

*Посвящается моей семье:
Дину, Кэрол,
Фионе, Дрейку
и Тони*

Благодарности

Основой для этой книги послужила моя диссертация, написанная в Ратгерском университете. Я проделала долгий путь от начала диссертации до окончательного варианта рукописи книги, и я благодарна многим людям. Во-первых, я сердечно благодарю членов моего диссертационного совета: Денниса Батори, Эндрю Мерфи и Джона Эренберга. Я безмерно благодарна всем аспирантам направления «Политическая теория», с которыми мне посчастливилось познакомиться. У нас было удивительное интеллектуальное сообщество, и я бы не смогла успешно учиться в аспирантуре без поддержки и дружбы моих коллег. Я выражаю отдельную благодарность Аарону Кеку, Брайану Штипельману, Джеймсу Мастранжело и Николь Шиппен.

За помощь в разработке диссертации и дальнейшем ее превращении в книгу я хочу поблагодарить своего редактора Брайана О'Коннора. Я также хочу поблагодарить замечательных людей, с которыми я работала в Блумингтоне, включая всех нынешних и бывших сотрудников журнала «Перспективы политики» («Perspectives on Politics»). Особая благодарность Аурелиану Крэйуцу, Джеймсу Московичу, Рафаэлю Хачатуряну, Эмили Хилти, Питеру Джордано, Брендону Уэстлеру и Лоре Буччи. Также хочу отметить и поблагодарить за проделанную работу художников Центра драматургии Блумингтона, особенно Чаду Рабиновицу, Шейну Чиналу и Томаса Тигглмана: благодаря вам я чувствовала себя в Блумингтоне как дома. Отдельное спасибо Ли Бёркес, которая всегда рядом, когда я в ней нуждаюсь.

Я также хотела бы поблагодарить моих коллег из Университета Индианы-Юго-Восток (IUSE), которые дали мне возможность реализоваться как преподавателю и которые всячески поддерживали меня во всех моих начинаниях. Спасибо Джин Э. Эбшир, Ронде Рузенски, Клиффу Стейтену и Джо Верту. Они воплощают

дух коллегиальности Университета Индианы-Юго-Восток. Я благодарна и горжусь тем, что работаю бок о бок с такими позитивными и преданными делу людьми.

Я бесконечно благодарна за поддержку моему научному руководителю, Стивену Эрику Броннеру. Я и мечтать не могла о более вдохновляющем, поддерживающем и эрудированном наставнике. Спасибо, что поверили в меня и показали мне, каким может быть настоящий публичный интеллеktуал. Я также хочу поблагодарить Александру Хёрль за ее поддержку и дружбу. Она замечательный друг, а также одаренный учитель и ученый, и я безмерно благодарна за то, что она есть в моей жизни. Отдельная благодарность Джеффри С. Исааку, который прочитал несколько черновиков рукописи и предложил конструктивную критику, необходимую для перехода моей научной работы на новый уровень. Ты постоянно заставлял меня выходить из зоны комфорта, что в результате сделало неизмеримо лучше не только мою книгу, но и меня. Невозможно выразить словами, как я благодарна за то, что в моей жизни есть эти три человека: Стив, Лекси и Джеффри. Вы прошли со мной огонь и воду и подарили мне удивительную поддержку и дружбу. Невозможно выразить словами, насколько много вы трое для меня значите.

Наконец, я хотела бы поблагодарить мою семью, начиная с моего деверя, Барри Варелы, создавшего предметный указатель для этой книги. Я очень ценю доброту и поддержку, которые он дарит мне многие годы. Большое спасибо также моей сестре Фионе, у которой скоро выйдет собственная книга. Она один из самых сильных людей, которых я знаю, и мой источник постоянного вдохновения. Я также благодарю своего брата Дрейка, который является одним из моих самых близких друзей и самым большим модником, кого я знаю. Спасибо моей матери Кэрол, чья улыбка служила утешением в самые тяжелые времена и которая всегда верила в меня. И спасибо моему отцу, Дину, который вычитал рукопись целиком в очень короткий срок и проделал огромную работу по ее улучшению. Он и мама всегда были моей опорой, и они принесли огромные жертвы ради моего образования. Спасибо за вашу вечную любовь и поддержку. Вы — все для меня.

Глава 1

Введение: политический театр и театр политики

На протяжении тысячелетий изучение политики считалось неотделимым от исследования общественной жизни в целом. Искусство, религия, история, политика и мораль рассматривались как взаимосвязанные элементы, формирующие друг друга и основополагающие друг для друга. Изучение одной сферы отдельно от других было немислимым для древних греков и римлян, средневековых христиан, философов европейского Просвещения, романтиков и радикальных интеллектуалов конца XIX и начала XX века. Экологическая концепция политики, рассматривающая политику как часть динамического целого, которое лучше всего воспринимать (а возможно, только так и стоит) *как* целое, до сих пор эффективна во многих культурах, а на Западе утратила господство лишь недавно. Сегодня даже среди большинства академических ученых само собой разумеется, что политика — это политика, а искусство — это искусство и между этими сферами нет очевидных или существенных связей. Но так было не всегда.

Неудивительно, что это широко распространенное мнение нашло отражение в современной науке. Тематические секции Американской ассоциации политических наук (APSA) традиционно отводят незначительную роль вкладу искусства и культуры в современную концепцию политики и ее изучение. Обзор программ недавних конференций APSA демонстрирует повсеместную озабоченность правительственными учреждениями и стремящимися повлиять на них субъектами, будь то отдельные акто-

ры, заинтересованные группы лиц или неправительственные организации. Эта тенденция не коснулась только некоторых типов политической теории и раздела сравнительной политики, который имеет дело с политической культурой. Но исключение, кажется, подтверждает правило, поскольку эти разделы в целом недооценены и все еще вынуждены соответствовать методологическим требованиям политики как социальной науки. Дисциплины, стремящиеся расширить узкое рабочее определение, которым они оперируют (например, политика, литература и кино), часто тратят бóльшую часть энергии на оправдания собственного существования в вечной попытке добиться признания и законного статуса.

Самое удивительное заключается в том, что ограничение темы политических исследований институтами и практикой государственных учреждений — это совершенно новое историческое явление, характерное для определенных географических регионов мира (то есть для Севера и/или Запада). Тем не менее этот факт и его последствия, кажется, совсем не признают мужчины и женщины, которые профессионально занимаются анализом «политики».

Наша главная цель в этой книге — противостояние данной тенденции с помощью выявления важных связей между политикой и театром и последующего применения данного подхода для внесения ясности в творчество четырех самых влиятельных и наиболее политизированных драматургов XX века: Джорджа Бернарда Шоу, Бертольта Брехта, Жан-Поля Сартра и Эжена Ионеско.

Современная тенденция разделять аспекты человеческого опыта — это глубоко укоренившийся результат либерального «искусства разделения», нашего успешного правового разграничения общественной и частной жизни. Как пишет Майкл Уолцер,

Общество было задумано как органическое и единое целое... Столкнувшись с этим миром, либеральные теоретики проповедовали и практиковали искусство разделения. Они провели черты, обозначили разные области и создали социально-политическую карту, с которой мы знакомы до сих

пор. Самая известная черта — это «стена» между церковью и государством, но есть и много других. Либерализм — это мир стен, и каждая создает новую свободу [Walzer 1984: 315]¹.

В стремлении не допустить, чтобы государство контролировало нашу частную жизнь, мы «деполитизировали» [Morawetz 1985: 599–606] культуру (процесс создания произведений искусства, практику религиозных обрядов и обмен товарами и услугами), оттеснив ее в частную сферу. Со временем разделение между частным и общественным, искусством и политикой стало естественным. Поскольку мы занимаемся этими сферами жизни по отдельности, нам трудно не воспринимать их как изначально разделенные.

Разделение академических дисциплин отражает более широкие изменения в концептуализации нашего мира. Разделение труда в сочетании с нашей верой в позитивизм как ключ к истине привело к тому, что мы отдаем предпочтение научным и общественно-научным дисциплинам вместо гуманитарных наук и искусства. Стремление сделать изучение политики как можно более научным создает ситуацию, в которой мы сводим изучение человеческого поведения к элементам, поддающимся подсчету, измерению, прогнозу и контролю. Мы учимся рассматривать людей как объект исследования и теряем способность оценивать их в качестве творческих субъектов. Своевольные поступки рассматриваются как отклонение от нормы, свидетельствующее о проблемах в моделях. Когда наука достигнет совершенства, по-видимому, не останется человеческих действий, которые мы не могли бы предсказать, человеческих творений, которые невозможно было бы проконтролировать и, следовательно, предотвратить.

Тем не менее именно наша способность представлять то, чего еще не существует, и создавать новое, то есть «действовать»

¹ Это разделение не является идеальным — более того, аргумент Уолцера в этом эссе состоит в том, что необходимо проводить дальнейшие разделения, а те, которые уже существуют, необходимо усилить с помощью дополнительных правил и институтов, в частности, для защиты политической сферы от власти рынка.

в терминологии Ханны Арендт, делает нас людьми. Спонтанность и творчество — это определяющие человеческие характеристики, и, избавляясь от того, что мы не можем измерить, как от ненужного, обременительного и проблемного, мы исключаем из человеческого опыта аспект, который на самом деле следует беречь. Конечным результатом может стать тоталитарный мир, согласно опасениям Арендт, или же, наоборот, благополучное будущее, в котором люди больше ценятся тогда, когда ведут себя как роботы. В любом случае результатом нашего самоотчуждения стал бы мир, лишенный человеческого воображения.

Чтобы противостоять тенденции разделения и иерархизации аспектов человеческого опыта, нам необходимо напомнить себе об историческом и условном характере текущей ситуации. Другими словами, мы должны переосмыслить человеческий мир как синтезированное целое, в котором теория и практика, искусство и политика не только одинаково ценятся, но и рассматриваются как две стороны одной медали.

Торжество человеческой агентности начинается в тот момент, когда она проявляется в области, где человеческое творчество наиболее процветает, а именно, в сфере искусства. Сила искусства заключается в том, что оно одновременно стимул и продукт воображения. Искусство — это возможность, потенциал, это становление. И когда искусство превращается в инструмент внедрения общественных изменений, социальные научные модели часто подводят нас, поскольку разделенные сферы человеческого опыта объединяются на наших глазах и приводят порой к непредсказуемым результатам. В этом контексте мы можем видеть, насколько узким стало наше понимание политики и как можно воспринимать ее иначе.

Вопреки господствующей тенденции определять «политику» с точки зрения правительственных учреждений и действий профессиональных политических агентов, в этом исследовании мы используем более широкое определение, которое восходит ко времени, когда политика была частью повседневной жизни. Основываясь на позиции Арендт, мы видим политику как пространство, которое существует между людьми и у людей для их попы-

ток создания чего-то нового. Анализируя афинское понимание политики, Арендт пишет:

Политическая сфера возникает непосредственно из совместных действий, из «обмена слов и поступков». Таким образом, действие не только имеет самое близкое отношение к общественной составляющей мира, общего для всех нас, но и является единственной деятельностью, которая его образует [Arendt 1998: 198].

Политика есть intersубъективность, коммуникация и поддержка определенной формы сообщества. Она включает принятие ответственности за последствия совершаемых действий и отказ от детерминизма в любом его виде, будь то религиозный, научный или исходящий из любого другого источника². Поскольку искусство связано с созданием нового, оно имеет место в политике — как источник вдохновения, как инструмент анализа и как способ передачи идей, которые описать человеческим языком просто невозможно. И поскольку театральное искусство определяется как «имитация действия» [Arendt 1998: 187] в мире, иными словами имитация политической жизни, это искусство особенно важно для изучения политики.

Данное исследование посвящено моментам в новейшей истории, когда политика и искусство считались неразделимыми. В частности, мы сфокусируемся на моментах, когда сценическое искусство было вдохновлено политикой и, в свою очередь, играло политическую роль. Мы решили сосредоточиться на театральном искусстве по двум причинам: его возраст и присущие ему социальные качества. В отличие от многих видов искусства, возникших только в современной эпохе, — например, романа, фотографии и кино, — театр существует с начала человеческой истории. И поскольку театр призван — как в начале своего существования, так и в наши дни — способствовать «одновременному коллективному переживанию» подобно архитектуре или

² Обсуждение отказа Арендт от детерминизма см. в [Canovan, Arendt 1992].

эпической поэзии Древней Греции³, он тесно связан с обществом и с реально существующей общественной жизнью.

Как и всякое искусство, театр может служить окном в мир общества конкретного периода и места, позволяя рассмотреть систему ценностей, идеологию и представления о человеческой природе и положении человека в той или иной культуре. Однако театр отличается от других видов искусства тем, что он диалогичен по своей структуре — сама форма театра способствует взаимодействию между людьми. Структурно зависящий от человеческих связей, театр использует в качестве предмета человеческое состояние и присущие человечеству проблемы правосудия, власти, коммуникации и изменений. Театр демонстрирует силу человеческих заблуждений и конфликтов, проблем морали и то, как их последствия могут разрушать человеческие планы, отношения и жизни. Согласно Арендт, «сценическая игра на самом деле есть имитация игры» в общественной (политической) сфере. Вот почему она утверждала, что «театр — это политическое искусство по сути; только политическая сфера перенесена в искусство. Точно так же это единственное искусство, предметом которого является исключительно человек в его отношении к другим» [Arendt 1998: 187–188].

В рамках политической теории существует обширный список публикаций о политической значимости театра, однако исследования, как правило, ограничены конкретным временем и местом. Ученые, занимающиеся изучением политического театра, сосредоточиваются почти исключительно на античном театре Греции и Рима. Поскольку древние считали политику неотделимой от других сфер общественной жизни, искусство — и особенно театр — играло в ней большую роль. Поэтому античный театр дает достаточно материала для теоретиков, интересующихся театром как инструментом гражданского воспитания в демократиях, особенно в отношении 1) отражения и поощрения античных добродетелей в представлениях; 2) понятия Аристотеля о катарсисе и его роли в укреплении политического единства через об-

³ См. [Benjamin 1968: 234–235].

щий опыт высвобождения эмоций; 3) и того, как античные пьесы часто создавали, а затем разрешали проблему и напряжение в рамках социального заказа⁴. В общем, эта литература полезна для изучения функционирования здоровых демократий, роли искусства в образовании и связи между искусством и демократической политикой.

Однако изучения древности будет недостаточно, чтобы понять значение театра для политики. Каждая культура имеет театральные традиции, и политическая роль театра сильно варьируется в зависимости от места. Что универсально в театре, так это социальный характер, способность развивать воображение зрителей, способность имитировать на сцене то, что реально в обществе, и воплощать то, что в обществе не совсем реально, и, как следствие, служить стимулом или вдохновением. И все же современный мир очень отличается от античного, и театр в нем выполняет другие функции. Современный мир — это мир «народных масс» (политический концепт, возникший в результате Французской революции и с тех пор окрашивающий наше понимание политики) и дом для политических движений, которых раньше не существовало: марксизма, фашизма, коммунизма и либерализма. В этом контексте театр используется не только государством, но и массами, революционными группами, повстанцами, студентами и политическими партиями. Гражданское образование перестало быть монополией государства. Отчуждение заняло место катарсиса. Современные обстоятельства — и театр, который они создают, — ведут к новым вопросам и новым подходам при анализе политики.

Хотя политические теоретики часто признают важность античного театра, современный театр остается без внимания⁵. Это правда, несмотря на то что театр играет важную, хотя и иную

⁴ См. [Euben 1997, 1990; Ahrensdorf 2009; Flaumenhaft 1994 (хотя автор также включает главы, посвященные Макиавелли и Шекспиру); Saxonhouse 1986; Nussbaum 1986; Honig 2009; Tessitore 2003].

⁵ Заметные исключения составляют работы [Hermassi 1997; Ingram 2011; Kruger 1992].

политическую роль в современном мире. Например, в XIX веке театр служил одним из многих инструментов, с помощью которых Франция, Англия и США формировали свои нации. Развиваясь параллельно с массовой национальной политикой, национальный народный театр был пространством споров, где различные интересы боролись за создание и представление идентичности «народа» [Kruger 1992]. В XX веке театр функционировал как инструмент распространения государственной идеологии и создания официальных исторических нарративов. Создание согласованных с государством театров в таких местах, как Индонезия, Советский Союз и страны Восточной Европы, должно было ограничить дискурс государственности и подавить творческое воображение диссидентов. Однако это не увенчалось успехом, поскольку театр также служил политическим инструментом групп, противостоящих государству, для выражения инакомыслия и пробуждения жажды перемен.

В Чили во время правления Аугусто Пиночета государство набросилось на театральные труппы, критиковавшие в своих постановках действия президента: сотни актеров были заключены в тюрьмы, замучены, сосланы, оклеветаны и/или убиты [Rojo, Sisson 1989]. На Филиппинах в период с 1965 по 1986 год государство предпринимало аналогичные действия для подавления движения народного театра. В борьбе за прекращение правления Фердинанда Маркоса Новая народная армия использовала театр как основное средство воспитания инакомыслия среди людей. Армия организовывала театральные мастерские, в которых ее члены помогали сельским жителям разработать собственные местные нарративы и постановки о репрессиях и сопротивлении. Осуществляя помощь в практике актов неповиновения в контексте театрального представления, армия полагала, что предоставляет сельским жителям инструменты, необходимые для противостояния государству в контексте реального мира. В терминах армии, она создавала не актеров, а сообщество активных людей — художников, педагогов, организаторов и исследователей, — способных понимать и действовать в соответствии со своими интересами [van Erven 1987].

В XX веке театр оказался мощным политическим инструментом как для государства, так и для диссидентов в Турции [Öztürk 2006], Испании [Thompson 2012], Франции, Германии⁶, Греции [Myrsiades 1995], странах восточноевропейского блока, Родезии/Зимбабве [Kaarsholm 1990], Уганде [Mbowa 1996], Южной Африке⁷, Бразилии [Ryan et al. 1971], Аргентине [Graham-Jones 2001], Индии [Kamdar 2004], Индонезии [Weintraub 2004], Таиланде и Южной Корее⁸. Это далеко не весь список. И в большинстве состязаний за власть между диссидентами и государством участие в политическом театре являлось действием, за которое люди были готовы умереть. Разделение между искусством и политикой, частной жизнью и публичной/политической воспринимается как должное на Западе, но оно отсутствует в остальном мире. Там искусство является политикой, и отношение к нему проявляют соответствующее.

Почти всегда в западных демократиях театральные деятели и исполнители могут свободно выражать себя на сцене, не боясь репрессий со стороны правительства. По иронии судьбы, хотя театр «свободно» процветает на Западе, его существование — не только как политического искусства, но и действующего искусства в целом — находится под угрозой. Со времени Второй мировой войны количество театров, которым пришлось закрыться из-за нехватки средств, неуклонно росло как в Соединенных Штатах, так и в Европе. Статистика Бродвея, краеугольного камня театрального рынка США, отражает тревожные тенденции⁹: доход семьи среднестатистического посетителя театра на Бродвее составляет 195 000 долларов. 81 % посетителей бродвейских постановок имеют высшее образование по сравнению с 27 %

⁶ Ниже будут подробнее рассмотрены примеры Франции и Германии.

⁷ В статье Роберт Макларен рассказывает о своей работе в составе театральной группы, выступающей в Зимбабве, Мозамбике и Танзании [McLaren 1992].

⁸ См. [van Erven 1992]. Эта книга документирует театральные движения, вдохновленные Боалом, на Филиппинах, в Южной Корее, Индии, Пакистане, Индонезии и Таиланде.

⁹ Следующие данные взяты из [Hauser 2009].

американцев; 56,3 % зрителей Бродвея — люди в возрасте 50 лет и старше¹⁰. Почти 81 % резидентов США, посещающих бродвейские шоу, имеют европейское происхождение (по сравнению с 66 % населения страны). В 2009 году, когда проводилось цитируемое исследование, средняя стоимость билета на Бродвее составляла 83 доллара; в 2012 году стоимость выросла до 95,82 доллара. К сожалению, существует мало данных о демографических характеристиках посетителей театров региональных и местных уровней. Однако тенденция к увеличению числа пожилой, более состоятельной, лучше образованной и этнически однородной аудитории очевидна [Auscoin 2012]¹¹. Для нас театр становится устаревающим, элитарным времяпрепровождением. По сути, пока театр борется за жизнь в авторитарных режимах, на Западе он умирает медленной, тихой смертью.

Контраст между функцией театра на Западе в XX и XXI веках и его функцией в других местах и эпохах довольно резкий. Поскольку мы склонны рассматривать театр как еще одну форму развлечения, для нас важно увидеть и понять другие его функции. Традиция политического театра имела огромное значение на Западе, как, впрочем, и во всем мире. И она снова может стать важной. Театр — это одновременно художественное средство, помогающее нам представить альтернативное политическое будущее, и средство, позволяющее нам познать политику через искусство. Цель этой книги — напомнить о политической значимости театра. Следуя этой цели, мы сосредоточимся на моментах, когда политика и театр сливались воедино, а общественная и частная сферы жизни формировались заново — и появлялись новые возможности для человеческого общения. Такие моменты особенно важны в силу своей редкости.

¹⁰ Эти цифры немного выше, чем для тех, кто посещает бродвейские мюзиклы: 71 % посетителей мюзиклов имеют высшее образование; 34,4 % в возрасте 50 лет и старше.

¹¹ По данным одного исследования, в США количество молодых людей, посещающих спектакли, снизилось на 23 % по сравнению с периодом 1982 по 2010 год. См. [Carew 2010]. Это исследование определяет «молодых взрослых» как людей в возрасте 18–24 лет.

В эти моменты в Англии, Германии и Франции политические драматурги могли общаться с публикой, выражать инакомыслие и культивировать сопротивление. Они часто оказывались непродолжительными, поскольку связи между драматургами и аудиторией прерывались или игнорировались, и политическое обещание театра становилось неисполнимым. Такова история XX века: периоды потерь сменяются моментами надежды, и наоборот.

Будет недостаточно изучить только пьесы. Двадцатое столетие в Европе с двумя мировыми войнами, тоталитарными режимами и безмерным насилием было контекстом, в котором экзистенциальный опыт изолированного индивидуума занял центральное положение. Чтобы понять пьесы этой эпохи, нужно обратить внимание на драматургов, которые их создали, и на конкретные обстоятельства, в которых они были написаны. Поэтому мы выбрали четырех драматургов, соответствующих общему контексту исследования, каждый из которых имеет уникальный личный опыт, являющийся примером борьбы окружающих его людей. На основе анализа четырех драматургов в четырех различных контекстах — Джорджа Бернарда Шоу (в Англии), Бертольта Брехта (в Германии), Жан-Поля Сартра (во Франции во время и после Второй мировой войны) и Эжена Ионеско (румынский эмигрант во Франции времен холодной войны) — мы предлагаем описание возможностей и ограничений театра на современном Западе.

Первых трех драматургов, о которых мы расскажем, — Шоу, Брехта и Сартра, театр привлекал возможностями, которые он открывал для политического образования, общественной вовлеченности и социальных изменений. Каждый из них верил в потенциальное политическое влияние его драмы на общество, в котором жил, и каждый смог на короткое время создать собственный тип политического театра. Однако все они впоследствии разочаровались, обнаружив, что, несмотря на все усилия, политическое влияние их работ не может быть постоянным. Эти случаи указывают на мимолетность синтеза искусства и политики, а также на трудности, с которыми сталкивались даже самые

талантливые и политически активные драматурги, когда пытались сделать театр актуальным в общественной сфере Европы XX века.

Четвертый драматург, Ионеско, является примером в совершенно ином смысле, чем остальные: он стремился использовать театр как средство *бегства* не только от политической, но и от общественной жизни в целом. Он не только соглашался с кодификацией политики и театра, но также считал, что абсолютное отделение политики от театра — это единственное приемлемое условие их сосуществования. Протопостмодернистский драматург Ионеско активно участвовал в процессе лишения театра его политического содержания, создавая «искусство ради искусства». И все-таки даже Ионеско, используя театр для выражения страха и гнева своего поколения по отношению ко всем политическим системам, действовал в политических целях, закладывая основу для «антиполитического» курса грядущих революций в Восточной Европе.

Если поместить истории этих четырех драматургов на временную шкалу, то станет понятно, чем они интересны: их жизненные пути, показанные совместно, формируют более глубокое представление об изменяющейся роли политического театра в более широком контексте XX века. Основу этой книги составляют портреты Шоу, Брехта, Сартра и Ионеско. Мы анализируем, как каждый из этих писателей сталкивался с кризисами своей эпохи, размышлял о них и реагировал. Мы также рассмотрим проблемы, с которыми они сталкивались в своих попытках использовать театр в качестве политического ответа на кризис. В каждой главе драматург рассматривается как пример или «тип» — Шоу, например, буржуазного радикала, а Ионеско абсурдиста, — что позволяет развить эту тему, связывая биографический и политический нарратив с интерпретацией ключевых пьес. Эти главы задуманы как интерпретации и как «поучительные истории» о роли политического театра в XX веке. В заключительной главе мы излагаем краткие размышления о непреходящих уроках, которые можно извлечь из этих четырех примеров и из повествования об изменении театра в целом. Наша основная мысль заключается в том,

что на протяжении XX века западный театр постепенно утрачивал свою отличительную политическую функцию. С одной стороны, тоталитаризм активно подавлял политических драматургов с помощью силы и принуждения. С другой стороны, либерализм сделал естественным разделение между общественной и частной жизнью, оттеснив культуру в частную сферу. Когда культура была защищена от государственного вмешательства, государство также оказалось недосыгаемо для ее влияния. В этих условиях даже самые талантливые, политически мотивированные драматурги не могли существенно влиять на политический мир посредством творчества.

Вначале мы представим Джорджа Бернарда Шоу в качестве прототипа драматурга XX века. Веря в способность театра служить основой гражданского образования, способствующего развитию политической осознанности и активности, Шоу был вынужден столкнуться с реальностью, в которой традиционный театр существовал вопреки растущему разделению между общественной и личной жизнью. Уважаемый публичный интеллект, Шоу писал статьи с резкой политической критикой в адрес современного английского общества. Наблюдая, как мир вокруг него с приходом Первой мировой войны начал рушиться, он задавал трудные вопросы и стремился спровоцировать политическую рефлексию. Его усилия не только не увенчались успехом, но и были восприняты негативно, угрожая разрушить его карьеру. Осознав, что драматурги перестали быть лидерами общественного мнения и превратились в организаторов досуга, Шоу удалился в другие сферы — исторические, вымышленные и гипотетические, — где отказался от озабоченности политикой и публикой и вместо этого сосредоточился на далекой утопии сверхчеловека.

В миниатюре случай Шоу — это случай драматурга, живущего в либеральной демократии XX века: ожидая, что его работа будет иметь значение, драматург потрясен, обнаружив, что его место в обществе ограничено сферой развлечений. Хотя он рассматривает свою работу как вклад в общественную дискуссию и интеллектуальную жизнь сограждан, он вскоре понимает, что это не

так. Когда ставки растут и он повышает голос, чтобы высказаться, ему делают выговор за то, что он не сидит тихо. Лишенный социального статуса просветителя и деятеля культуры и вынужденный существовать в частной сфере, драматург XX века становится теперь политически неуместным и уходит в миры собственного воображения. К концу века осталось мало драматургов уровня Шоу, протестующих против такого положения. Оно стало таким естественным в странах западного мира, что идея политического театра в ее более раннем виде теперь была немыслима. В итоге театр стал конкурировать с другими видами исполнительского искусства за долю на рынке развлечений. Политический театр получил новое определение как театр, который занимается исключительно политическими темами. Трудно себе представить театр, который существует внутри публичной сферы и стремится изменить ее так, чтобы разговоры о совместной жизни сообщества — о выборе, точках зрения, ответственности и создании нового — могли процветать. А пьесы Шоу, Эсхила или Брехта ставят из-за их исторической ценности как пережитки другой эпохи. Случай Шоу демонстрирует одно из ограничений театра в мире, который закрепил разделение между публичной сферой и частной жизнью.

Случай с Бертольтом Брехтом в своей основе является потенциальной иллюстрацией политического влияния, которое искусство — и театр в частности — имело в континентальной Европе после Первой мировой войны. Пережив войну в молодости, а не в зрелом возрасте, Брехт был не так подавлен ею, как Шоу. Война стала определяющим переживанием его юности, его отправной точкой. Начав карьеру после войны, Брехт использовал представления марксистской философии для создания новой драматургии, обращенной к пролетариату. Он использовал театр как пространство гражданского воспитания и политической организации: в своих учебных пьесах (*Lehrstücke*) он разоблачал механизмы капитализма и рассказывал аудитории о современных способах использования эксплуатации и отчуждения, а также о возможном будущем состоянии равенства и гуманизма. До вынужденной иммиграции из Германии в 1933 году Брехт создавал политиче-

ское искусство на общественной арене и способствовал более широкому политическому движению.

Брехт продолжал писать пьесы на протяжении всего пребывания в изгнании с 1933 по 1949 год. Будучи отрезанным от своей аудитории и чужаком в других странах, он обнаружил, что его политический театр не имел большого успеха. В Скандинавии и США Брехту приходилось писать пьесы для буржуазной публики, с которой он не имел настоящей связи. Когда он, в конце концов, вернулся домой в Восточную Германию в 1949 году, он оказался скован критикой коммунистического государства. В то время как первая половина его карьеры является примером силы, которую политический театр все еще может иметь в наше время, вторая половина является иллюстрацией ограниченности этой силы.

Из всех драматургов, о которых идет речь, именно Брехт создал тип театра, наиболее применимый к современности. Его «эпический театр» был попыткой противостоять политическому и экономическому угнетению современного мира с помощью развития у аудитории навыков критического мышления, анализа и суждения. Это по своей сути политическая драматургия, и она предлагает приемы, которые можно переносить в другие контексты. Несомненно, диссидентские театральные коллективы в Латинской Америке и Азии опирались на его творчество, используя его методы и ставя его пьесы. Его эпический театр лег в основу «театра угнетенных» Аугусто Боаля и мастерских, разработанных Новой народной армией на Филиппинах. Он представляет пример того, что можно сделать в современных условиях, и указывает на будущие возможности.

В истории Жан-Поля Сартра тоже кроется потенциальная возможность. Франция юности Сартра в эпоху *fin de siècle* была, как и Англия, вполне комфортно буржуазной. И хотя Первая мировая война уничтожила там, как и в Германии, целое поколение молодых людей, основы французского государства остались нетронутыми. До начала нацистской оккупации в 1940 году Франция была относительно стабильной капиталистической демократией. Французской публике было удобно

устраивать большую часть своей жизни в частной сфере, поэтому смысла в создании театра, ориентированного на политику, не было.

Немецкая оккупация глубоко потрясла французскую общественность, она принудила французских граждан существовать публично — так как у нацистов не было ничего частного, а все было публичным — и столкнула их с политикой лицом к лицу. Период оккупации — с 1940 по 1944 год — был исключительным для Франции. Так как французский образ жизни находился под угрозой, возникла французская общественная сфера, которая действовала, иногда подпольно, как неотъемлемая часть французских военных сил.

Именно в этом контексте Сартр начал писать для театра. Его лучшие и самые известные пьесы — «Мухи», «За закрытыми дверями» и «Грязными руками» — были написаны во время войны или сразу после и внесли вклад в текущую общественную дискуссию о свободе, ответственности и этике. Пока его публика была вовлечена в политику, она была готова следовать за Сартром в его театральные миры и обсуждать проблемы и вопросы, которые он перед ней ставил¹². Это был момент больших возможностей для французского театра XX века.

Этот период политической активности во Франции был недолгим. После войны, когда политическая и экономическая стабильность была восстановлена, народ Франции вернулся в свои личные миры, и вновь появилось старое либеральное различие между государством и гражданским обществом. К 1950-м годам Сартр понял, что «публики», для которой он писал пьесы, больше не существует. В 1959 году он написал свою последнюю пьесу, после которой отказался от театральной формы в пользу других, более научных способов коммуникации. Послевоенный французский театр снова стал развлечением для представителей буржуазии, его политический потенциал пришел в упадок¹³.

¹² Общую информацию о театре Сартра см. в [Mayer 1971].

¹³ О решении Сартра перестать писать для театра см. [Sartre 1976: 69].

Случай Сартра подчеркивает важность наличия политически вовлеченной аудитории для существования и создания успешного политического театра. Его опыт также иллюстрирует процесс, посредством которого жизнеспособная общественная сфера может возникнуть в условиях капиталистической демократии, и в то же время процесс, посредством которого эта сфера может распасться. Другими словами, возрождение театра во Франции во время Второй мировой войны имеет значение не только для будущего театра, но и для будущего любой жизнеспособной общественной сферы в условиях стабильной капиталистической демократии. Политическая и экономическая стабильность, то есть полное отделение государства от гражданского общества, сигнализирует об упадке общественной жизни, включая общественное искусство и особенно театр в традиционном понимании. Без внутренних или внешних угроз существованию государства или общества граждане не испытывают нужды взаимодействовать друг с другом в политической/общественной форме. Все необходимые взаимодействия происходят в частной сфере гражданского общества. Ни о какой публичной сфере не может быть и речи.

По сути, случай Эжена Ионеско, румынского эмигранта, показывает, что после восстановления буржуазных порядков французский театр превратился из инструмента активного сопротивления в инструмент пассивной критики. Ионеско начал писать пьесы в начале 1950-х годов. Пока Сартр сталкивался с ограничениями театра в послевоенном мире лично, Ионеско писал пьесы, которые эти ограничения демонстрировали. Первую пьесу, «Лысая певица», он написал как шутку — пародию на безвкусную буржуазную драму, заполнившую послевоенные театры Франции. Тем не менее его аудитория восприняла эту пародию как смелое отражение общественной жизни, и он быстро приобрел известность как авангардный драматург¹⁴.

Наслаждаясь успехом, Ионеско постарался написать больше пьес аналогичного характера. Он серьезно относился к своей работе и создал серию умных, заставляющих задуматься и часто

¹⁴ См. [Lamont 1993: 37–64, особенно 42].

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru