

ДЖЕЙЛ Н. ЭРЗЕН¹

ПОЛИТИКА И ИСКУССТВО КАК ТЕАТР

Перевод с английского Евгения Доброва²

Весь мир — театр.
В нём женщины, мужчины — все актёры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль.

Вильям Шекспир

(«Как вам это понравится»³)

¹ Профессор д-р *Адиль Джейл Некдет Эрзен* родилась в Анкаре, Турция. В 1974 году она закончила отделение живописи арт-центра Колледжа дизайна в Лос-Анджелесе, США. В 1980 году она защитила диссертацию на докторскую степень на факультете архитектуры Стамбульского технического университета. С 1973 года она является преподавателем Средневосточного технического университета. В 1986 году профессор Эрзен работала приглашенным исследователем со стипендией Фулбрайта в США. Она опубликовала большое число работ по эстетике как в отдельных изданиях, так и во многих национальных и международных журналах. С 1973 года профессор Эрзен выставляет свои картины в Турции и США. Ее работы можно увидеть во многих государственных и частных коллекциях в Турции и за рубежом. Она награждена орденом Министерства культуры Франции в 1990 году и награду за лучшее критическое освещение Стамбульской художественной ярмарки в 2000 году. Профессор Эрзен являлась вице-президентом, а с 2016 по 2019 годы — президентом Международной ассоциации эстетики (IAA), а также многолетним президентом Турецкой ассоциации эстетики.

² *Евгений Добров* — ответственный секретарь редакции АУ.

³ Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник. (Примечание переводчика. — Е.Д.)

Абстракт

Искусство и политика всегда были по разные стороны баррикад. Только в тех случаях, когда существует установка на свободу от социальных норм и норм интерпретативных (допускающих разночтения), когда возникают квази-демократические условия и когда возможность индивидуальной субъективности порождает романтизм, использующий социальное участие посредством диссидентских идеалов-триггеров — свободы и прогресса, — только тогда искусству и культурным выражениям возвращается критическое отношение к статусу-кво, к власти и к нормативным кодам. В противном случае все формы власти и охраны общественного порядка, в том числе религия, эксплуатируют культуру политически, как продвижение своего статуса-кво.

Ключевые слова

Театр, современное искусство, политика, несогласие, трагедии.

В настоящей статье я попытаюсь раскрыть театральное качество современного искусства с той позиции, что театр, начиная с самого античного зарождения театральной концепции, обладал освобождающим и объединяющим моментом, и что, по выражению Жака Рансьера, политические измерения эстетики непосредственно основаны на сопоставлении активности и пассивности, на дистанцировании и иницирующем воздействии. Затем я попытаюсь показать, используя примеры из театральной сферы, из современного искусства и искусства модерна, из городской повседневности и городских перформативных практик, как театр создает то, что в конечном итоге имеет политический характер.

Поскольку, по словам Рансьера, сущность политики сводится к разногласию, то искусству свойственны политические качества постольку, поскольку оно вовлекает в себя конфликт множества чувственных режимов. Ни один вид искусства, ни одно его произведение не воспринимается через единственный чувственный модус. Однако

в некоторых средах, которые представляют собой такие виды искусства, как театр, архитектура или танец, особенно в их современных вариантах (перформанс и хэппенинг), задействуются все чувственные способности человека. Рансьер определяет такое состояние термином «телесная логика», где публичное и личное, видимое и невидимое находятся в постоянном сопоставлении друг с другом. Именно это сопоставление обуславливает активное участие и свободную интерпретацию. Согласно Рансьеру, если эстетический опыт совмещается с опытом политическим, то происходит это исключительно потому, что сам эстетический опыт определяет себя как испытание несогласия. Разумеется, концепции Рансьера поначалу настораживают и даже до некоторой степени сбивают с толку, ведь традиционно искусство мыслится как гармония и согласие.

Позвольте привести для разъяснения следующую цитату:

Проблема, стало быть, состоит не в моральной или политической состоятельности послания, передаваемого диспозитивом репрезентации. В первую очередь она заключена в размещении тел, в разрезании сингулярных пространства и времени, определяющих способы быть вместе или отдельно, напротив или посреди, внутри или снаружи, близко или на расстоянии. Именно это и продемонстрировала полемика Руссо. Но она тут же замыкала мысль о действенности на слишком простой альтернативе. Ведь сомнительным моральным уроком репрезентации она попросту противопоставила искусство без репрезентации, искусство, которое не разделяет сцену художественного представления и сцену коллективной жизни.¹

Благодаря своей новой внутренней динамике искусство стало явно политическим начиная с эпохи Модерна. Искусство этого периода вместо того, чтобы быть созер-

¹ Рансьер, Ж. Эмансипированный зритель / Пер. с франц. Д. Жукова. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 35–36.

цательным и ориентированным на создание внутреннего содержания, стало парадигматически опираться на вовлечение. Другими словами, воспринимаемое содержание постоянно находится в движении, а интерпретация и восприятие искусства — деятельность динамичная и свободная. Именно деятельность. Созерцатель искусства эпохи Модерна, а особенно зритель искусства современного входит в область восприятия посредством активного вовлечения, постоянной интерпретации, а его/ее эмоциональный ответ есть не что иное, как открытый вопрос и непосредственное участие в распознавании смысла. Фактически Рансьер утверждает, что подобное активное участие вызвано парадоксальной природой «наблюдения» за произведением искусства.

Согласно высказываниям Рансьера, задействованы и пассивность, и активность. Пассивность (созерцательный аспект) создает свободный взгляд. Именно поэтому для Рансьера созерцание пейзажа или любого другого художественного произведения, даже в музее, предоставляет зрителю возможность погружения в его или ее свободное пространство, а значит и возможность непосредственной интерпретации. Такое созерцание, соответственно, является эмансипированным. Рансьер, таким образом, подтверждает идею Канта о незаинтересованности созерцания.

С развитием видов искусств и их художественных сред, основанных на участии (будь то непосредственное участие в качестве активной аудитории или активного деятеля, что мы можем наблюдать в перформансах и хэппенингах), многие виды современного искусства становятся все более театральными, а театр сам по себе приобретает все большее значение независимо от того, проходит ли он на сцене, или же создает своего героя исключительно через деятельное участие, вовлечение или интерпретацию. Очевидно, что драма означает действие... а театр — это место, согласно Рансьеру, где это действие доводится

до завершения через движение вовлеченных в действие живых тел исполнителей перед зрителями.

Театральное качество, присущее современному искусству и повседневности, предоставило возможность увидеть многие политические события и манифестации через эстетическую и художественную призму. Эстетический аспект здесь означает определенную трансформацию чувств в отношении тех событий и ситуаций, которые обычно относятся к обыденности. Прекрасным примером является видео Аллана Секулы¹ по фотографиям демонстраций в Соединенных Штатах.

Некоторые же из самых ранних известных примеров восходят к античности, к греческим трагедиям, хотя и очевидно, что во всех культурах перформативное зрелище и ритуалы исторически были важными составляющими общественной и политической жизни, своеобразным ее предчувствием. Трагедии Эврипида есть в данном контексте не что иное, как открытая критика божеств. Так, однажды власти попросили Эврипида изменить сюжет одной трагедии, поскольку он был слишком оскорбительным для божества, которое почиталось охранителем города, являвшимся местом действия трагедии. Обратимся к недавнему примеру — в 2015 году в Сиракузах (Сицилия) Мони Овадия² поставил Эсхиловых «Просительниц». В случае данной постановки очень важно обратить внимание на тот факт, что Овадия обратился к одной из вечных тем — теме мигрантов. В тексте трагедии Эсхила мы видим, что Древняя Греция всегда охотно и даже с гордостью предоставляла убежище всем страждущим. Овадия

¹ Аллан Секула (1951 — 2013) — американский медиа-художник, теоретик современного искусства и писатель. (Примечание сделано журналом. — АУ).

² Мони Овадия — современный болгарский театральный режиссер еврейского происхождения. (Примечание сделано журналом. — АУ).

пригласил всех сиракузских мигрантов, беженцев и переселенцев посмотреть его постановку.

Можно привести множество примеров народного театра (во всех культурах, не только в деревнях Турции) — своеобразной уличной площадки для политической сатиры. Деревенские театральные представления под открытым небом проводились практически по всей Анатолии, где часто помимо танцевальных и песенных действий устраивались политические сатиры, то есть сатиры на власть имущих. Эти сатиры должны были не просто развлекать народ, но и морально воспитывать. Человеческая способность изучать языки связана с большим эстетическим наслаждением и возможностью мимесиса и подражания. Следовательно, театральная постановка является значимой формой социальной коммуникации.

Театр также может быть рассмотрен с точки зрения скульптуры, живописи и архитектуры. Город эпохи барокко упорядочивался подобно театральной сцене, где горожане могли по-театральному созерцать друг друга. Пространство барочной церкви, с точки зрения архитектурных и визуальных его составляющих, а одновременно и самих служб, организовывалось ради одной единственной цели: репрезентации благочестивой силы и славы святой церкви, в духе театра. Неоклассические строения конца XVIII и XIX вв., с их фасадами, копирующими храмы Древней Греции, пробуждают воспоминания о мистических ритуалах, посвященных Дионису или Аполлону. Театральный режиссер Эдуар Отан занимался *театром пространства* — «празднеством лицемерия других, созерцающих тебя», как он сам его охарактеризовал. В 1937 году он и его жена выступали с танцевальными театрами в Париже, на личном танцевальном опыте, имплицитно в него театральные аспекты архитектуры.

Я понимаю и вижу архитектуру буквально как тело в движении. Мы лицемерим архитектуру с разных углов города и точек зрения. Мы смотрим на нее, будто бы на ак-

тера, кочующего по сцене. Движение его тела придает пространству театральное качество. Движение в архитектурном пространстве актуализирует связь тела с различными элементами пространства, с такими, например, как границы этого пространства, гравитационное притяжение пола, подъем к небу, потолок, свет и тень. Архитектура как тело создает не только сцену для действия и пространство для аудитории, но также создает установочную площадку, откуда открывается вид на мир, откуда, в свою очередь, мы учимся понимать свободу и ограничения, созданные этим миром в развитии. Таким образом, архитектура есть сцена, возведенная для политики; сопряжение архитектуры с авторитарными вертикалями делает из нее суперэго, социально одобряемое.

Фуко говорил, что «архитектура теперь призвана быть инструментом преобразования индивидов». Он задавался вопросом, возможно ли помыслить архитектуру в отрыве от ее воздействия, влекущего законопослушное поведение или же, напротив, производящего безумие и преступление?¹

В данном контексте интересно будет вспомнить слова Андре Бретона из его «Манифеста сюрреализма»²:

А если же кто-то нападает на архитектуру, монументальные творения которой стали в наше время истинными хозяевами всей земли, собрав под своей сенью услужливые массы, вызывая восхищение и изумление, навязывая закон и порядок, то некоторым образом это и атака на человека.³

¹ Фуко, М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. с франц. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999. С. 153.

² В «Манифесте сюрреализма» данной реплики найдено не было. Цитата приведена из собрания произведения Жоржа Батая, как об этом указывается в следующей ссылке. (Примечание переводчика. — Е.Д.)

³ Bataille, G. Architecture // Œuvres Complètes. Paris: Gallimard, 1971–1988. T.I. P. 171–172.

Утверждение Батая напоминает нам о других проявлениях политического искусства и архитектуры, — в первую очередь, о китче и о политической реакции. Это легко проиллюстрировать примерами из моего родного города Анкары, где на одном из шоссе в аэропорт с подачи властей установлена световая инсталляция. «Арт-объект» был создан правым крылом муниципалитета. Как-то, в первые месяцы нынешнего конфликта, я вместе со своими друзьями ехала на автобусе из аэропорта. Когда они увидели эти огни, отдаленно напоминавшие освещение Диснейленда, они возмутились и начали посмеиваться над инсталляцией. Тогда я заметила, что напротив автобуса стоял пожилой мужчина, по-видимому только что приехавший из сельской местности. Он, казалось, находился в состоянии подлинного восхищения и не двигался с места, безмолвно созерцая огни политической инсталляции. Без сомнения, даже лампочка была исключительной редкостью для его деревни.

Зрелища и образы праворадикальной политики, являющиеся содержательным элементом современного политического искусства, наталкивают на мысль о нескольких парадоксах. Вызывая наше негодование, или же подталкивая нас к активному несогласию, они определенным образом заставляют нас чувствовать себя соучастниками происходящего. Однажды Батай сказал, «в конечном итоге, желание наблюдать побеждает и отвращение, и страх».¹

¹ Ibid.