаимодействие актеров и зрителей в театре жестокости должно рождать автореферентную, самодостаточную и автономную реальность. Следовательно, режим считывания знаков, чтения, интерпретации оказывается не релевантным для зрительской ситуации, конструируемой таким образом. Вопрос об «эмоциональном коде», или «азбуке эмоций», уступает место вопросу об эмоциональной заразительности и проживании особых состояний. В письме к режиссеру, актеру, виднейшему деятелю французского театра Роже Блену Арто пишет: «Мне нужны такие актеры, которые прежде всего были бы существами, то есть такие, которые не испытывали бы на сцене страха перед подлинным ощущением от удара кинжалом и перед мнимыми, но для них абсолютно реальными родовыми

схватками» (перевод В. Лапицкого) [9 с. 110]. Показательно, что Арто пишет о проживании, ощущении, а не о репрезентации. В статье, посвященной Арто, Ж. Деррида обращает внимание на то, что для Арто театр – «закрытие классического представления – и восстановление замкнутого пространства архепроявления силы или жизни» [10 с. 300].

Все перечисленные модели, от «общепринятой» кодификации способов выражения эмоций до отказа от идеи репрезентации эмоций на сцене, повлияли на актуальную ситуацию в театре. Эта ситуация полицентрична, сложна и противоречива: включает в себя множество разнонаправленных тенденций и моделей. Далее на примере одной сцены из современного российского спектакля будет проблематизировано использование понятия «эмоция» в ситуации актуальной театральной коммуникации.

*«Нечитаемые» эмоции в современном театре:
танцевать смертное отчаяние
под Майкла Джексона*

Данная статья не ставит перед собой целью исчерпывающе классифицировать различные стратегии работы с эмоциями в поле современного театра. Целью работы представляется постановка проблемы и формулирование теоретических вопросов, которые в дальнейшем могли бы раскрываться в обсуждениях и профессиональных дискуссиях. Или, если формулировать иначе, цель – проблематизация понятия «эмоция» как оптики для исследования современного театра. Как говорилось выше, одним из ключевых в этом поле является вопрос о том, почему понятие «эмоция» оказывается «под подозрением» у ряда теоретиков и практиков современного театра.

Важно отметить, что слово «эмоция» активно привлекается в коммерческих целях, в частности, сервисами по продаже театральных билетов. Оно оказывается весьма коммерциализированным в современном медийном контексте: эмоции – то, что можно выгодно продать современному зрителю. Так, один из популярных сайтов, размещающих билеты на мероприятия, заявляет: «Поход в драматический театр – одно из любимых развлечений москвичей. Спектакль способен подарить эмоции, которые редки в повседневной жизни, и отвлечь от забот»¹ [11]. Театр как «развлечение», способ-

¹ Афиша драматических театров // Сайт по продаже билетов Кассир.ру URL: <https://msk.kassir.ru/bilety-v-teatr/dramaticheskij> (дата обращения 13 декабря 2018).

ное подарить эмоции, может быть поставлен в один ряд с такими формами проведения досуга, как аттракционы, квесты или поход в контактный зоопарк. Практики и теоретики экспериментального театра встраивают сценическое искусство в принципиально иные контексты и ряды.

В переводе значимой для современного российского контекста книги Э. Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» [3] (перевод с немецкого Натальи Исаевой) слова «эмоция», «эмоциональный», «эмоциональность» используются 58 раз, слово «жест» – менее 20, слова «чувство», «чувственный», «чувствовать», «чувствительный» – 139 раз, и слово «энергия» – 108 раз. Эти данные очень скромного по выборке количественного анализа показывают, что слова, связанные с ощущением, опытом, взаимодействием актеров и зрителей (и его невербализуемой составляющей) используются гораздо чаще, чем понятия «эмоция» и «жест». Безусловно, необходимо иметь в виду, что приведенные данные относятся к переводу, а не к первоисточнику: здесь сказывается выбор и представления переводчика о театральном контексте. Но так или иначе, русский перевод теоретического труда Фишер-Лихте – также один из актуальных способов описывать современный театр.

У другого немецкого теоретика и практика (режиссера, композитора, художника), Хайнера Гёббельса, в сборнике «Эстетика отсутствия» слово «жест» соседствует не со словом «эмоция», но с оценочным словом «кривляние»; подобный ряд представляется показательным: «Определение того, что мы понимаем под театральностью, сместилось. Театральность больше не проявляется там, где нам предлагают нечто в сопровождении больших жестов и большого кривляния. Напротив, слишком интенсивные способы выражения скорее отпугивают, наводят робость, исключают. Если мы всерьез готовы отвечать на кризис репрезентации, то театр снова может стать искусством» [11 с. 122].

Сбой, кризис репрезентации, который диагностирует в театре Гёббельс, связан со способом выражения эмоций на сцене и стратегиями эмоционального вовлечения зрителя, «манипуляцией» зрителем. Если Гёббельс предлагает на уровне своих манифестов и в постановках преодолеть кризис через создание особой дистанции между зрителем и зрелищем, свободного пространства для зрителя, то другие современные режиссеры выбирают иные способы переосмысления эмоционального языка в театре.

Один из примеров, на которых я хотела бы остановиться для того, чтобы эскизно показать, как теоретическая постановка проблемы «работает» в анализе актуальных сценических практик, – сцена танца Леди Макбет из спектакля Юрия Бутусова «Макбет.

Кино», Театр имени Ленсовета, балетмейстер – Николай Реутов, Леди Макбет – Лаура Пицхелаури. Выбор этого спектакля обусловлен, в частности, признанием профессионального сообщества и той формулировкой, в которой оно выразилось. В 2014 г. Юрий Бутусов был удостоен Специальной премии жюри драматического театра и театра кукол Российской национальной театральной премии «Золотая Маска» «За поиск уникального сценического языка» (спектакли «Добрый человек из Сезуана», Театр им. А.С. Пушкина, Москва, и «Макбет. Кино.», Театр им. Ленсовета, Санкт-Петербург). Интересно то, какой язык конструирует Бутусов для работы с эмоциями на сцене.

Спектакль строится по монтажному принципу: сцены, основанные на шекспировском тексте, сменяются эпизодами танцев или фантазмагорическими картинками без слов. Иногда «разрывы» в рассказывании сценической истории о преступлениях Макбета оказываются настолько длительными, что зритель рискует потерять нить рассказа (или, отказавшись от ожиданий, что ему расскажут связную историю, построить собственную). Таким образом, зрителя не погружают в однородную театральную иллюзию, аудитории предлагают более сложные способы включения в действие, в том числе эмоциональные. Описанный коллажный способ построения спектакля делает возможным выделение и анализ отдельного и автономного его эпизода.

Одной из самых выразительных сцен спектакля оказывается «потусторонний» танец Леди Макбет под композицию Майкла Джексона «Smooth Criminal». Эпизод относится к финальной части постановки: уже после обозначенного в шекспировском сюжете самоубийства Леди Макбет. Героиня Лауры Пицхелаури находится по ту сторону времени и смерти, словно в пространстве бесконечного повторения. В выбранной сцене Леди Макбет, меняющая обличья на протяжении спектакля, одета в белое длинное легкое платье и черный плащ, на ногах ее – красные пуанты (крово-красный – один из основных цветов постановки Бутусова: бутафорской крови на сцене, на лицах и руках персонажей столько, что ее хватило бы на триллер или фильм в стилистике Квентина Тарантино).

С закрытыми глазами, медленно, нехотя, с лицом, сморщенным от боли, Леди Макбет поднимается на небольшие круглые деревянные подмости в центре сцены, которые до того тащила за собой, как кандалы. Начинает звучать песня Майкла Джексона. Будто поневоле подчиняясь ее силе, Леди Макбет начинает свой страшный танец. На лице героини хаотично сменяются выражение боли, улыбка, смех, маска утрированной сексуальности, которая

знакома зрителю по канонам фотографий моделей в гляцевых изданиях, выражение блаженной отрешенности, экстатическая радость... Исполнение Лауры Пицхелаури производит очень сильное эмоциональное впечатление, и эффект этот возникает во многом благодаря тому, что код визуальной репрезентации эмоций оказывается здесь сложным и противоречивым. С одной стороны, зритель считывает знакомые жесты, позы, выражения лица: например, характерные позы кинозвезды Мерлин Монро, жесты, ассоциирующиеся с Майклом Джексонем, и даже классические для европейской живописи позы Менады и т. д. С другой стороны, «прочитать» это сочетание, наложение, нагромождение, используя привычные коды, оказывается затруднительно: в них много «сбоев». Поза или жест отрываются от эмоции, между ними у Бутусова нет прямого соответствия.

В напряженном, в чем-то даже кульминационном (кульминаций в спектакле Бутусова несколько) эпизоде невозможно «прочитать» одну, «правильную» эмоцию: калейдоскоп визуальных отсылок может завести зрителя в тупик. Скорее впечатление производят перформативные качества присутствия, движения, телесности актрисы, ее вовлеченность в танец. Бутусов и Пицхелаури создают мощный образ безумия и боли, но этот образ не вмещается в рамки *репрезентации* эмоций. Ответ Бутусова на кризис репрезентации в театре, представляемый как искусственность и «кривляние», – не уважительное представление зрителю свободного пространства и нейтральность в средствах выразительности, как предлагает Гёббельс, а исступленный танец и крик.

Резюмируем, какими средствами Юрий Бутусов создает особый режим работы с эмоциями на театральной сцене, усложняя способы их репрезентации и усиливая перформативное измерение постановки. Это: 1) интенсивность проявлений эмоциональности (крик, экспрессивные жесты и т. д.) – в такого рода проявлениях ощущается элемент неподконтрольности, хаотичности в противоположность точно выверенному коду; 2) «необъяснимость», поливалентность жестов и выражений лица, которые могут быть прочитаны, исходя из общего контекста режиссера и зрителей, но их общее понимание в привычном режиме чтения затруднено; 3) работа с телесностью актрисы, как с телесностью «значащей» (например, на уровне читаемого жеста), так и с телесностью автореферентной, обладающей качеством присутствия; 4) длительность разворачивания эмоции (танец, лишенный какой бы то ни было сюжетной функции).

Заключение

Способы представления эмоциональных состояний на сцене зависят от социокультурного контекста и являются исторически изменчивыми. Как выявляют исследователи, для европейского театра XVII и XVIII вв. характерна ситуация своего рода «негласного договора» между актерами и зрителями: позы, жесты, интонации, согласно «эмоциональной азбуке эпохи», легко считываются реципиентами. Аффективное воздействие на зрителя строится на узнавании и прочтении эмоций, выражаемых актерами. Для подобного рода театральной коммуникации характерен превалирующий режим чтения спектакля.

На рубеже XIX–XX вв. в связи с переосмыслением театрального искусства в контексте становления режиссуры ставится вопрос о различных стратегиях коммуникации со зрителем внутри постановки, в том числе и на эмоциональном уровне. Помимо режима чтения проблематизируется режим проживания, переживания спектакля, который связан с принципиально иным пониманием эмоции, отказом от идеи репрезентации в актерской игре и альтернативными стратегиями эмоционального вовлечения зрителя.

В 20–30-е гг. XX в. формулируются две основные для европейского театра полярные, противоположные концепции театра и театральности, которые предлагают разное понимание роли зрителя и эмоций в сценической коммуникации. Это эпический театр Б. Брехта и театр жестокости А. Арто. В интерпретации Р. Барта, поклонника и исследователя Брехта, театр для Брехта – визуальное искусство, оно подобно живописи: на сцене, как на картине, – знаки, в том числе эмоций, которые вызывают к интерпретации. Эмоциональный, жестовый код в спектаклях Брехта выстраивается с поразительной скрупулезностью и точностью. Арто же в первую очередь представляет театр как перформативное искусство, не отсылающее ни к какой внесценической действительности. Эмоции в театре не репрезентируются, но проживаются, актеры «заражают» ими зрителей, словно чумой. Определение театра как перформативной практики в значительной мере повлияло на состояние сценического искусства конца XX – начала XXI в.

На рубеже XX–XXI вв. теоретики и практики пишут о «кризисе репрезентации» в театре (если воспользоваться формулировкой Х. Гёббельса в переводе О. Федяниной), в первую очередь – эмоциональных состояний. «Большие жесты» и «кривляния» дискредитируют театр в актуальном социокультурном контексте. Само понятие «эмоция» оказывается словно «под подозрением» у исследователей, описывающих современную сцену. В том числе и потому, что слово «эмоция» активно используется в тех медийных контекстах, в которых театр представлен как форма проведения

досуга и развлечения подобно квесту или аттракционам. Театр продается на сайтах, распространяющих билеты, как способ гарантированно получить «незабываемые эмоции».

Ответом на «кризис репрезентации» оказываются различные стратегии работы современных режиссеров с эмоциями: от ослабления «манипулятивного» воздействия на эмоции зрителя и отказа от сильных средств до осознанного усиления перформативного аспекта, конструирования «сбоев» в кодах эмоций (включения «нечитаемых» элементов) для переключения режима чтения у зрителей на другие стратегии взаимодействия со зрелищем.

Таким образом, с одной стороны, понятие «эмоция» оказывается эффективным исследовательским оптическим фильтром, позволяющим сфокусировать внимание на описанных кризисах репрезентации. С другой стороны, из-за усиления перформативных тенденций в театре и в контексте пересмотра представлений о спектакле как о произведении для чтения и интерпретации, выявляется, что слово «эмоция» уступает место в теоретических текстах о сценическом искусстве другим словам, связанным не с репрезентацией и кодами (как слово «эмоция»), а с чувственным опытом, получаемым в театре, и энергией взаимодействия актера и зрителей.

Литература

1. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
2. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: Фонд развития драматического искусства, 2013. 312 с.
3. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. 376 с.
4. *Барт Р.* Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 392–400.
5. *Аникст А.* Театр эпохи Шекспира. М.: Дрофа, 2006. 287 с.
6. *Кугель А.* Театральные заметки // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918 / Сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева, общ. ред., вступ. к сезонам и примеч. О.А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 165–168.
7. *Барт Р.* Комментарий: Предисловие к книге Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» (с фотографиями Пика) // Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 136–155.
8. *Брехт Б.* О неаристотелевской драме // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2 / Коммент. Е.Г. Эткинда. С. 65–101.
9. *Artaud A.* Oeuvres completes. T. 9: Les tarahumaras – Lettres de Rodez. Paris: Gallimard, 1979. 304 p.

10. Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 282–316.
11. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. М.: Изд-во «Театр и его дневник» Электро-театра «Станиславский». 2015. 272 с.

References

1. Pavis P. Dictionary of the Theatre. Moscow: Progress Publ.; 1991. 504 p. [In Russ.]
2. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre. Moscow: Fond razvitiya dramaticheskogo iskusstva Publ.; 2013. 312 p. [In Russ.]
3. Fischer-Lichte E. The Performativity Aesthetics. Moscow: Kanon+ Publ.; 2015. 376 p. [In Russ.]
4. Barth R. The reality effect. V: Barth R. *Selected Works. Semiotics. Poetics*. Moscow: Progress Publ.; 1994. p. 392-400. [In Russ.]
5. Anikst A. Theatre of the era of Shakespeare. Moscow: Drofa Publ.; 2006. 287 p. [In Russ.]
6. Kugel' A. Theatre notes. V: Radishcheva OA., ed. *Moscow Art Theater in Russian theater criticism 1906–1918*. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ.; 2007. p. 165-68. [In Russ.]
7. Barth R. Preface to the book “Mother Courage and Her Children” (photos by Roger Pic). V: Barth R. *Works on theater*. Moscow: Ad Marginem Press Publ.; 2014. p. 136-55. [In Russ.]
8. Brecht B. About Non-Aristotelian drama. V: Brecht B. *Theater: Plays. Articles. Sayings*. 5 vol. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1965. Vol. 5/2. p. 65-101. [In Russ.]
9. Artaud A. Oeuvres completes. T. 9: Les tarahumaras – Lettres de Rodez. Paris: Gallimard, 1979. 304 p.
10. Derrida J. The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation // Derrida J. *Writing and Distinction*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt Publ.; 2000. p. 282-316. [In Russ.]
11. Goebbels H. Aesthetics of absence. Moscow: Izdatel'stvo «Teatr i ego dnevnik» Elektroteatra Stanislavskii Publ.; 2015. 272 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Галина А. Шматова, кандидат культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; g.a.shmatova@gmail.com

Information about the author

Galina A. Shmatova, Cand. of Sci. (Cultural Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia; g.a.shmatova@gmail.com