

Оригинальная статья
УДК 18; 130.2; 792.01
<http://doi.org/10.32603/2412-8562-2026-12-3-36-55>

Как возможен театр: к метафизике присутствия

Петр Викторович Куликов

*Институт философии РАН, Москва, Россия
kultura_log@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-9071-2332>*

Введение. В статье обосновывается актуальность взаимного обращения философии к театру и театра к философии. В центре исследования находится театральное присутствие, которое разворачивает метафизический смысл театра.

Методология и источники. В основу исследования положены методы истории идей (А. Ахутин, Г. Тайхмюллер) и сравнительно новых дисциплин – «философия театра» (М. Кобринец, А. Гуйе), «антропология театра» (Л. Колянкевич). Круг источников включает в себя как свидетельства из истории театра, так и их философскую рефлексию, прежде всего со стороны экзистенциализма (Г. Марсель, М. Хайдеггер) и деконструкции (Ж. Деррида, Ф. Лаку-Лабарт).

Результаты и обсуждение. В русле истории идей театр предстает как драматический универсум жизни, «конкретная метафизика», граничная ситуация, как место изначального производства и отмены/закрытия представления в «театре жестокости» А. Арто. Последний как поэтическая утопия бросает вызов метафизике репрезентации и утверждает себя как место «непредставимого живого настоящего» или чистого присутствия. Ретроспектива истории западной метафизики показывает, насколько тесно театр сплетен с философской мыслью. На «школьные» метафизические вопросы о единстве и тождестве сущности, о статусе универсалий, психофизической проблеме театр предлагает свои ответы: пустотность актерского присутствия, играющий дух жизни, открытие сознания, воплощенного в теле-сознании, – вот та метафизическая территория, которую открывает театр за пределами оппозиций новоевропейской философии.

Заключение. Таким образом, театр можно рассматривать как органон метафизики присутствия, специфические возможности которого прежде всего раскрываются в опространствовании мира. Такое понимание дает возможность взглянуть на историю театра как на историю присутствия на примере некоторых сюжетов. Основным его модусом при этом оказывается промежуточное нейтральное положение между религией и политикой, сакральным и профанным, которое либо дает санкцию представлению, либо отменяет его ради утверждения чистого присутствия.

Ключевые слова: философия, театр, метафизика, представление, присутствие, тело-сознание

Для цитирования: Куликов П. В. Как возможен театр: к метафизике присутствия // ДИСКУРС. 2026. Т. 12, № 3. С. 36–55. DOI: 10.32603/2412-8562-2026-12-3-36-55

© Куликов П. В., 2026

Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 License.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.



Original paper

How Theater is Possible: Towards a Metaphysics of Presence

Petr V. Kulikov

*RAS Institute of Philosophy, Moscow, Russia
kultura_log@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-9071-2332>*

Introduction. This article substantiates the relevance of the mutual appeal of philosophy to theater and theater to philosophy. The article's research centers on theatrical presence, which unfolds the metaphysical meaning of theater.

Methodology and sources. The research draws on methods from the history of ideas (A. Akhutin, G. Teichmüller) and the relatively new disciplines of “philosophy of theater” (M. Kobrinets, A. Guyer) and “anthropology of theater” (L. Kolyankevich). The range of sources includes both historical evidence from the history of theater and philosophical reflection on it, primarily from existentialism (G. Marcel, M. Heidegger) and deconstruction (J. Derrida, F. Lacoue-Labarthe).

Results and discussion. Within the context of the history of ideas, theater appears as a dramatic universe of life, a “concrete metaphysics”, a boundary situation, as a site of primordial production and the cancellation/closure of performance in Artaud's “theater of cruelty”. The latter, as a poetic utopia, challenges the metaphysics of representation and asserts itself as a place of “an unrepresentable living present” or pure presence. A retrospective on the history of Western metaphysics reveals how closely theater is intertwined with philosophical thought. Theater offers its own answers to the “school” metaphysical questions about the unity and identity of essence, the status of universals, and the psychophysical problem: the emptiness of the actor's presence, the playful spirit of life, the discovery of consciousness embodied in the body-mind. This is the metaphysical territory that theater opens beyond the oppositions of modern European philosophy.

Conclusion. Thus, theater can be seen as an organon of the metaphysics of presence, the specific possibilities of which are revealed primarily in the spacemaking of the world. This understanding allows us to look at the history of theater as the history of presence, as exemplified by certain narratives. Its fundamental mode, then, is an intermediate, neutral position between religion and politics, the sacred and the profane, which either sanctions representation or abolishes it for the sake of affirming pure presence.

Keywords: philosophy, theater, metaphysics, representation, presence, body-mind

For citation: Kulikov, P.V. (2026), “How Theater is Possible: Towards a Metaphysics of Presence”, *DISCOURSE*, vol. 12, no. 3, pp. 36–55. DOI: 10.32603/2412-8562-2026-12-3-36-55

Театр и метафизика имеют больше общего, чем может показаться на первый взгляд. Их связывает не только обращенность к созерцательному началу души, о чем говорит этимологическое родство слов *θέατρον* и *θεωρία*, восходящих к глаголу *θεάομαι* (вижу), не только традиционная метафорика, уподобляющая вселенскую жизнь грандиозному спектаклю. Как в метафизике, так и в театре остается непомысленным их основание – присутствие. В этом смысле театр разделяет судьбу западной мысли в той же мере, что и философия. Если в метафизике замороженность сущим привела к тому, что оказалось забытым бытие, то в театре поглощенность возможностями, открываемыми представлением, привела к тому, что в забвении оказалось присутствие. Одна из причин такого пробела в мысли кроется в сакрализации присутствия в христианстве. Парусия, заявившая о себе в начале западной метафизики в текстах Платона, Аристотеля и стоиков, затем была переосвоена

христианской догматикой и таким образом избежала философского осмысления, оставаясь на протяжении столетий сугубо теологической темой: учения о втором пришествии Христа и догмата о воплощении Бога-Слова. Как следствие, западная метафизика не выработала такого терминологического и понятийного аппарата, каким располагает теология, чтобы внятно говорить о присутствии. При том, что метафизика, как показал Г. Тайхмюллер [1, с. 13], имплицитно буквально насквозь прошита присутствием, последнее не тематизировано в ней, как тематизированы, например, сущность, причинность, время, проблема универсалий в школьной метафизике Суареса, психофизическая проблема у Декарта, Бог, душа и мир у Канта [2, с. 18–29]. Поэтому неудивительно, что современные философы, провозглашая поворот от мира как совокупности объектов (А. Бадью [3, с. 38]) или как совокупности значений (Х. У. Гумбрехт [4, с. 10–13]), к миру как присутствию, часто связывают этот поворот с необходимостью демонтажа классической метафизики. Однако то «секуляризованное» понимание присутствия, какое предлагает, например, Гумбрехт, замыкая его в рамках «пространственного отношения к миру и его предметам», когда «до чего-то присутствующего можно дотронуться рукой, и оно в свою очередь может оказывать непосредственное воздействие на человеческое тело» [4, с. 10], при всей его очевидности недооценивает философский потенциал присутствия, редуцируя его согласно локальным требованиям актуальной социокультурной повестки (Гумбрехт начинает свою книгу с рассказа об «интеллектуальном климате» 80-х гг. прошлого века, давшем толчок его проекту «демонтажа метафизики»). Нечто подобное можно наблюдать и в современном театре, который, сняв с себя задачу представлять на сцене написанную драму, взял курс на «горизонтальные», социальные практики, став чем-то вроде арт-терапии или инструментом социальной и политической активности. Сегодня обращение философии к театру становится необходимым в той мере, в какой его анализ позволяет мыслить присутствие, не замыкая его локальными рамками современного «интеллектуального климата», и наоборот, для театра обращение к философии становится все более насущно по мере того, как он расширяет свою сферу настолько, что выходит далеко за рамки привычного его понимания как искусства представления, и в этой открытости иному сам рискует полностью раствориться. Эти важнейшие для западной метафизики категории – представление и присутствие – нужно попытаться продумать в режиме диалога театра и философии. При этом по названной ранее причине теологической монополии на понимание и трактовку присутствия в западной метафизике неизбежно обращение к религиозному контексту.

1. От театра как ситуации к закрытию представления. Необходимость такого исследования осознается сегодня как со стороны философии, так и со стороны науки о театре. Одним из итогов, проходивших в октябре 2024 г. в Санкт-Петербурге VII Барбоевских чтений на тему «Театр и метафизика» стал вывод о том, что театроведению не хватает философского измерения взгляда на театр, т. е. взгляда в его предельные основания, задающие границы и саму возможность театра как такового. Ю. М. Барбой в одной из своих последних книг «К теории театра» [5] отмечал, что теоретическое знание о театре в западной культуре на сегодняшний день очень слабо разработано, чего не скажешь о знании историческом и практическом. Западный театр меняется во времени, история дает ему череду определений, применимых лишь к определенным периодам, и точно так же, если мы обратимся к практикам театра, то получим веер определений, которыми руководствуются отдельные деятели и

мастера. Вероятно, эссенциалистский подход, предполагающий, будто можно выделить некую вневременную сущность явления, акцентируя сходства и опуская различия, в случае с театром обречен на неудачу. Сам Барбой, пытаясь найти более или менее универсальное определение, принимает формулу Э. Бенгли, согласно которой «ситуация театра, если максимально ее упростить, сводится к тому, что А изображает В на глазах у С [5, с. 21]». То есть театр следует определять не как сущность, а как ситуацию, как элементарную структуру отношений, сил. «Итак, искусство театра делается минимум тремя силами, одновременно живущими во времени и пространстве спектакля, – актерами, ролями и зрителями» [5, с. 28]. Роль, в свою очередь, отсылает к фигуре драматурга, как поясняет Бенгли, «здесь лица, в которых воплощаются актеры, являются творением драматурга» [6, с. 185]. К подобной структуре апеллирует в своем анализе онтологии театра А. Гуйе, с тем уточнением, что французский исследователь предлагает мыслить театральную ситуацию не «извне», как одно из явлений, которое можно познавать наряду с другими, опираясь на методы научного познания, а «изнутри» драмы – универсального явления, пронизывающего человеческую жизнь. То есть мысль должна разворачивать философское содержание театра изнутри экзистенциальной драмы, участником которой она уже является а priori, с одной из этих трех позиций, а не из некоторой «объективной», заранее принятой и привносимой извне методологии и онтологии мира. Поэтому философия театра должна определяться не как «часть метафизики, а как сама метафизика» [7, с. 61]. «В таком случае осмысление происходит изнутри этого “странного мира, которым является общее произведение автора, актера и зрителя”. Театр возможен благодаря встрече трех упомянутых фигур, каждая из которых незаменима, но не обладает главенствующим положением» [7, с. 61–62]. В трактовке Гуйе, в которой он следует Г. Марселю, персонаж – не фикциональная реальность, порождаемая совместным воображением автора, актера и зрителя, но автономный участник коммуникации, чье реальное присутствие в спектакле обеспечивает актер, при условии, что пьеса гениальна, а режиссер и актеры не насилуют пьесу своими интерпретациями [7, с. 62]. Проблема присутствия на сцене реальных духовных сущностей, именуемых персонажами, всегда волновавшая театр, в начале прошлого века была вновь поднята Л. Пиранделло в пьесе «Шесть персонажей в поисках автора», и рассуждения Гуйе и Марселя в каком-то смысле подхватывают и продолжают эту тему уже на философском поле. Драматическая вселенная обретает существование тогда, когда происходит встреча персонажа и актера [7, с. 65; 8, с. 74], оно учреждается в театре не только творческой волей драматурга, но и актом веры актера, играющего на сцене, и зрителя, сидящего в зале. Поэтому, собственно, никакой мистики реальное существование персонажей не предполагает. Их бытие реально в той мере, в какой актеры и зрители способны в них поверить.

Кажется странным говорить о вере в театре, где со времен К. С. Станиславского главным орудием производства сценической «правды вымысла» является режиссерское «не верю!». Тем не менее, хотя Марсель и оговаривается, что, говоря о современном христианском театре, не нужно понимать под ним проповедь с подмостков или иллюстрацию сюжетов из священной истории. На самом деле он ожидает от театра куда большего, чем проповеди – проявления действия благодатного света, ожиданием и чаянием которого драматург наделяет своих героев. Именно актом личной веры в экзистенциальной трактовке Марселя

определяется то, что он называет конкретной метафизикой. Философское самоопределение Марселя по отношению к христианству звучит как «перихристианство», или даже предхристианство. Он видит задачу своей философии в подведении человека к вере, но на этом дело философии и заканчивается. То же самое, по всей видимости, следует сказать и о его работе как драматурга. Конкретная метафизика, воплощенная в драматургии, не переступает порога веры, как и собственно метафизики, скажем, в кантовском понимании этой дисциплины, тематически определяемой вопросами о Боге, душе и мире. Может ли театр переступить этот порог? Возможен ли «священный театр», о котором писал П. Брук, – режиссер, чье понимание театра сложилось во многом под влиянием идей А. Арто, как о месте, «где невидимое становится видимым» [9, с. 651]?

Ведь, вообще говоря, французский экзистенциализм, будь то религиозный, как в случае Г. Марселя, или атеистический, как в случае Ж.-П. Сартра, фокусируется именно на ситуации, вернее, на ситуациях, где человек оказывается на границе своих экзистенциальных возможностей, за которыми обретается свобода или вера. Театр и сам по себе – одна из таких пограничных ситуаций. Однако театр далеко не везде и не всегда вращается вокруг человека. Космические энергии, демоны и боги, духи предков – вот те силы, с которыми театр имеет дело на протяжении большей части своей истории. Задачу осознания театра как конкретной метафизики, не ограниченной драматизмом человеческой ситуации, но включающей в себя космологию и теологию, пожалуй, впервые в истории западного театра в полной мере осознал и поставил А. Арто. Как отмечает Ж. Деррида, проект артодианского «театра жестокости» был оппозиционен не столько литературоцентричной практике французского театра, сколько стоящей за ней метафизике репрезентации или представления. Метафизике отвлеченных истин Арто противопоставил свою «конкретную метафизику», прилегающую «близко к жизни», но не сводимую к ситуативности человеческой экзистенциальной драмы. Согласно максимумам Арто, театр являет собой место, где происходит акт сотворения мира в буквальном смысле – актер на сцене творит себе новое тело, «тело без органов» или нетленное тело действия. Иными словами, сцена театра не располагается в уже существующем пространстве представления, а впервые открывает это пространство. Собственно, до театра нет никакого представления [10, с. 380]. Не в этом ли тогда и заключается смысл театрального присутствия – производить представление? Но парадокс в том, что представление разрушается сразу же, как только достигает своей цели, если она состоит в том, чтобы, говоря словами шекспировского Гамлета, уловить совесть короля. Как только ловушка представления сработала, присутствие опознало себя, и на миг приоткрылась иная возможность – про-свет в новое и неведомое – король встает и уходит, представление заканчивается. Точно так же Гамлет, выбравший быть, а не казаться, обязан погибнуть. Ибо то, что нельзя сыграть, не может входить в состав представления: герой гибнет, занавес падает.

Спор Арто с метафизикой репрезентации не случайно происходит именно на территории театра. С точки зрения ремесла задача театра как представления состоит в том, чтобы развернуть на сцене перед зрителями при посредстве актерской игры, костюмов, декораций, музыки, освещения режиссерскую интерпретацию пьесы, созданной драматургом [11, с. 170; 12, с. 316; 13, с. 406; 14, с. 190]. Эту цепочку последовательной передачи миметического импульса – от драматурга через режиссера и актеров к зрителям – можно вслед за Ж. Деррида

назвать структурой представления: «Эта общая структура, в которой каждая инстанция связана через представление со всеми остальными, а непредставимость живого настоящего скрыта или вытеснена, исключена или отложена в бесконечной цепи представлений, эта структура никогда не видоизменялась. Все революции сохранили ее неприкосновенность, стремясь даже, как правило, закрепить или восстановить ее» [10, с. 377]. Вчитываясь в тексты Арто, Ж. Деррида выделяет несколько слоев «представления»: 1) чувственная наглядная иллюстрация текста, созданного, прочитанного и пережитого за пределами представления; 2) замещение иного, реального настоящего, которое существует где-то в другом месте или времени, а здесь и сейчас только представляется, хотя может обойтись и без всякого представления; 3) выставление напоказ на плоскости картины или сцены; 4) в буквальном смысле представление, т. е. поставление напротив, перед. В этом перечне Деррида, как он сам говорит, собирает немецкие слова, значение которых передается одним французским словом *la representation*. Указание на немецкие термины в этом контексте вполне недвусмысленно отсылает к М. Хайдеггеру, который, как и Деррида, видит в представлении основную черту новоевропейской метафизики. В работе «Время картины мира» он понимает «представление» как такое первичное истолкование сущего, при котором сущее, природа, история, должно представлять перед познающим субъектом, наблюдателем как картина. Ни античность, ни средневековье, считает Хайдеггер, не знали такого способа раскрытия сущего: «Представить означает тут: поместить перед собой наличное как нечто противостоящее, соотнести с собой, представляющим, и понудить войти в это отношение к себе как в определяющую область. Где такое происходит, там человек составляет себе картину сущего. Составляя себе такую картину, однако, человек и самого себя выводит на сцену, на которой сущее должно впредь представлять, показывать себя, то есть быть картиной» [15, с. 50]. Раннюю предпосылку новоевропейского способа опредмечивания человеком сущего и себя в акте репрезентации Хайдеггер находит уже у Платона: «Если у Платона существо сущего определяется как эйдос (вид, облик), то это очень рано посланная, издали, потаенно и опосредованно правящая предпосылка того, что миру предстоит стать картиной» [15, с. 50].

С этой почтенной традицией и вступает в противоборство «театр жестокости», когда он стремится разрушить структуру представления, в которой мир предстоит нам как картина, и положить начало новой «активной культуре», в которой место представления займет «непредставимое живое настоящее». Проект «театра жестокости», как отмечает Деррида, утопичен, он обречен на неудачу: отмена представления возможна лишь как бесконечное его закрытие, смыкание воронки, в которой живое присутствие вступает в смертельную схватку с собственным отражением. В похожем ключе мыслит предельную ситуацию театра Ф. Лаку-Лабарт, когда говорит, что греческая трагедия постулировала невозможность трансценденции как присутствия Бога, которое для героев всегда означает смерть [16, с. 45–53]. На сцене такое присутствие возможно только как мимезис, переосмысливаемый Лаку-Лабартом как *typos*, пустой отпечаток невозможного события [17, с. 95–124]. Впрочем, и сам Арто ясно видел утопичность своего проекта, на историю театра он смотрел как на историю поражений, провалов и предательств его идеи. К. Дюмуле, несколько патетически говоря о театре К. Бене, также подчеркивает его утопичность, без-местность: «Театр – это не-место истории, это *quid*, что исключает историю. Тот, кто выходит на сцену, больше не принадле-

жит истории. Быть актером – значит умереть. Кто вышел на сцену – уже мертв, и актер – этот тот, кого нет и быть не может» [18, с. 5].

Итак, сущностная задача театра заключается не столько в производстве представления, сколько в его отмене ради «живого непредставимого настоящего». Однако отмена представления или чистое присутствие есть своего рода утопия, предполагающая, что театральное действие разворачивается вне истории, в метафизическом пространстве, доступ к которому для нас открывается не через приобщение к вечным идеям, а через миметическое исключение себя из истории.

2. Театр в зеркале метафизики. После того, как средневековое схоластическое различение сущности и существования оказалось свернуто у Суареса в категорию сущности, которая как бы автоматически предполагает существование, поиск альтернативы эссенциализму сводится к выбору тех или иных форм становления, каковым теперь оказывается, как мы видели, и существование в экзистенциализме. Но ни та, ни другая перспектива нас не удовлетворяет, театральное присутствие, которое мы ищем, явно находится вне оппозиции сущности и становления.

Если мы попытаемся найти в истории западной мысли прообраз категории отношения, которая сегодня предлагается в качестве ведущей онтологии (в том числе и онтологии театра) вместо классической онтологии сущностей, то, во-первых, искать его нужно не в аристотелевских категориях, а в платоновских терминах, относящихся к наиболее запутанной части его философии, а именно в терминах, в которых Платон мыслит отношение идей к единичным вещам, таким как причастность (*μέθεξις*), общность (*κοινωνία*) и присутствие (*παρουσία*). Этот пучок взаимосвязанных терминов, дополняющих друг друга, вращается вокруг осевого термина *παρουσία*, который затем перешел в аристотелевскую метафизику, но там притянул в свою орбиту уже иные термины: деятельность (*ἐνέργεια*) и совершенство (*ἐντελέχεια*, буквально: имение в себе цели). Вещь действительна, поскольку в ней присутствует идея, как принцип формы, действительности и совершенства. В дальнейшей истории усвоения античной мысли в западной философии парусия осталась на обочине, вернее, как уже было сказано, перешла в ведение теологии, уступив в философии главную роль сущности.

Первое метафизическое суждение: «невозможно, чтобы одно и то же в одно и то же время было и не было присуще одному и тому же в одном и том же отношении» [19, с. 125], или еще более емко: «в одно и то же время быть и не быть нельзя» [19, с. 126]. Такова первая противоположность – бытия и небытия. Отсюда Аристотель делает следующий шаг, который прямо ведет к проблеме Гамлета: если допустить, что нечто сущее в то же самое время есть нечто иное, чем оно само, то поскольку для того, чтобы быть иным, оно должно перестать быть собой, оно либо есть уже это иное, либо остается собой, но никак не одновременно и оно само, и иное. Чтобы стать другим, надо перестать быть собой. И наоборот, оставаясь собой, невозможно стать другим. Это значит, что сущность необходимо тождественна самой себе: если она есть, то она не только поистине есть (первый принцип – бытийного тождества), но и есть именно эта сущность, а не какая-то другая (второй принцип – тождества сущности).

Рациональная метафизика Нового времени в лице Лейбница отбросила первый принцип, целиком пытаясь обосноваться на втором. Следуя Суаресу, Лейбниц редуцирует закон тождества к логической форме «а есть а», не нуждающейся в обосновании, тогда как у Ари-

стотеля есть более ранний, обуславливающий его принцип бытийного тождества «а есть», в котором можно видеть остаточный эффект присутствия. Казалось бы, «а есть а» – что может быть очевиднее этой истины? Однако, когда Д. Дидро пытается понять, в каком положении находится человек, играющий на сцене роль другого, он оказывается перед парадоксом: «Если он будет только самим собой во время игры, то как же он перестанет быть самим собой? А если перестанет быть им, то как уловит точную грань, на которой нужно остановиться» [20, с. 541]? Статья другим, оставаясь собой – это было бы вопиющим нарушением принципа тождества! Гамлет подтверждает правоту метафизики Лейбница: представление разрушается, если на сцену выходит тождественная себе сущность, или то, что нельзя сыграть. Однако театр существует, он как бы вклинивается между двумя метафизическими принципами, обнаружив между ними зазор. Не нарушая принципа тождества бытия (актер и персонаж, которого актер играет на сцене во время спектакля, равно существуют), он в то же время не считается с принципом тождества сущности (актер, играющий героя, одновременно есть и герой, и актер, играющий героя).

Специфическая модальность этого, или тот способ бытия, в котором оно разворачивается в этом зазоре, назван здесь игрой (так, вероятно, следовало бы переводить греческий *μῦθος*, а не как «подражание» или «воспроизведение») [21, с. 137]. Платон видел в этом зазоре опасность, ибо в нем обретаются миметические искусства, которые покушаются на бытие и истину, вводя какое-то призрачное полубытие, вернее, бытие, смешанное с небытием [22, с. 301]. Например, двое часовых в начале первого акта «Гамлета» разыгрывают фарс, в котором каждый подозревает другого в том, что тот призрак. Далее призрак действительно появляется и запускает машину сюжета. В этом сюжете персонаж Гамлет дает наставление актерам перед тем, как они разыграют сцену внутри сцены, при этом роль Гамлета играет ведущий актер труппы шекспировского «Глобуса» Бёрбедж. Где кончается игра и начинается реальная жизнь? И что есть жизнь, как не сон? – восклицает Кальдерон. В театральном универсуме ренессансного мироощущения принцип тождества сущности систематически нарушается. Современная семиотика театра может делать вид, будто решает эту проблему, вводя различие феноменального тела актера и семиотического тела персонажа, которое как бы надевается (или выращивается, в зависимости от актерского метода) на феноменальное тело. Однако введение новых терминов ничего не решает: как могут эти два тела присутствовать одновременно в одном и том же месте? И почему именно феноменальное тело должно надевать на себя семиотическое, а не наоборот? Почему не сказать, что это персонаж, как реальная духовная сущность, надевает на себя феноменальное, изменчивое тело актера? Иными словами, кто здесь кого играет?

Мы снова оказываемся перед вопросом о фундаментальном устройстве реальности, в сердцевине еще одной метафизической проблемы – проблемы универсалий. Действительно, не ограниченное определенностью места и времени присутствие, именуемое персонажем, можно понимать как своего рода универсалию, и тогда каждый хорошо сыгранный спектакль вновь актуализирует старый спор номиналистов с реалистами: каков онтологический статус универсалий? Например, В. В. Розанов в эссе «Актер» мыслит как типичный реалист, но его мысль, в отличие от Гуйе и Марселя, не ситуативна, а онтологична, поэтому для него акт актерского становления другим мистичен [23, с. 338]. Чтобы стать другим, уступить свое

место в бытии другому, реальному существу – герою, актер должен предложить этому существу свою плоть, свои чувства, свое сознание как некое временное пристанище, дающее ему возможность воплотиться. В таком понимании то, что делает актер на сцене, напоминает феномен ритуальной трансовой одержимости в традиционных культурах. Например, южноафриканский танцор В. Мантсое так описывает свою работу в постановке Мен-Яго: «Мое сознание должно знать, что я на сцене. Я должен знать свою хореографию – но часть моего сознания все еще находится в процессе транса – в котором я могу одновременно говорить с хореографией и с духами. Мое здоровое существование разделено на два мира» [24, с. 187]. К. Ведель так комментирует высказывание Мантсое: «Осознавая свое семиотическое тело, исполняющее хореографические движения, и в то же время свое тело, переживающее феноменальный опыт в состоянии измененного сознания, Мантсое обращается одновременно к двум телесным уровням в танце. Эту параллельную осознанность, которая дает представление о динамике восприятия с позиции исполнителя, можно рассматривать с психологической точки зрения как условие диссоциации, посредством которой создается “пробел”, обеспечивающий автоматические движения транса» [24, с. 187]. Можно заметить, что такая трактовка как бы стыдливо обходит стороной то, что для самого танцора является наиболее важным, – общение с духами, ради которого и совершается вся церемония, включающая в себя экстатический танец. Но нам здесь важно другое, а именно тот «пробел», зазор между мирами, который возникает в сознании танцора, находящегося в состоянии транса, когда у него одновременно есть как бы два параллельных сознания и соответствующие им два мира. М. Чехов в «Жизни и встречах» описывает подобный опыт удвоения сознания, пережитый им на сцене во время спектакля, когда он внезапно увидел себя действующим со стороны, его тело начало исполнять странный танец, диктуемый героем, которого он играл: «Сознание мое раздвоилось – я был в зрительном зале, и около себя самого, и в каждом из моих партнеров, я узнал, что чувствуют, чего хотят, чего ждут они все» [25, с. 174]. Действовал герой, как некий дух, вселившийся в тело актера, тогда как актер наблюдал извне, при этом его сознание не было локализовано в каком-то одном месте или теле. Похожий опыт описывает Т. Ричардс, анализируя свою исполнительскую работу: «В некоторых фрагментах “Акции”, особенно в одном, над которым Гротовский работал непосредственно со мной, появилось ощущение, как если бы мое тело начало руководить мной (абсолютно само по себе) в момент движения, которое приходило извне. Поток импульсов выходил через тело. Это был поиск, текущий, как река. Я был мелкой деталью, следящей за этим. Мой ум недолго манипулировал моим телом, говоря: “Пойди сюда, пойдти туда”, сейчас мое тело вело меня. Источник импульсов находился не в мускулах. Я был как наездник на лошади, не говорил лошади, куда и как скакать, но только смотрел на лошадиный бег и в некоторых местах руководил ею» [26, с. 54–55]. Подобные описания диссоциации сознания исполнителя в процессе сценического действия вполне соответствуют ведийскому образу двух птиц, который приводит Е. Гротовский в манифесте «Перформер»: одна из них клюет, а другая смотрит [27, р. 813–814]. Согласно Гротовскому, первая символизирует нашу жизнь, опьяненную существованием во времени, занятую клеванием, а вторая – ту часть нашего существа, которая живет как бы вне времени, созерцая. Первая умрет, вторая останется жить. В. В. Розанов в упомянутом эссе сочиняет космогонический миф, в котором актеру отведена роль дырки, оставленной пальцем творца

в глине творения. Сам актер, как и традиционный шаман, не принадлежит какому-то из миров, находится на нейтральной полосе, балансирует между мирами [28, с. 14–16]. Актер – не тот, кто примеривает на себя разные костюмы, как раз наоборот, актер – никто, пустая форма, зеркало, в котором отражается невидимая, идеальная структура мира. И именно пустотность позволяет актеру быть посредником между мирами.

Вряд ли нужно говорить о том, что современная семиотика театра исходит из противоположной, номиналистической позиции, понимая семиотическое тело как набор знаков, относительного которого в обществе существует определенная, опосредованная культурой конвенция. И. Кант предлагал изящное решение, позволяющее избежать необходимости выбирать одну из альтернатив в этом старом метафизическом споре. Вводя в первой «Критике» понятие трансцендентальной иллюзии, он замечает, что ошибку восприятия можно исправить более адекватным наблюдением, ошибку рассуждения можно исправить указанием на нее и восстановлением логики, но трансцендентальная иллюзия остается неустранимой даже после разоблачения ее именно как иллюзии. Мы не можем дать ответы на предельные вопросы, составляющие, согласно Канту, область метафизики, – о Боге, о душе и о мире. Но мы должны ставить эти вопросы, поскольку они составляют для нас условие возможности опыта мира как мира человеческих существ, которым мир дан посредством чувств и рассудка. Мы не можем соскрести с бытия как вещи в себе свой человеческий образ и приписываем ему принципы, скроенные по образу нас самих, которые поэтому всегда будут оставаться лишь регулятивами. Аналогичным образом Кант решает и проблему эстетики [29, с. 55–56]: как трансцендентальная иллюзия неустранима, так и эстетическая видимость не исчезает и после ее разоблачения, как исчезает фокус после раскрытия секрета. Эстетическая иллюзия (или, в терминах Канта, «играющая видимость») даже если мы знаем, «как это сделано», все равно сохраняет для нас свое очарование и притягательность. Что же сообщает эстетической иллюзии ее неиссякаемую энергию, так это дух жизни, который движет гением, способным создать образ, отсылающий сразу ко множеству понятий, но не отсылающий ни к какому опыту. Такой образ Кант называет эстетической идеей, которая снимает в себе противоположность между общим и единичным, будучи своего рода конкретной универсалией. Если так понимать и творчество актера, то получится, что на сцене действует не актер, как эмпирическая личность, а сама природа, дух жизни играет в нем и через него.

Еще одно решение спора номиналистов с реалистами, не столь популярное, как кантовское, но для нашей темы не менее значимое, предложил Д. Беркли, отказавшийся от понятия материи и заявивший, что «существовать – значит быть воспринимаемым» [30, с. 172]. То, чем мы являемся как воспринимаемые индивидуумы определяется не нашей скрытой сущностью, обладающей некими первичными качествами, а взглядом наблюдателя, зрителя нашей жизни. Этот взгляд только и наделяет нас бытием: «нет иной субстанции, кроме духа или того, что воспринимает» [30, с. 174]. Таким образом, вся наша жизнь есть не что иное как огромный спектакль, в котором мы играем свои роли на несуществующей сцене перед абсолютным зрителем – Богом. А то, что мы называем искусством театра – это театр в театре, в котором зритель на языке кантовской философии не просто вступает в игру, принимая правила эстетической идеи, но начинает подозревать, что между эстетической идеей и трансцендентальной, в сущности, нет никакой разницы, все есть игра ума.

Так мы подходим к третьему вопросу метафизики – о природе сознания, который дополнил два предыдущих вопроса уже в Новое время. Обычно эту проблему связывают с именем Р. Декарта, однако, как показал Д. Сёрл в работе «Открывая сознание заново» [31, с. 34–35], картезианская постановка вопроса о сознании и его отношении к телу направила мысль по ложному следу. Если Беркли противопоставил картезианскому рациональному разделению тела и сознания эмпирическую метафизику, в которой нет никакой материи, а значение глагола «существовать» не требует большего кроме как воспринимать и быть воспринимаемым, то позднейшая философия, вдохновленная прогрессом позитивной науки, выбрала противоположную – материалистическую альтернативу. Научный подход к изучению сознания либо просто элиминировал сознание, исследуя лишь функциональные зависимости и каузальность, либо сводил его к поведению, но в любом случае требовал его объективации и эпистемологической прозрачности. В когнитивистике и философии сознания сложилась тенденция сводить психофизиологическую проблему к проблеме соотношения мозга и сознания. Однако параллельно существовали и альтернативные теории, такие как, например, адапционно-трофическая теория Л. А. Орбели, в которых сознание получает возможное «телесное» расширение за пределами церебральных функций мозга. Во всяком случае в науке и в философии накопилось достаточно идей, для которых трудно найти лучший опытный полигон, чем театр. К примеру, известный аргумент Х. Патнэма против бихевиоризма о суперактере, способном воспроизвести любое поведение, не имея функционально определяющих его внутренних диспозиций, по сути, воспроизводит старый парадокс Дидро об актере. Но на самом деле, проблема у Дидро гораздо сложнее. Ведь актер не только может воспроизвести внешний рисунок поведения, оставаясь внутренне пустым, но он может и наполнить свое сознание и психику диспозициями, не имея на то внешних материальных стимулов, исключительно за счет слов и воображения. Вполне очевидно, что аналитические философы сознания не допускают третьей возможности, которую мы рассмотрели ранее, а именно, действия в состоянии транса или диссоциации сознания, когда существо актера как бы расслаивается на действующее (содержательно наполненное) и созерцающее (пустотное). Это расщепление не нужно понимать как проявление картезианской дуальности тела и сознания, поскольку динамика тела при этом не выглядит механичной, наоборот, движения становятся органичными, кажется, что тело актера течет как река. Здесь уместно вспомнить слова Ницшевого Заратустры: «Я – говоришь ты и гордишься этим словом. Но больше его – во что не хочешь ты верить – тело твое с его большим разумом: оно не говорит Я, но делает Я» [32, с. 24]. Впрочем, конечно, на языке аналитической философии, все эти описания внутреннего опыта актеров суть не более чем *qualia*, статус которых остается субъективным и онтологически неопределенным. Таким образом, та же стена, что разделяет континентальную философию и аналитическую, разделяет и тело, и сознание, а именно стена предвзятых ментальных установок и терминологического аппарата, вынуждающих мысль двигаться по заранее определенным маршрутам. Очевидно, что фундамент этой стены заложен не в прошлом веке и даже не в начале эпохи Нового времени, а гораздо раньше.

Если мир раскрылся перед человеком как картина в новоевропейской метафизике, превратив человека в сознающего субъекта, то как театр мир раскрылся человеку в античности. А. Ахутин в статье «Открытие сознания (древнегреческая трагедия и философия)» [33] приводит слова М. Бахтина, который в одной из записей 1970–1971 гг. писал: «Свидетель и судия.

С появлением сознания в мире <...> мир (бытие) радикально меняется. Камень остался каменным, солнце – солнечным, но событие бытия в его целом (незавершимое) становится совершенно другим, потому что на сцену земного бытия выходит новое и главное действующее лицо события – свидетель и судия. И солнце, оставаясь физически тем же самым, стало другим, потому что стало осознаваться свидетелем и судией. Оно перестало просто быть, а стало быть в себе и для себя (эти категории появились здесь впервые) и для другого, потому что оно отразилось в сознании другого (свидетеля и судии): этим оно в корне изменилось...» [34, с. 341]. Ахутин, следуя за нитью метафоры «сцена земного бытия», прослеживает связь, отнюдь не метафорическую, между открытием сознания, как онтологическим событием, меняющим смысл бытия сущего, и греческой трагедией, в которой это открытие исторически проявляется и фиксируется. В частности, он показывает, что «Поэтику» Аристотеля можно и нужно читать как своего рода пролегомены к его «Метафизике», вводящие в экзистенциальное измерение метафизической проблематики. Надо сказать, что до Ахутина подобный опыт уже был проделан А. Ф. Лосевым в «Очерках античного символизма и мифологии» [35], предпринявшим реконструкцию мифически-трагического мировоззрения Аристотеля на материале «Поэтики» и «Метафизики», причем Лосев предлагал читать эти тексты в обратной последовательности, нежели Ахутин: от «Метафизики» к «Поэтике» как ее действенной энергийной реализации в пространстве мифа, который, согласно Аристотелю, есть «начало и как бы душа трагедии» [36, с. 15]. Трансформация энергии действия в энергию сознания – так можно обозначить в самом общем виде, не вдаваясь в детали, те схемы, которые извлекают оба философа из анализа аристотелевской структуры трагедии: завязка – перипетия – узнавание – кульминация – пафос и развязка с последующим очищением. Ключевым для открытия сознания в этой структуре оказывается, как это ни странно, не узнавание, функция которого состоит лишь в том, чтобы врагов превратить в друзей, а друзей – во врагов, т. е. сменить одну позиционную картину мира (ложную) на другую (истинную). В обоих случаях сама картина уже предполагается, но как она рождается, не в смысле смены одной на другую, а вообще, как она возникает впервые, с этим мы сталкиваемся только в кульминации. Греческое слово *ἔσχατον*, которым пользуется Аристотель [36, с. 39], буквально означает последнее, крайнее. Это точка, в которой действие достигает своего предела, дальше оно развиваться не может, и происходит как бы разрыв непрерывности, остановка, катастрофа, в которой перед открывшимся духовным взором героя предстает вдруг вся взаимосвязь событий, приведших его в данную точку его жизни, как правило, ужасающих, сулящих ему гибель, как, например, Кассандре в «Агамемноне» Эсхила. В этой точке трагический герой прозревает судьбу, обычно скрытую от глаз не только людей, но и богов. В вертикальном разрезе бытия, в котором оказывается герой, собирается в фокус все, что было рассеяно и разбросано в завязке, чтобы потом разрешиться в пафосе. При этом достигаемое здесь единство динамической картины, созерцаемое как единомоментное свершение, или мгновение целостности (хор говорит Кассандре, застывшей перед входом во дворец Агамемнона: «Последний миг – старейший всех, и царь времен» [37, с. 112]) вовсе не делает героя сильнее, наоборот, он застывает в бездействии, в апории, в состоянии, которое Ахутин называет «трагической амеханией». Закономерно, что Платон, отношение которого к театральной античной традиции было глубоко амбивалентным, понимал переход в состояние умного созерцания в неразрывной связи с претерпеванием противоположных импульсов, действующих одновременно и как бы разрывающих и обездвиживающих человека, что очень напоминает трагический

ἔσχατόν. Противоположности существуют только в идеях, и они борются за живые тела людей. Арена этой борьбы и есть театр как метафизическая машина сознания или органон представления. В этом смысле и следует понимать античную метафору мира как театра, которая на самом деле оказывается вовсе и не метафорой, а скорее, тождеством: у театра и метафизики один предмет – сущее в целом, и один метод – созерцание.

Итак, открытие сознания мыслится трагедией как удвоение бытия. Метафизика наследует эту раздвоенность у трагедии, и мы видим ее развитие вплоть до картезианского радикального разделения *res extensa* и *res cogitans* и современных трудностей, связанных с психофизиологической проблемой и «трудной проблемой сознания». Чтобы уйти от этой дуальной схемы, унаследованной от классической метафизики, современные антропологи прибегают к концепции воплощения. К этому концепту, в частности, обращается Э. Фишер-Лихте, когда ей нужно прояснить категорию присутствия в рамках перформативной эстетики. Охарактеризовав присутствие как синоминутное (время присутствия – всегда настоящее, ускользающая, не имеющая размерности граница между прошлым и будущим – теперь), локализованное (в смысле Гумбрехта), она добавляет особую интенсивность, энергетизм, ауру телесного присутствия актера, которая является следствием воплощенности, понимаемой как снятие оппозиции между духом и материей. Присутствие актера в момент акта трансгрессии, по сути, являет собой присутствие одухотворенного тела или воплощенного духа. Это и есть то чаемое благо, к которому, согласно Н. Элиасу, устремлен процесс цивилизации [38, с. 175–191]. И театр предьявляет в фигуре актера, обретающего на глазах у изумленной публики единство духа и тела, финальную цель как уже достигнутую. Таким образом, в терминах аристотелевской метафизики, театр есть не что иное как энтелехия человеческой цивилизации, ее «бытие в обладании целью», венец истории, откровение, и это воплощенное бытие являет себя как присутствие. Попутно заметим, что возникает соблазн понять сияние, исходящее от воплощенного актера, по аналогии со fascinацией звезд, на которых устремлены жадные взгляды публики. Однако, во-первых, театр сегодня при всем желании не может быть назван частью массовой культуры, хотя бы отдаленно сопоставимой по значимости с кино, а уж тем более тот театр, который осознанно нацелен на осуществление такого актерского воплощения, в котором исчезает дуальность духа и тела. Подобные опыты не создают утопический образ совершенного человека-модели по образцу голливудской звезды, они не включаются в циркуляцию медиаобразов, питаемую интересами капитала, нет, как раз наоборот, они, скорее, оппозиционны современному «обществу зрелища» и порождаемому им отчуждению, противоположностью которого и является непосредственность присутствия. Фишер-Лихте видит в возможности переключения между присутствием и представлением, аурой и стерильностью, процессом и структурой, своего рода мерцание бытия, открывающее поле для перформативной эстетики, как нового околдовывания мира. Итак, пустотность актерского присутствия, играющий дух жизни, открытие сознания, воплощенного в теле, – вот та метафизическая территория, которую открывает театр за пределами оппозиций новоевропейской философии.

3. История театра как история присутствия. Присутствие как опространствование мира. Круг пройден – мы прошли путь от забвения присутствия в метафизике к новому его рождению в театре. И тут мы возвращаемся к вопросу о том, как возможен театр, или, точнее, как возможен театр в переходе от мира как представления к миру как присутствию? Это тот же самый вопрос, который задает Деррида в статье об Арто: как возможен «театр же-

стокости», при каких условиях он мог бы начать существовать? Театр, который не будет производить представления, вообще ничего не будет представлять. Для Арто в этой связи прежде всего встает вопрос театрального пространства, которое должно стать пространством повторения неповторимого, невозможного, а следовательно, и непредставимого события. Если представление в традиционном смысле всегда располагается в каком-то заданном, уже прежде существовавшем пространстве, как-то размеченном и ориентированном, то спектакль «театра жестокости» прежде всего есть сотворение собственного пространства, буквально это первичное опространствование мира, а не размещение в уже заданном пространстве. Как писал А. Корбен: «Ориентация – первосвидетельство нашего присутствия в мире. Свойство человеческого присутствия – опространствование мира вокруг себя, и этот феномен включает в себя известную взаимосвязь между человеком и миром, определяемую самим модусом его присутствия в мире. Четыре стороны света, восток и запад, север и юг – суть не понятия, с которыми сталкивается это присутствие, а направления, отражающие его смысл, его приживание к миру, его породнение с ним. Обладание этим смыслом равнозначно ориентации в мире» [39, с. 17]. Способ, каким присутствие опространствует мир, определяется модусом этого присутствия и в свою очередь определяет его возможности. Такое понимание присутствия как прежде всего размыкающего мир в его пространственности восходит к хайдеггеровскому *Dasein*, в котором уже содержится указание на пространственность бытия – *da* (здесь *вот*). Но, конечно же, смысл *Dasein* не исчерпывается указанием на непосредственную пространственную близость, поэтому, когда Гумбрехт сводит смысл присутствия к физической досягаемости, он тем самым лишает легитимности свои отсылки к Хайдеггеру, поскольку для последнего *Dasein* отнюдь не равноценно французскому *la présence* как материальному наличию чего- или кого-либо здесь и сейчас. *Dasein* для Хайдеггера означает такое присутствие, в котором дело идет о (*es handelt sich um*) его собственном бытии [40, с. 12], а пространственная проблематика вводится уже на втором феноменологическом шаге, обнаруживающем в структуре присутствия (*Dasein*) исходную пространственную соотнесенность как бытие-в. Корбен подхватывая эту мысль, ведет дальнейший анализ пространственности в несколько ином направлении, чем это делал Хайдеггер. Горизонтальная ориентация в мире – роза ветров – предполагает вынесенную точку полюса, полярную звезду, точку надира, задающую вертикальную ориентацию. Человек в своей экзистенции вполне может игнорировать эту вынесенную координату, по сути духовную, служащую абсолютным ориентиром, но это не отменяет ее существования. Примером тому современное искусство, партиципаторное, иммерсивное, инклюзивное, включая и театральный процесс, в котором ставка часто делается на развитие горизонтальных связей как альтернативы репрессивной, опредмеченной иерархическими властными структурами, вертикали. В то же время наряду с бульварным, коммерческим, горизонтальным театром есть еще театр академический, или «мертвый», как его называл П. Брук, и есть театр священный, держащий быть таинством воплощения, в котором «невидимое становится видимым». Это еще одно свидетельство того, как трудно дать общее понятие театра, разнородного по своей сути. Речь не о том, чтобы повесить на бульварный и мертвый театры ярлык «театра представления», а статус «театра присутствия» зарезервировать за священным театром. Самими условиями задачи – найти альтернативу представлению как родовой категории театра, столь же универсальную, но уклоняющуюся от опредмечивания мира – требуется более радикальный шаг.

Учитывая, что присутствие может разворачиваться в принципиально различных, даже взаимоисключающих модусах, прежде всего нужно попытаться взглянуть на историю театра не как на историю драмы с ее диалектикой пьесы и ее сценического воплощения, а как на историю присутствия. Это вовсе не означает, что историей драмы можно пренебречь, но на саму драму нужно взглянуть иначе: не как на текст, предназначенный для производства представления, а как на особое устройство, способное аккумулировать в себе и актуализировать определенный модус присутствия. То есть драматический текст следует воспринимать не как проводник авторского замысла, темы, идеи, а как способ непрямого, окольного сворачивания специфического театрального присутствия, того, что не может быть записано в значениях слов для последующего его развертывания. Согласно такому подходу, текст драмы не передает интеллектуальное содержание, а сворачивает и разворачивает действенность присутствия как особого качества энергию. Это требует от театра существенно иного отношения к слову, иного инструментария и иной поэтики, в которой слово не проводник чувств, эмоций, служащих смазкой для сюжета, а источник, откуда присутствие черпает свои предельные возможности. Так же точно можно понимать и текст самого сценического или перформативного действия, в котором может отсутствовать драма, а слово может присутствовать наряду с другими действенными факторами. Задача такого переформатирования взгляда на драму существенно облегчается тем, что прецеденты подобного подхода уже существуют и на них вполне можно ориентироваться. Так, Э. Барба характеризует сценическое присутствие актера или перформера как особое состояние «решимости» [41, с. 18], которое заключает в себе парадоксальное сочетание активности и пассивности. В своих многолетних театрально-антропологических исследованиях Барба фокусируется на актерских техниках тела, ремесленных секретах разных театральных традиций, позволяющих актеру делать присутствие энергично насыщенным, трансформирующим качество пространства.

С другой стороны, можно взглянуть на историю театра как присутствия не в плане актерского присутствия, а в плане специфического опространствования мира. Одну из таких ранних манифестаций мы встречаем у самого истока античного театра, в истории суда над Эсхилом, которого обвинили в разглашении Элевсинских таинств. Случай с Эсхилом приводит Аристотель как пример непровольного преступления, за которое трагику грозило суровое наказание, но ему удалось оправдаться своим якобы неведением [42, с. 98]. Едва ли это случайность, что история греческого театра начинается как разглашение таинства. От античных источников до нас дошли разрозненные описания того, что произошло тогда в афинском театре. Во время одного из выходов актеров на оркестру зрители усмотрели в деталях их костюма, движениях и словах прямые отсылки к элементам мистериального действия, которые могли знать только посвященные и разглашать которые запрещалось под страхом смерти. Возмущенные зрители выбежали на сцену и остановили спектакль. Эсхилу, который также находился на сцене в числе актеров, чтобы спастись от гнева толпы, пришлось прибегнуть к защите алтаря Диониса, который в античных театрах располагался на оркестре. Там его тронуть не посмели, и толпа успокоилась после того, как было решено, что Эсхила будут судить на Агоре. Эта история поднимает для нас завесу над тем, какой могла быть модальность присутствия в античном театре. Во время спектакля Эсхила, увидев на оркестре намеки на мистерию, зрители восприняли знаки сакрального внутри представления как разглашение таинства. Но присутствие са-

крального реализовалось не столько в знаках таинства, сколько в том, что публика не посмела тронуть Эсхила, прибегнувшего к защите алтаря Диониса. Собственно, театральная сцена, оркестра, в античном театре располагалась между двумя полюсами: сакральным (алтарь бога Диониса) и политическим (театрон, где сидели зрители). Актеры как служители Диониса могли укрыться от гнева полиса под защитой своего патрона, которая не распространялась на оркестру, только алтарь был неприкосновенным. Оркестра же, место, где происходило театральное действие, была открыта в обе стороны (по отношению и к сакральному, и к политическому), как незащищенный промежуток между двумя полюсами. Таким образом, можно сказать, что возникающее между сакральным и политическим полюсами поле напряженности и задавало модус театрального присутствия в античном театре.

Еще одну историю, в которой театральное присутствие раскрывается уже иначе, мы находим в Риме III в. н. э. Героем ее является католический святой, покровитель актеров, св. Генезий Мим [43, р. 180; 44]. Легенда гласит, что Генезий, бывший комическим актером и имевший со своей труппой успех в Риме, однажды при скоплении публики, в присутствии императора разыгрывал фарс, высмеивавший христианское таинство крещения. Когда по сюжету Генезий должен был звать врача, чтобы тот избавил его от ощущения тяжести, а вместо врача к нему приходили два священника, и в ответ на их вопрос, чего он хочет, он бы отвечал: «Крещения», Генезий вместо актеров, игравших священников, вдруг увидел перед собой двух ангелов, которые спускались к нему, держа книгу с записью всех его грехов. Фикциональная реальность комической сценки вдруг превратилась в мистическую реальность настоящего видения. И когда один из актеров в наряде священника, согласно сценарию, подойдя, спросил Генезия, для чего тот посылал за ним, тот начал рассказывать о только что посетившем его видении ангелов и сказал, что и в самом деле хочет принять крещение. Когда зрители, поначалу принявшие все за шутку, поняли, в чем дело, поднялся шум, спектакль остановили, присутствовавший император Диоклетиан велел, чтобы актера подвергли пыткам, а поскольку тот не отрекся от веры, его обезглавили. При внешнем отличии, между двумя этими историями есть принципиальное сходство. Здесь также присутствуют два полюса – сакрального и политического, между которыми располагается театральная сцена, политическое – в лице императора и публики, а сакральное – как явление ангелов, вторгающееся в порядок феноменального присутствия трансцендентного. Но если в афинском театре сакральное имело свою локализацию в алтаре Диониса, возле которого мог укрыться актер, то в римском театре трансцендентное вторжение сакрального остается невидимым никому кроме претерпевающего видение актера. Никакой локализации на сцене римского театра присутствие ангелов не имеет, оно не защищает актера от гнева императора. Более того, оно отменяет сцену, срывает с актера комическую маску и обнажает его человеческую природу. Если в первом случае присутствие сакрального санкционирует и охраняет театр, как место представления, то во втором – прямое вторжение трансцендентного отменяет театр, делая представление невозможным.

Если рассматривать эти два сюжета как архетипические, можно предположить, что вся история театра разворачивается как постоянное колебание между разглашением таинства, в котором представление получает санкцию, и вторжением трансцендентного, отменяющим представление и оставляющим только чистое присутствие. Внутри этого круга, своего рода

метафизического горизонта, история театра разворачивается согласно гегелевской диалектике формы и содержания: то, что сначала было формой, – спектакль, постепенно занимает место того, что прежде было содержанием, – драмы. Это колебание циклично, как движение маятника между двумя полюсами, которое приближает его то к одному, то к другому полюсу, так что можно сказать, что театр располагается в особом промежутке между религиозным и политическим, который не дает им слиться, разделяя их и выдерживая колоссальное напряжение, каковым и задается тот или иной специфический модус театрального присутствия. Впрочем, религиозное и политическое – это только два из возможных миров, на границе между которыми балансирует театр, не принадлежа ни одному из них.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Teichmüller G. Aristotelische Forschungen. III. Geschichte des Begriffs der Parusie. Halle: Verlag von G. Emil Barthel, 1873.
2. Лакс М. Дж., Крисп Т. М. Метафизика: Современное введение / пер. с англ. М. В. Семиколых; под науч. ред. С. М. Левина. М.: Изд-во ВШЭ, 2024.
3. Бадью А. Малое руководство по инэстетике / пер. с фр. Д. Ардмацкой, А. Магуна. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в СПб, 2014.
4. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. 2-е изд. М.: НЛО, 2024.
5. Барбой Ю. М. К теории театра. 2-е изд. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2018.
6. Бентли Э. Жизнь драмы / пер. с англ. В. Воронина. М.: Айрис-пресс, 2004.
7. Кобринец М. А. Онтологическая природа театра в философии Анри Гуйе // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. 2023. Т. 47, № 5. С. 58–68. DOI: 10.55959/MSU0201-7385-7-2023-5-58-68
8. Кобринец М. А. Повседневность в философии и драматургии Г. Марселя // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. 2021. Т. 45, № 1. С. 67–75.
9. Брук П. Пустое пространство / пер. с англ. Ю. Родмана, И. Цимбал // Искусство режиссуры. XX век / сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 621–730.
10. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. М.: Академ. проект, 2007.
11. Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма / пер. с англ. В. В. Воронина, Г. Г. Алперс, В. Я. Виленкина и др. М.: Искусство, 1988.
12. Мейерхольд В. Лекции 1918–1919 // Искусство режиссуры. XX век / сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 313–430.
13. Станиславский К. С. Избранное / сост. Ю. С. Калашников, В. Н. Прокофьев. М.: Всерос. театр. общ-во, 1982.
14. Товстоногов Г. О профессии режиссера. 2-е изд., доп. М.: ВТО, 1967.
15. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / пер. с нем. В. В. Бибихина. М.: Республика, 1993.
16. Лаку-Лабарт Ф. Лекции о Гёльдерлине (по конспектам Елены Петровской). М.: Common Place, 2025.
17. Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta (Фигуры Вагнера) / пер. с франц. В. Е. Лапицкого. СПб.: Аксиома, Азбука, 1999.
18. Камилло Дюмуле, Жан-Поль Манганаро, Андре Скала // Бене К. Театр без спектакля: сб. / пер. с итал. О. Бобровой. М.: ВТПО «Союзтеатр», 1990. С. 5–34.
19. Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 1 / ред. В. Ф. Асмус. М.: Мысль, 1976.
20. Дидро Д. Эстетика и литературная критика / пер. с франц.; ред. М. Черневич. М.: Худож. лит., 1980.
21. Куликов П. В. Театр идей. Диалоги Платона в театральных опытах Анатолия Васильева // Вестн. МГУКИ. 2025. № 1 (123). С. 132–141. DOI: <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-1123-132-141>

22. Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид / общ. ред. А. Лосева, В. Асмуса, А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1999.
23. Руднев П. А. Розанов В. В. Актер // Театральные взгляды Василия Розанова. М.: Аграф, 2003. С. 334–341.
24. Ведель К. Голоса предков в современных перформансах: использование транса в Men-Jaro (2006) Винсента Мантсое // Религия, ритуал, театр / пер. с англ.; под ред. Б. Холма, Б. Флемминга Нильсена, К. Ведель. Харьков: Гуман. центр, 2018. С. 173–194.
25. Чехов М. А. Путь актера. М.: АСТ, 2017.
26. Степанова П. М. Человек, способный изменить себя. Актерское искусство в театре Ежи Гротовского, его особенности и перспективы развития // Вокруг Гротовского. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. С. 38–60.
27. Grotowski J. Teksty zebrane. Warszawa: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
28. Колянкевич Л. Дяди. Театр свята померлих / пер. з пол. М. Швець. К.: Дух і літера, 2018.
29. Столович Л. Н. Тартуская рукопись Канта / пер. с лат. А. Лилль // Эстетика Иммануила Канта и современность: сб. ст. по материалам V Кантовских чтений. Калининград–Светлогорск, 1990 г. М.: Знание, 1991. С. 53–62.
30. Беркли Д. Сочинения / пер. с англ. А. Ф. Грязнова, К. Ф. Дебольской, Е. С. Лагутина и др.; сост., общ. ред. и вступ. статья И. С. Нарского. М.: Мысль, 1978.
31. Сёрл Д. Открывая сознание заново / пер. с англ. А. Ф. Грязнова. М.: Идея-Пресс, 2002.
32. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 2 / пер. с нем. Ю. М. Антоновского, Н. Полилова, К. А. Свастьяна и др. М.: Мысль, 1990.
33. Ахутин А. В. Открытие сознания (древнегреческая трагедия и философия) // Поворотные времена. СПб.: Наука, 2005. С. 142–193.
34. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979.
35. Лосев А. Ф. О мифически-трагическом мировоззрении Аристотеля // Очерки античного символизма и мифологии / общ. ред. А. А. Тахо-Годи, И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1993. С. 709–772.
36. Аристотель. Об искусстве поэзии: билингва на древнегреческо-русский / пер. с древнегреч. В. Аппельрота. М.: ЛИБРОКОМ, 2019.
37. Эсхил. Трагедии / пер. с древнегреч. В. Иванова. М.: Наука, 1989.
38. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Канон+, 2021.
39. Корбен А. Световой человек в иранском суфизме / пер. с франц. Ю. Стефанова. М.: Фонд исследований исламской культуры «Волшебная гора», 2009.
40. Хайдеггер М. Бытие и время. 3-е изд., испр. / пер. с нем. В. В. Бибихина. СПб.: Наука, 2006.
41. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко и др. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010.
42. Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 4 / пер. с древнегреч. И. В. Брагинской и др. М.: Мысль, 1983.
43. Farmer D. Oxford Dictionary of Saints. 5th ed. Oxford: Oxford Univ. Press, 2011.
44. Weismann W. Die «Passio Genesii Mimi» (BHL, N 3320) // Mittellateinisches Jb. 1977. Bd. 12. S. 22–43.

Информация об авторе

Куликов Петр Викторович – аспирант Сектора эстетики Института философии Российской академии наук, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, Москва, 109240, Россия. Автор трех научных публикаций. Сфера научных интересов: философия и антропология театра, история идей, метафизика.

*О конфликте интересов, связанном с данной публикацией, не сообщалось.
Поступила 19.11.2025; принята после рецензирования 18.01.2026; опубликована онлайн 23.06.2026.*

REFERENCES

1. Teichmüller, G. (1873), *Aristotelische Forschungen. III. Geschichte des Begriffs der Parusie*, Verlag von G. Emil Barthel, GER.
2. Loux, M.J. and Crisp, T.M. (2024), *Metaphysics. A Contemporary Introduction*, Transl. by Semikolenykh, M.V., in Levin, S.M. (ed.), ID HSE, Moscow, RUS.
3. Badiou, A. (2014), *Petit Manuel D'inesthétique*, Transl. by Ardmatskaya, D. and Magun, A., European Univ. at St Petersburg, SPb., RUS.
4. Gumbrecht, H.U. (2024), *Production of Presence: what meaning cannot convey*, Transl. by Zenkin, S., 2nd ed., NLO, Moscow, RUS.
5. Barboi, Yu.M. (2018), *K teorii teatra* [Towards the theory of theatre], 2nd ed., Izd-vo RGISI, SPb., RUS.
6. Bentley, E. (2004), *The Life of the Drama*, Transl. by Voronin, V., Airis-press, Moscow, RUS.
7. Kobrinets, M.A. (2023), "Ontological Nature of Theater in Henri Gouhier's Philosophy", *Lomonosov Philosophy J.*, vol. 47, no. 5, pp. 58–68. DOI: 10.55959/MSU0201-7385-7-2023-5-58-68
8. Kobrinets, M.A. (2021), "The everyday life in philosophy and dramaturgy of G. Marcel", *Lomonosov Philosophy J.*, vol. 45, no. 1, pp. 67–75.
9. Brook, P. (2008), "The Empty Space", Transl. by Rodman, Yu. and Tsimbal, I., *Iskusstvo rezhissury XX vek* [The art of directing the twentieth century], Nikulin, S.K. and Pichkhadze, L.A. (comp.), Artist. Rezhisser. Teatr, Moscow, RUS, pp. 621–730.
10. Derrida, Ja. (2007), *L'écriture et la Différence*, Transl. by Kralechkin, D.Yu., Akadem. proekt, Moscow, RUS.
11. Craig, E.G. (1988), *Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memoirs, Articles, Letters], Transl. by Voronin, V.V., Alpers, G.G., Vilenkin, V.Ya. et al., Iskusstvo, Moscow, USSR.
12. Meierkhol'd, V. (2008), "Lectures 1918–1919", *Iskusstvo rezhissury XX vek* [The art of directing the twentieth century], Nikulin, S.K. and Pichkhadze, L.A. (comp.), Artist. Rezhisser. Teatr, Moscow, RUS, pp. 313–430.
13. Stanislavskii, K.S. (1982), *Izbrannoe* [Selected], Kalashnikov, Yu.S. and Prokof'ev, V.N. (comp.), Vseros. teatr. obshch-vo, Moscow, USSR.
14. Tovstonogov, G. (1967), *O professii rezhissera* [On the profession of a director], 2nd ed., VTO, Moscow, USSR.
15. Heidegger, M. (1993), *Sein und Zeit*, Transl. Bibikhin, V.V., Respublika, Moscow, RUS.
16. Lacoue-Labarthe, Ph. (2025), *Lektsii o Gel'derline (po konspektam Eleny Petrovskoi)* [Lectures on Hölderlin (based on Elena Petrovskaya's notes)], Common Place, Moscow, RUS.
17. Lacoue-Labarthe, Ph. (1999), *Musica ficta: figures of Wagner*, Transl. by Lapitskii, V.E., Aksioma, Azbuka, SPb., RUS.
18. "Camille Demoulié. Jean-Paul Manganaro. Andre Scala" (1990), *Bene, C. Teatr bez spektaklya* [Bene, C. Theater without a performance], Transl. by Bobrova, O., VTPO "Soyuzteatr", Moscow, USSR, pp. 5–34.
19. Ἀριστοτέλης (1976), *Sochineniya* [Essays], in 4 vols., vol. 1, Asmus, V.F. (ed.), Mysl', Moscow, USSR.
20. Diderot, D. (1980), *Ehstetika i literaturnaya kritika* [Aesthetics and literary criticism], Transl. by Chernevich, M. (ed.), Khudozh. lit., Moscow, USSR.
21. Kulikov, P.V. (2025), "Theatre of ideas: Plato's dialogues in the theatrical experiences of A. Vasiliev", *The Bulletin of Moscow State Univ. of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*, no. 1 (123), pp. 132–141. DOI: <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-1123-132-141>
22. Losev, A., Asmus, V. and Takho-Godi, A. (eds.) (1999), *Platon Fedon, Pir, Fedr, Parmenid* [Plato Phaedo, Pyrus, Phaedrus, Parmenides], Mysl', Moscow, RUS.
23. Rudnev, P.A. (2003), "Pozanov V.V. Akter", *Teatral'nye vzglyady Vasiliya Rozanova* [Theatrical views of Vasily Rozanov], Agraf, Moscow, RUS, pp. 334–341.
24. Vedel, K. (2018), "Ancestral Voices in Modern Performances: The Use of Trance in Men-Jaro (2006) by Vincent Mantsoe", *Religion, ritual, theater*, Transl., in Holm, B., Flemming Nielsen, B. and Vedel, K. (eds.), Gumanitarnyi tsentr, Khar'kov, UKR, pp. 173–194.

25. Chekhov, M.A. (2017), *Put' aktera* [The Actor's Path], AST, Moscow, RUS.
26. Stepanova, P.M. (2009), "A man who can change himself. Acting at the Jerzy Grotowski Theater, its features and development prospects", *Vokrug Grotovskogo* [Around Grotowski], Izd-vo SPbGATI, SPb., RUS, pp. 38–60.
27. Grotowski, J. (2012), *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa, POL.
28. Kolyankevich, L. (2018), *Dzyadi. Teatr svyata pomerlikh* [Dzyadi. Theater of the feast of the dead], Transl. by Shvets', M., Dukh i litera, Krakov, POL.
29. Stolovich, L.N. (1991), "The Tartu manuscript of Kant", Transl. by Lill', A., *Ehstetika Immanuila Kanta i sovremennost'. Sbornik statei po materialam V Kantovskikh chtenii. Kaliningrad–Svetlogorsk, 1990 god* [Immanuel Kant's aesthetics and modernity. Collection of articles based on the materials of the Fifth Kant readings. Kaliningrad–Svetlogorsk, 1990], Znanie, Moscow, RUS, pp. 53–62.
30. Berkeley, G. (1978), *Sochineniya* [Essays], in Narskii, I.S. (ed.), Transl. by Gryaznov, A.F., Debol'skaya, K.F., Lagutin, E.S. et al., Mysl', Moscow, USSR.
31. Searle, Jo.R. (2002), *A Rediscovery of the Mind*, Transl. by Gryaznov, A.F., Ideya-Press, Moscow, RUS.
32. Nietzsche, F. (1990), *Sochineniya* [Essays], in 2 vols., vol. 2, Transl. by Antonovskii, Yu.M., Polilov, N., Svas'yan, K.A. et al., Mysl', Moscow, USSR.
33. Akhutin, A.V. (2005), "The Discovery of Consciousness (Ancient Greek Tragedy and Philosophy)", *Povorotnye vremena* [Pivotal times], Nauka, SPb., RUS.
34. Bakhtin, M.M. (1979), *Ehstetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity], comp. Bocharov, S.G., Iskusstvo, Moscow, USSR.
35. Losev, A.F. (1993), "On the mythical and tragic worldview of Aristotle", *Ocherki antichnogo simbolizma i mifologii* [Essays on ancient symbolism and mythology], in Takhogodi, A.A., Makhankova, I.I. (eds.), Mysl', Moscow, RUS, pp. 709–772.
36. Αριστοτέλης (2019), *Περὶ ποιητικῆς*, Transl. by Appel'rot, V., LIBROKOM, Moscow, RUS.
37. Αἰσχύλου (1989), *Τραγωδία*, Transl. by Ivanov, V., Nauka, Moscow, USSR.
38. Fischer-Lichte, E. (2021), *Ästhetik des Performativen*, Transl. by Kandinskaya, N., in Trubochkin, D.V. (ed.), Kanon+, Moscow, RUS.
39. Corbin, H. (2009), *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Transl. by Stefanov, Yu., Fond issledovanii islamskoi kul'tury, Volshebnaya gora, Moscow, RUS.
40. Heidegger, M. (2006), *Sein und Zeit*, 3rd ed., Transl. by Bibikhin, V.V., Nauka, Moscow, RUS.
41. Barba, E. and Savarese, N. (2010), *The secret art of the performer: a dictionary of theatre anthropology*, Transl. by Vasyuchenko, I. et al., Artist. Rezhisser. Teatr, Moscow, RUS.
42. Αριστοτέλης (1983), *Sochineniya* [Essays], in 4 vols., vol. 4, Transl. by Braginskaya, I.V. et al., Mysl', Moscow, USSR.
43. Farmer, D. (2011), *Oxford Dictionary of Saints*, 5th ed., Oxford Univ. Press, Oxford, UK.
44. Weismann, W. (1977), "Die «Passio Genesii Mimi» (BHL, N 3320)", *Mittellateinisches Jb.*, bd. 12, S. 22–43.

Information about the author

Petr V. Kulikov – Postgraduate student at the Aesthetics Sector, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, 12, bldg. 1 Goncharnaya str., Moscow 109240, Russia. The author of 3 scientific publications. Area of expertise: philosophy and anthropology of theater, history of ideas, metaphysics.

No conflicts of interest related to this publication were reported.

Received 19.11.2025; adopted after review 18.01.2026; published online 23.06.2026.