

Гаптическая эстетика в западном модернистском театре

Chen Chang

The Haptic Aesthetics of Western Modernist Theatre

Чен Чанг

Нанкинский университет, доцент; PhD.
chenchang@nju.edu.cn.

Chen Chang

Nanjing University, tenure-track associate professor;
PhD.
chenchang@nju.edu.cn.

Ключевые слова: гаптическая эстетика, модернистский театр, отношения зрителей и сцены, аффект, психологический реализм

Keywords: haptic aesthetics, modernist theatre, stage-spectator relation, affect, psychological realism

УДК: 792.01

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_158

UDC: 792.01

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_158

О модернизме часто говорят как об антитеатральном явлении, и театр остается на обочине исследований модернизма. Однако именно в театре важный аспект модернизма получает форму в гаптической эстетике: отношения зрителей и исполнителей переопределяются через циркуляцию аффекта, и это становится средством критики психологического реализма. В западном модернистском театре находим три формы такой гаптической эстетики. Во-первых, такие драматурги модернизма, как Гертруда Стайн и Сэмюэл Беккет, отказываются от повествовательности в пользу ритма и текстуры речи при неподвижности сценического пространства. Во-вторых, режиссеры Эдвард Гордон Крэг и Всеволод Мейерхольд разрабатывают новую сценографию и актерский метод, в которых абстрактные гаптические движения подключают зрителей к законам космической энергии и истины. В-третьих, теоретики Антонен Арто и Филиппо Томмазо Маринетти требуют острого и даже болезненного взаимодействия между сценой и зрителем, что ставит вопрос о политическом и этическом измерении прикосновения. Эти теории и практики показывают, что театр модернизма представляет собой поворотную точку в истории западного театра и расширяет наше понимание эстетических задач модернизма вообще.

Modernism is often labeled anti-theatrical, with modernist theatre sidelined in modernist studies. However, theatre gives shape to an essential layer of modernism through its haptic aesthetics, which critiques psychological realism by means of a redefined stage-spectator relation characteristic of circulated affect. Three forms of such haptic aesthetics can be identified in Western modernist theatre. First, displacing narrative progression in theater, modernist playwrights such as Gertrude Stein and Samuel Beckett grip the spectators with the rhythm and texture of language in spatial stillness. Second, directors including Edward Gordon Craig and Vsevolod Meyerhold invent scenography and acting methods that stage abstract haptic movements, immersing spectators in cosmic truth and energy. Third, theorists like Antonin Artaud and F.T. Marinetti demand sensational, even painful, contact between stage and spectator, provoking ethical and political reflections on touch. These practices and theories demonstrate that modernist theatre not only marks a pivotal turn in Western theatre history but also broadens our understanding of modernism's aesthetic concerns.

На первый взгляд кажется, что драматургия и театр находятся на обочине исследований модернизма. По замечанию Кристофера Иннеса, «в многочисленных критических трудах об этом движении, изданных за последние полвека, театр выделялся своим отсутствием»¹. Если у модернистской живописи,

1 Innes C. Modernism in Drama // The Cambridge Companion to Modernism / Ed. by M. Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 130.

скульптуры, прозы или поэзии есть набор узнаваемых черт и относительно сложившийся канон, то понятие «модернистской драматургии/театра» остается неясным. Историки театра редко используют это выражение и предпочитают более абстрактное «современный театр». Однако участники разнообразных групп — футуризма, конструктивизма, дадаизма и сюрреализма — «проверяли свои идеи сначала в перформативной практике и только потом переносили их на объекты»², а писатели-модернисты — Джеймс Джойс, У.Б. Йейтс, Гертруда Стайн и Т.С. Элиот — создали пьесы, оказавшие большое влияние на развитие театра. Все это значит, что в модернистском проекте драматургия и театр являются важной, неотъемлемой частью. Если же, следуя за Клементом Гринбергом, мы понимаем модернизм как рефлексивное изучение специфики каждого медиума, то модернистская драматургия/театр нуждаются в том, чтобы были сформулированы их определяющие свойства. Это и является задачей настоящей статьи.

Отдельные попытки наметить ландшафт модернистского театра уже проводились исследователями³; вот как описывает его ключевые черты Клэр Уорден:

Можно сказать, что европейский модернистский театр авангарда ставил под сомнение рациональность (что ярко проявлялось в его недоверии к языку); был озабочен новизной и обязательно имел в виду прошлое (в качестве фундамента или того, что следует отвергнуть); а также всячески акцентировал социополитический контекст, видя в человеке физическую и мыслящую (но чаще бессмысленную) сущность⁴.

Иными словами, театр модернизма стремился совершить революцию в театре — расшатать драматургию психологического реализма, взяв вместо того курс на телесность и материальность. Отталкиваясь от этих наработок, настоящая статья утверждает, что одной из специфических революционных черт модернистского театра является последовательная, хотя и включающая разнообразные явления, ориентация на гаптическую эстетику, в основе которой отношения между сценой и зрителем. Взамен психологического реализма родом из XIX века театр модернизма развивает аффективное и сенсорное взаимодействие между сценой и зрителями, которое совершается через осознание вопреки физической дистанции.

Прежде чем мы перейдем к подробностям, необходимы два пояснения. Во-первых, существенно различие между драмой и театром, которое к тому же осложняется возрастающей популярностью термина «перформанс». Под «драмой» понимается текст, термин «театр» подчеркивает событие постановки, а «перформанс» обозначает физическое действие, часто не связанное с текстом⁵.

2 Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present. New York: Thames & Hudson, 2011. P. 7–8.

3 См. Taidou O. Modernism and Performance: Jarry to Brecht. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007; Innes C. Modernism in Drama.

4 Walden C. Modernism and European Drama/Theatre // The Modernist World / Ed. by S. Ross, A.C. Lindgren. London; New York: Routledge, 2017. P. 363.

5 В русскоязычной традиции принят термин «перформанс» в отношении практик современного искусства, в то время как оригинальное английское *performance* означает «представление» в более широком смысле; поэтому в переводе мы не сохранили последовательность при передаче этого слова и в некоторых контекстах используем «(театральное) представление» или «(актерская) игра». — Прим. пер.

Хотя в этой статье обсуждаются и текст, и постановка, мы используем общий термин «театр», чтобы сделать акцент на телесности, театральности и материальности, а не драматургии модернистского театра. Во-вторых, остается спорным вопросом отношение модернизма к авангарду. Одна линия рассуждений — представленная, например, в книге Мартина Пачнера «Страх сцены: модернизм, антитеатральность и драматургия» («Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama») — рассматривает авангард и модернизм как отдельные явления на основании различного отношения к языку и театральности⁶. Однако в действительности футуризм, конструктивизм, сюрреализм и дадаизм — движения, обычно причисляемые к авангарду, — находились в постоянном диалоге с модернистскими движениями — символизмом, кубизмом и литературой высокого модернизма. Их объединяло непримиримое отношение к психологическому повествованию реализма и вследствие этого разворот в сторону формы, метафизики, телесности. Поэтому во многих недавних исследованиях авангард и модернизм рассматриваются вместе, а Клэр Уорден говорит даже о «модернистском авангардном перформансе»⁷. В этой статье из соображений краткости мы будем понимать под «модернистским театром» и авангардные, и собственно модернистские театральные практики.

Если точнее, то эта статья, опираясь на гаптические теории Жиля Делёза и Марка Патерсона, выделяет три связанных между собой формы гаптической эстетики в модернистском театре. Во-первых, драматургии модернизма, в первую очередь Гертруда Стайн и Сэмюэл Беккет, акцентируют гаптические свойства языка, подчеркивая его ритм и текстуру в неподвижном пространстве; эта стратегия становится альтернативой повествовательности. Во-вторых, режиссеры модернизма, такие как Эдвард Гордон Крэг и Всеволод Мейерхольд, разрабатывают новую сценографию и актерскую технику, где постановка гаптических движений в абстрактных формах погружает зрителей в космический закон истины и энергии. В-третьих, модернистская теория театра у Антонена Арто и Филиппо Томмазо Маринетти настаивает на необходимости чувственного, интенсивного, даже болезненного контакта между сценой и зрителем, что побуждает к осмыслению этического и политического измерения осязания. Через эти три измерения статья показывает, что переосмысление зрительско-сценических отношений с точки зрения осязания служит ключевым механизмом критики психологического реализма модернистским театром, — критики, которая составляет интерес модернизма вообще. Таким образом, гаптическое свойство эстетики модернистского театра обозначает коренной поворот в истории западного театра, а также обогащает наше понимание эстетики модернизма вообще и его задач в области аффекта.

I

Алоиз Ригль в книге «Позднеримское художественное производство» ввел термин «гаптический» (*haptisch*) для обозначения художественной манеры, которая сопоставляет зрение с осязанием, то есть предлагает воспринимать пред-

6 Puchner M. Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2002. P. 7.

7 Walden C. Modernism and European Drama/Theatre. P. 358.

меты как сплошные и находящиеся в непосредственной близости⁸. С тех пор обсуждения гаптической эстетики сосредоточены на сопротивлении отстраненной, бесплотной, внешне объективной визуальности; на представлении о приоритетности зрения (окулярцентризм) и связанного с ним разделения чувственного опыта. Как писали Делёз и Гваттари, «Слово “гаптическое” лучше, чем “тактильное”, ибо оно не противопоставляет два органа чувств и не допускает предположения, что сам глаз может выполнять такую не оптическую функцию»⁹. Марк Патерсон также замечает, что «слово “гаптический” приобрело некий общий смысл противостояния приоритету визуального в искусстве, кино и теории архитектуры»¹⁰. Такое понимание гаптической визуальности особенно хорошо разработано в применении к живописи и кино. Делёз, рассуждая о Фрэнсисе Бэконе, утверждает, что цвета и следы ручной работы в его живописи, пятна и мазки создают гаптический эффект телесности и сенсорности, а не репрезентативный или символический¹¹. Лора Маркс развивает делёзовскую идею гаптического зрения в рамках кинотеории: она показывает, как гаптические фильмы используют зернистое, размытое, текстурированное изображение, что создает эффект прикосновения к поверхности вместо оптической иллюзии глубины¹². И для Делёза, и для Маркс гаптическое зрение более связано с *трением*, чем со *смотрением* (*grazes more than it gazes*).

Между тем гаптическая эстетика не всегда связана со зрением, но может отсылать и к другим формам телесного восприятия. В когнитивной науке, где под гаптическим восприятием обычно понимают кожную чувствительность плюс проприоцепцию (то есть ощущение движения и положения конечностей¹³), термин указывает на комплекс ощущений тела. И это проявляется в обсуждениях гаптической эстетики относительно иных форм искусства. В литературе, согласно книге «Гаптический модернизм» («Haptic Modernism») Эбби Гаррингтон, гаптика письма действует через ритм и тембр речи и телесную практику чтения, помимо сюжетного уровня¹⁴. Аналогично восприятие гаптической музыки происходит не через мелодический «сюжет», а через вибрации, дрожание и движение всего тела¹⁵. В архитектуре гаптика выводит на первый план аффективные возможности пространства. Основное внимание тут уделяется не абстрактным системам знака, порядка, символа и функции, но форме

-
- 8 Ригль А. Позднеримское художественное производство / Пер. с нем. Г. Гимельштейна. М.: V-A-C Press, 2025.
 - 9 Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Я.И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 837.
 - 10 Paterson M. Architecture of Sensation: Affect, Motility and the Oculomotor // *Body & Society*. 2017. Vol. 23. № 1. P. 5.
 - 11 Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / Пер. с фр. А.В. Шестакова. СПб.: Мачина, 2011.
 - 12 Marks L. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham; London: Duke University Press, 2000. P. 171–173.
 - 13 Kappers A.M.L., Bergmann Tiest W.M. Haptic Perception // The Cambridge Handbook of Applied Perception Research / Ed. by R.R. Hoffman, P.A. Hancock, M.W. Scerbo, R. Parasuraman, J.L. Szalma. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 345.
 - 14 Garrington A. Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
 - 15 Frid E., Lindetorp H. Haptic Music — Exploring Whole-Body Vibrations and Tactile Sound for a Multisensory Music Installation // Proceedings of the 17th Sound and Music Computing Conference (SMC). 2020. P. 68–75.

и текстуре строительных материалов, доступных для прикосновения и тактильного ощущения¹⁶. Скульптура гаптически по своему существу, но при этом в модернизме и далее текстура материалов и кинестетическая ориентация зрителей в пространстве акцентированы еще больше и получают приоритет над миметическим жизнеподобием. Нетрудно заметить общий знаменатель для всех перечисленных художественных форм: гаптическая эстетика активизирует непосредственное чувственное восприятие в противовес дискурсивному повествованию и миметической репрезентации на интеллектуальном уровне.

В силу интермедиальной природы театра поворот от психологического реализма к телесному ощущению там не мог не быть особенно интенсивным, при этом гаптическая логика театра для него уникальна. Герберт Блау указывает, что в классическом театре дистанция и страх прикосновения предусмотрены на структурном уровне: «Мы смотрим на что-то и (пусть этот взгляд в какой-то степени подразумевает трансгрессию) боимся прикосновения этого чего-то: здесь и кроется суть того страха, о котором говорит Аристотель в связи с понятием катарсиса»¹⁷. История театра, продолжает он, обнаруживает разные «уровни вуайеризма»; и если дистанция иногда сокращается до интимной, то все же в конечном счете «вуайеристскому театру остается необходимо пустое пространство — край сцены, оркестровая яма, пространство самого сознания»¹⁸. Модернистский театр критически работает с этой дистанцией. Как пишет Арнольд Аронсон, в театре футуризма и далее предпринимаются «последовательные попытки изменить отношения между исполнителем и зрителем»¹⁹: четвертая стена оказывается разрушена, и зрители перестают быть молчаливыми наблюдателями событий, имитирующих жизнь, провоцирующих психологическую эмпатию или моральную рефлексию. Взамен того цвет, форма, свет, звук и движение тел соединяются в иммерсивное сенсорное поле, которое захватывает чувства зрителей, едва не поглощая их. В то же время зрители, захваченные аффективными потоками на сцене, также излучают энергию в сторону исполнителей и путем взаимообмена интенсивностями превращаются из пассивных наблюдателей в активных участников. По мысли Эрики Фишер-Лихте, результатом этого процесса становится «рекурсивная петля» (*feedback loop*) или же «аутопоэтическая» перформативная система, в основе которой находится взаимодействие тел²⁰.

Эта рекурсивная петля имеет гаптическую природу. Хотя физическая дистанция между сценой и аудиторией никуда не исчезает, прикосновение все же происходит — не в буквальном смысле физического контакта, а в виде «метафорического прикосновения», по определению Марка Патерсона — «активной передачи чувства»: «Прикосновение, таким образом, включает в себя аффективный и эмоциональный смысл (прикосновение как ощущение)... либо бо-

16 Paterson M. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Oxford; New York: Berg, 2007. P. 95–101.

17 Blau H. *The Most Concealed Object // Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography* / Ed. by J. Collins, A. Nisbet. London; New York: Routledge, 2010. P. 52.

18 Blau H. *The Most Concealed Object*. P. 52–53.

19 Aronson A. *The History and Theory of Environmental Scenography*. London: Methuen Drama, 2018. P. 40.

20 Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London; New York: Routledge, 2008. P. 38–74.

лее метафорический»²¹. Также Дженнифер Фишер определяет гаптическое как «аффективное прикосновение, план ощущений, отличный от собственно физического контакта»²². В этом смысле гаптическое в модернистском театре существует как со-чувствование (*feeling-with*) — аффективное взаимодействие, которое стремится за пределы «понятия тактильности и ощущений к более общей морфологии чувства, к гаптической эстетике, где устанавливаются разнообразные опосредованные отношения между кожей и экраном, телом и сценой, виртуальной телесностью и виртуальной средой»²³.

Патерсон отталкивается от концепции «аффекта» у Спинозы и Делёза, понимая его в первую очередь как связь между телами: «воздействие или действие, которое одно тело производит на другое»²⁴. Брайан Массуми в «Аллегории виртуального» («Parable for the Virtual») тоже подчеркивает коллективный характер таких аффективных связей, определяя его как «сонастроенность аффекта» (*affective attunement*):

Представим себе множество тел, измеренных по единой мерке, настроенных на одни сигналы, одновременно выведенных из равновесия. Они переживают коллективное событие, распределенное по этим телам. Коль скоро каждое тело имеет свои признаки и свойства... то они будут по-разному настроены к одному событию выхода из равновесия²⁵.

Именно сонастроенность аффекта является механизмом в основе рекурсивной петли и аутопоэтической системы, описанной Фишер-Лихте. Многие исследователи театра/перформанса пытались обнаружить аффект именно в такой коллективной конфигурации зрительства: «В концептуализации аффекта в исследованиях перформанса одним из вопросов являются отношения между аффектом, сознанием и коллективностью просмотра»²⁶. Можно сказать, таким образом, что гаптический контакт в модернистском театре встроен в циркуляцию ощущений и аффектов, связывающую сцену и зрителей.

Важно сказать, что, по словам Массуми, подобная аффективная связь устроена иначе, чем психологическая эмпатия: «Аффект не психологичен. Он трансиндивидуален, он существует в отношениях (*directly relational*), он непосредственно событиями и как таковой не удерживается в рамках внутренней жизни психологического субъекта»²⁷. Таким образом, аффективная связь предшествует сознанию и мышлению — это поле первичных отношений, в которых формируются сами субъекты. Вот что пишет сам Делёз: «Одновременно я становлюсь в ощущении, и нечто случается через ощущение, одно через другое, одно в другом»²⁸. В особом внимании к досубъективному измерению

21 Paterson M. The Senses of Touch. P. 3.

22 Fisher J. Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetic // Parachute. 1997. № 87. P. 6.

23 Paterson M. The Senses of Touch. P. 125.

24 Делёз Ж. Лекции о Спинозе 1978–1981 / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

25 Massumi B. Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham; London: Duke University Press, 2021. P. XXXIX.

26 Fensham R. Affective Spectatorship: Watching Theatre and the Study of Affect // Unfolding Spectatorship: Shifting Political, Ethical, and Intermedial Positions / Ed. by C. Stalpaert, K. Pewny, J. Coppens, P. Vermeulen. Gent: Academia Press, 2016. P. 41.

27 Massumi B. Parables for the Virtual. P. XLIV.

28 Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. С. 49.

аффекта и гаптики проявляется общая логика противостояния психологическому реализму в модернистском театре. По справедливому наблюдению Триш МакТиги,

слово «гаптический» в применении к театральному представлению... может также относиться к приемам, нарушающим визуальную и повествовательную логику спектакля. Они нарушают «иллюзию единства и непрерывности», которая характерна для аристотелевского спектакля, по словам Ханса-Тиса Леманна в «Постдраматическом театре»²⁹.

Таким образом, гаптическую эстетику в модернистском театре можно понимать как досубъективное поле возникновения аффектов, которое нарушает единство репрезентации и психологическую эмпатию циркуляцией телесных интенсивностей между сценой и зрителями. В следующих главах будут исследованы конкретные примеры с учетом этой концепции и с целью описать три взаимосвязанные формы гаптической эстетики в модернистском театре.

II

Как пишет Сара Бэй-Ченг, «чтобы лучше понять связь между экспериментами начала и конца XX века, нам следует обратиться к модернистской поэтической драме, в которой поэты-модернисты впервые столкнулись с этими крайностями в их взаимодействии»³⁰. Модернизм стал ключевым поворотным пунктом в переходе от психологического реализма эпохи модерна к современному постдраматическому театру, и поэтическая драма, в свою очередь, сыграла важнейшую роль в этом повороте. Под поэтической драмой понимается «драма, написанная с вниманием к структуре отдельных строк и к эстетическим качествам языка»³¹. В ней место обычной речи, психологического правдоподобия и причинно-следственного сюжета занимают поэтическое выражение, символические фигуры и ритуальное устройство. Примеры такой стратегии находим в двух полярных фигурах драматургии модернизма — ранней модернистке Гертруде Стайн и позднем модернисте Сэмюеле Беккете. Оба изобретают заново драматургический язык с тем, чтобы его материальность ощущалась зрителями.

На первый взгляд может показаться, что к драматургическим текстам Стайн не подходит слово «пьеса». Ни в одном нет сюжета и вообще линейного повествования, а во многих отсутствуют даже действующие лица и эпизоды с четкими границами. Они свободно переключаются с прозы на стихи и обратно. Особенности этих текстов отражены в истории их постановок. Например, при постановке оперы «Четверо святых в трех актах» композитор Вёрджил Томсон был вынужден распределить реплики, разбить «святых» на хоровые группы, добавить образные немые сцены и повествовательные отступления.

29 *McTighe T.* The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama. New York: Palgrave Mac-Millan, 2013. P. 5.

30 *Bay-Cheng S., Cole B.* Modernist Poetic Drama: A Critical Introduction // *Poets at Play: An Anthology of Modernist Drama* / Ed. by S. Bay-Cheng, B. Cole. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2010. P. 27.

31 *Bay-Cheng S., Cole B.* Modernist Poetic Drama... P. 17.

Поэтому Мартин Пачнер дал пьесам Стайн знаменитое определение «чуланная драма» (*closet drama*), называя в качестве их свойств диететичность и антитеатральность³². Тем не менее этот раздел утверждает, что в пьесах Стайн подчинение языка ритму и текстуре (а не сюжету) выражает особенную форму модернистского театра, основанную на тактильности.

Джефф Уоллес однажды предположил, что манера обращения Стайн с языком связана с темпом современных ей технологий, особенно чередованием резких стартов и остановок у автомобиля: «Если ритм языка происходит от автомобиля, то он не только звуковой, но и визуальный»³³. Сама Стайн говорила по поводу книги «Нежные пуговицы» («*Tender Buttons*»): «Я брала отдельные слова и думала над ними до тех пор, пока не выясню вполне их вес и объем, а потом помещала рядом с другими словами; и очень скоро обнаружила, что невозможно соединить их, не обнаружив при этом смысла»³⁴. Таким образом, для Стайн поэтический язык самодостаточен — он обладает весом и формой, а не просто является прозрачным средством семантических отсылок. Такой подход можно назвать гаптической поэтикой: для Стайн язык — это предмет, который можно потрогать, а его модуляции и уплотнения допускают разнообразные возможности ощущения и чувства³⁵. В поэзии подобная чувствительность и текстура выражаются визуально на бумаге и в звуке при чтении. В спектакле же они имеют гаптический характер и циркулируют между исполнителями и зрителями. Поэтому Адам Франк, чтобы объяснить циркуляцию энергии в отношениях зрителей и сцены у Стайн, вспоминает о предложенной Уилфредом Бионом теории обратимости отношения содержащего и содержащего³⁶, что в точности соответствует идее перформативной рекурсивной петли у Фишер-Лихте.

Свои ни на что не похожие пьесы Стайн называла «пейзажными пьесами», выражая этим свою претензию к реалистическому театру. Согласно Стайн, «задача искусства — ...жить в полной мере в настоящем»³⁷, а традиционный театр нервирует ее тем, что она как зрительница смотрит, слушает и осмысляет действие таким образом, что ее эмоции все время опережают действие или отстают от него³⁸. Именно поэтому она настаивает на пейзаже, строение которого стабильно: «Пейзаж не движется, ничто в пейзаже не движется, но внутри его что-то есть, то, что там было, я помещаю в пьесу»³⁹. Все элементы ландшафта существуют в непрерывном плане одновременности⁴⁰ — и, выстраивая пьесы как пейзажи, Стайн создает из слов структуры, которые основаны не на при-

32 Puchner M. Stage Fright. P. 110–125.

33 Wallace J. Abstraction in Modernism and Modernity: Human and Inhuman. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. P. 114.

34 Stein G. A Transatlantic Interview 1946 // The Gender of Modernism: A Critical Anthology / Ed. by Bonnie Kime Scott. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990. P. 504.

35 Scherr R. Tactile Erotics: Gertrude Stein and the Aesthetics of Touch // Lit: Literature Interpretation Theory. 2007. Vol. 18. № 3. P. 196.

36 Frank A. The Expansion of Setting in Gertrude Stein's Landscape Theatre // Modernism/Modernity Print Plus. 2018. Vol. 3. Cycle 1 (URL: <https://modernismmodernity.org/forums/posts/expansion-setting>).

37 Stein G. Lectures in America. London: Virago Press, 1988. P. 104.

38 Stein G. Lectures in America. P. 103.

39 Stein G. Lectures in America. P. 129.

40 Stein G. Lectures in America. P. 125.

чинах и следствиях, а на отношениях; не на последовательности, а на смежности. Так ей удается избежать эмоциональной рассинхронизации.

Смежные слова зачастую различаются только небольшими вариациями и собраны в циклические последовательности. Например, в пьесе «Перечень» («A List») появляются блоки и циклы слов, схожих по «форме» и «весу» (например, Марта/Марьяш/Мариус). Стайн объясняла: «В этом естественном способе его дальнейшего создания, который был просто другим, когда все было похоже, он был просто другим, он продолжал вести... к перечням»⁴¹. И устройство «Перечня» — не психическое продвижение вперед в повествовании, а ритмическая вибрация, в которой воспроизводятся, мутируют и концентрируются вес и звучность слов. Результат же ее — не эмоциональное путешествие или психологическая драма, а чувственный опыт циклически организованного бытия-в-настоящем (*presentness*): «Если перечни были неизбежны, если серии были неизбежны и все это было неизбежно, начало снова и снова не могло меня беспокоить»⁴². Как пишет Изабель Альфандари, «Пейзаж в качестве поэтической конструкции должен служить барьером против импульсивности, средством против лишних психологических и эмоциональных затрат»⁴³. Таким образом, неподвижность сюжета в пьесах Стайн — это не стазис, а давление пространства. Эмоциональную рассинхронизацию сменяет аффективный резонанс и гаптический поток, где язык проявляется в качестве жизненного ритма.

Некоторые из современников Гертруды Стайн — Эзра Паунд, У.Б. Йейтс, Т.С. Элиот — также уделяли особое внимание ритму и текстуре слова, но все они в разной степени полагались и на сюжет, так что гаптическое качество аффекта у них не настолько абсолютно. На более позднем этапе модернизма самым значительным продолжением гаптической эстетики Стайн оказалась театральная практика Сэмюэла Беккета, особенно в формалистский период его творчества начиная с 1960-х. В обоих случаях на сцене нет движения, персонажи почти не производят действий и произносят слова потоками, нацеленными на чувственное восприятие. Джеймс Р. Меллоу писал, что «Стайн задолго до Беккета или Пинтера обездвижила своих персонажей бесконечной речью»⁴⁴.

Но если Стайн вырабатывает ритм из рекурсивной текстуры и веса слов, Беккет дополняет эту стратегию тишиной. Образец этого — пьеса «Пьеса»⁴⁵ («Play»). Три головы — Ж1, Ж2 и М1 — в неподвижности торчат из одинаковых серых урн. Яркий прожектор попеременно освещает каждую из голов, которые тогда выпаливают череду слов; интонация и синтаксис стерты в почти механический поток, монотонный и похожий на пулеметную очередь. Периодически речи голов прерывают паузы-затемнения, после чего очередь переходит к другой голове, и иногда эти паузы отмечены смехом или звуком отрыжки. По словам самого Беккета, структурно пьеса устроена, как «действие ручной

41 Стайн Г. Композиция как объяснение / Пер. Ольги Брагиной // Ф-письмо. 20 июля 2020 года. Syg.ma.

42 Там же.

43 *Alfandary I.* Page-Landscapes in the Theatre of Gertrude Stein // *Reflective Landscapes of the Anglophone Countries* / Ed. by P. Guibert. New York: Rodopi, 2011. P. 269.

44 *Mellow J.R.* Forward // *Opera and Plays by Gertrude Stein* / Ed. by J.R. Mellow. New York: Station Hill Press, 1987. P. 8.

45 По-русски также «Игра». — Прим. пер.

газонокосилки: выброс энергии — потом пауза; еще один выброс — и еще одна пауза»⁴⁶. Чередование взрывов и тишины демонстрирует течение аффектов, поскольку «аффект — это подъем или падение напряжения внутри механического ассамбляжа»⁴⁷. Филип Гласс, написавший музыку для постановки «Пьесы» в 1966 году, точно описал ее как «очень статичную вещь, полную ритмических вариаций»⁴⁸. Как и в пьесах Стайн, слова в пьесах Беккета захватывают зрителей не психологической эмпатией, а напрямую модуляцией гаптического ритма.

Та же логика газонокосилки лежит в основе пьесы «Не я», которую часто называют наиболее строго ритмизованным текстом Беккета. Там всего два элемента: рот, висающий над сценой, и слушатель, завернутый в покрывало. Речь Рта состоит из обрывков длиной от двух до четырех слов, которые часто сопровождаются повышением тона на последнем слове и разделены короткими паузами. Вот что говорила актриса Билли Уайтлоу, игравшая Рот в постановке 1973 года: «Я все время отмеряю такт. Хотя текст сначала не очень понятен, я знаю, что если я правильно поймаю его ритм и музыку, то он произведет эффект»⁴⁹. Ее слова показывают, что вместо действия и сюжета мотором, который движет зрителей, здесь оказываются аффект и ритм. Периодически обрывки гаптического ритма пьесы прерываются криком Рта — «что?.. кто?.. нет!.. она!» — и либо паузой длиннее обычного, либо диким смехом и криком, которые, по словам Уайтлоу, появлялись ниоткуда и прекращались так же внезапно⁵⁰. Таким образом, театр Беккета, с одной стороны, наследует гаптической театральности Стайн, а с другой — добавляет новый эффект кричащей тишины, пульсирующей неподвижности, наполненной аффектом отсутствия. И он, и Стайн показывают, что модернистская поэтическая драма не антитеатральна, но обладает неконвенциональной театральностью, переориентирующей зрителей от субъективной эмпатии к гаптическим ритмам.

III

У Стайн и Беккета гаптическая театральность опирается на ритм и чувственность языка, в то время как режиссеры модернизма применяли более разнообразные и междисциплинарные стратегии. Эти стратегии родились из междисциплинарной природы авангардных движений модернизма: символизма в случае Эдварда Гордона Крэга, конструктивизма у Всеволода Мейерхольда, сюрреализма у Антонена Арто и футуризма в случае Филиппо Томмазо Маринетти. В этой главе мы сначала сосредоточимся на театральной работе Крэга и Мейерхольда, которых объединяет ритмическая аранжировка абстрактных форм, воздействующая непосредственно на нервную систему зрителей.

46 Цит. по *Gontarski S. Introduction // The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: The Shorter Plays / Ed. by S. Gontarski. London: Grove Press, 1999. P. XIX.*

47 *Zepke S. Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari. New York; London: Routledge, 2005. P. 178.*

48 *Glass P. Opera on the Beach. London: Faber & Faber, 1988. P. 35.*

49 Цит. по *Goodridge J. Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony. London: Jessica Kingsley, 1999. P. 56.*

50 Цит. по *Frost E.C. Fundamental Sounds: Recording Samuel Beckett's Radio Plays // Theatre Journal. 1991. Vol. 43. № 3. P. 367–368.*

Британский театральный режиссер Эдвард Гордон Крэг был одним из первых и самых решительных оппонентов психологического реализма. Его широко известная концепция «сверхмарионетки» предлагает заменить такого неполноценного медиума, как живого актера, абстрактной «сверхмарионеткой». Для Крэга тело актера должно быть полностью подчинено его разуму (душе), который принадлежит «пантеистической природе» и необходим, чтобы соединить человека с совершенным законом Природы⁵¹. Но тело живого актера «находится во власти его эмоций»⁵², им часто управляет случайное чувство, а не разум⁵³. А при помощи «сверхмарионетки» нам больше не придется «испытывать на себе жестокое влияние эмоциональных признаний собственных слабостей»⁵⁴, ведь она может «достичь такого совершенного автоматизма, при котором... тело стало бы абсолютно послушным рабом сознания»⁵⁵. Иными словами, «сверхмарионетка» воплощает универсальный закон природы, не искаженный психологическим мимесисом, что дает Крэгу повод заявить: «Сверхмарионетка не станет соревноваться с жизнью и скорее уж отправится за ее пределы»⁵⁶.

Идеи Крэга были сродни спиритуальной абстракции, которой занимались его соотечественники Василий Кандинский и Пит Мондриан: оба под влиянием теософии стремились обнаружить метафизическую истину через абстрактные ритмы и космические законы. Но Кандинский и Мондриан работали со статичной композицией, тогда как радикальный подход Крэга основан на кинестетике. В его сценографических экспериментах под названием «Декорация» («the Scene») сцена должна была представлять подвижное сочленение геометричных плоскостей, света и тени: «и время может так управлять движением всей сцены, чтобы из него возникал ритм»⁵⁷. Плоскости и фигуры поднимаются, вращаются и исчезают; свет же понимается как пластичная субстанция, придающая форму движению и позволяющая законам Природы действовать «непосредственно и помимо сознания» на чувства зрителей⁵⁸. Здесь стоит заметить, что ритмический аффект здесь не довлеет себе самому, как у Стайн и Беккета, а направлен на произведение смысла, а именно божественной и природной истины. Но истина находится не в умопостижении, а происходит через мышление, воплощенное в действии, при котором «мышление и производство смысла не просто находятся в голове, но воплощены на уровне биологии, аффекта, эпистемологии и онтологии»⁵⁹. Таким образом, синхронизированная сцена Крэга захватывает физические ритмы зрителей, и мышление происходит как схватывание смысла действием, прямое касание ритма и естественного закона вселенной. Зрители не занимаются интерпретацией

51 Innes C. Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre. London; New York: Routledge, 1998. P. 192.

52 Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма / Пер. с англ. В.В. Воронина. М.: Искусство, 1988. С. 213.

53 Craig E.G. Craig on Theatre / Ed. by J.M. Walton. London: Methuen Drama, 1991. P. 83.

54 Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка С. 228.

55 Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка С. 216.

56 Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка С. 228.

57 Цит. по Innes C. Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre. P. 178.

58 Innes C. Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre. P. 179.

59 Murphy M. Edward Gordon Craig's Continuity of Life, Mind, and Spirit: a Cognitive View // New Theatre Quarterly. 2019. Vol. 35. № 4. P. 383.

истины на дискурсивно-интеллектуальном уровне, но постигают ее аффективно как поток физически воплощенного знания.

Хотя Мейерхольда относят к русскому конструктивизму, Крэг оказал на него огромное влияние. Мейерхольд «перевел с немецкого языка две статьи Эдварда Гордона Крэга», а в 1911 работал с Крэгом над постановкой «Гамлета» в Московском художественном театре⁶⁰. Мейерхольд не поддерживал прямо такую радикальную идею, как замена актеров «сверхмарионеткой», но разделял увлечение Крэга геометрией, ритмом и упорядоченным движением. Его знаменитая техника «биомеханики» требует от актера подчинять действие набору биомеханических законов, что должно привести к таким эффектам: «1) отсутствие лишних, непроизводительных движений, 2) ритмичность, 3) правильное нахождение центра тяжести своего тела, 4) устойчивость»⁶¹. Для тренировки этих принципов Мейерхольд разрабатывает несколько «этюдов» — каждый представляет собой серию движений, воплощающих принципы биомеханики, которые актерам следует довести до автоматизма. Так, актер уподобляется опытному рабочему, который способен точно выполнять повторяющиеся действия: залог его эффективности и надежности — именно отсутствие психологической вовлеченности.

Как ни парадоксально, такая механистическая манера — надежный способ возбудить в зрителях эмоции:

Найдя правильное разрешение своего физического состояния, актер приходит в то положение, когда у него появляется «возбудимость», заражающая зрителей, втягивающая их в игру актера (то, что мы раньше называли «захватом»)⁶².

Здесь под «захватом» имеется в виду не психологическое или интеллектуальное воздействие, а физическое, при котором тела зрителей оказываются захвачены биомеханическим ритмом. Мейерхольд решительно отвергает психологическую эмпатию и эмоциональный опыт:

Восторг — это пресловутое нутро, это переживания, это система моего учителя К.С. Станиславского, который, кстати сказать, вероятно, от нее скоро откажется. Нам не нужен восторг, нам нужна возбудимость на почве прочной физической предпосылки⁶³.

Можно сказать, что различие «восторга» и «возбудимости» у Мейерхольда предвосхищает различие между эмоцией как субъективным переживанием и аффектом как трансиндивидуальной интенсивностью у Делёза и Гваттари. Мейерхольд не пытается психологически пробудить сочувствие к делу пролетарской революции, хотя для него как для видного деятеля революции это остается высшей целью; но абстрактные законы физического движения тела напрямую воздействуют на зрителей, «захватывают» их механизированным ритмом, приводят в резонанс с пролетарским коллективом. Так, гаптический театр становится энергетической фабрикой, стирая границу между искусством и жизнью.

60 Braun E. Meyerhold: A Revolution in Theatre. London: Methuen Drama, 1998. P. 86.

61 Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. С. 487.

62 Мейерхольд В.Э. Статьи... С. 489.

63 Актер будущего и био-механика // Театральная Москва. 1992. № 45. С. 10.

Если абстракция Крэга встраивает театральную практику в универсальный метафизический порядок, то абстракция Мейерхольда синхронизирует тела зрителей с ритмом индустриальной современности и революционной коллективности. При всем отличии их методов оба пытаются отменить психологический реализм и установить контакт со зрителями через абстрактные движения. Разрыв с реализмом через абстракцию — одна из определяющих черт модернизма, и разработанный Крэгом и Мейерхольдом гаптический театр, где в абстрактных движениях проявляется и становится осязаемым жизненный и космический поток, составляет чрезвычайно важную часть модернистского проекта.

IV

В театре что Крэга, что Мейерхольда сохраняется архитектурная граница: сцена остается отдельной, а гаптический контакт опосредован дистанцией. Арнольд Аронсон замечает у Мейерхольда «базовый консерватизм» в работе с пространством, предполагающий «явно заметное разделение сцены и зрительного зала»⁶⁴. Напротив, предложенный Антоненом Арто «театр жестокости» и тактильный театр Филиппо Томмазо Маринетти, которым посвящен этот раздел, идут еще дальше в переосмыслении отношений сцены и зала: контакт становится более непосредственным, интенсивным и даже агрессивным, что заставляет присмотреться к этическим проблемам, связанным с гаптической эстетикой.

Как и те драматурги и режиссеры, о которых речь шла выше, Арто явным образом замещает сенсорной стимуляцией повествовательные стратегии в духе психологического реализма. Он считал, что язык сцены должен быть конкретен, независим от слова и обращаться прежде всего к чувствам⁶⁵, поскольку от интеллектуального созерцания можно легко отвернуться, но невозможно противостоять стимулам, направленным непосредственно на физическую чувственность⁶⁶. Исходя из этого, Арто пытается заново придумать архитектуру театра:

Мы предлагаем круговой спектакль, где сцена и зал не будут составлять два замкнутых мира, лишённые связи друг с другом, и можно будет передавать зрительные и звуковые сигналы сразу всей массе зрителей⁶⁷.

В этом круговом театре сцена и зрители находятся в едином тесном пространстве, и рекурсивная петля затягивается еще сильнее.

Резонанс, возникающий между зрителями и исполнителями, Арто сравнивает с заразой и рассматривает «действие театра, как и действие чумы, в плане подлинной эпидемии»⁶⁸. В противовес представлениям современной медицины он называет чуму психической заразой, которая передается «без крыс,

64 Aronson A. The History and Theory of Environmental Scenography. London: Methuen Drama. 2018. P. 91.

65 Арто А. Театр и его двойник / Пер. с фр. Г. Смирновой. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. С. 127.

66 Арто А. Указ. соч. С. 172.

67 Арто А. Указ. соч. С. 177.

68 Арто А. Указ. соч. С. 115.

без микробов и без контактов»⁶⁹. Так же и театр способен даже при отсутствии прямого физического контакта между исполнителями и зрителями стать источником болезни, доводящей «человеческий организм до разрывов и судорог, подобно тому, как чувство боли, постепенно нарастая и углубляясь, умножает свои ходы и завоеванные области во всех сферах наших чувств»⁷⁰. Природа этой заразы не физическая, но она действует через осязание и нажим: «сближение на сцене... двух нервных магнетизмов является чем-то столь цельным, столь настоящим, даже столь же определяющим, как в жизни — сближение двух эпидермисов в акте насилия»⁷¹. Тела используются, «словно сито»⁷²: речь идет о физически ощутимом процессе просеивания энергий через тела. Блау пишет о таком гаптическом взаимодействии как об «алхимическом огне», в котором «плоть, вздрагивающая от прикосновения, исчезает под натиском желания вместе с защищавшим ее разделением»⁷³. Поэтому Делёз и Гваттари заимствовали у Арто понятие «тела-без-органов», поставив его в центр поля, пересеченного аффектами и интенсивностями, — такое поле воплотил Арто в «театре жестокости», чье действие заключалось не в репрезентации образов, а в преображении самих исполнителей и зрителей.

При этом Арто, как и Крэг, сохраняет и метафизическое устремление. В особенности его привлекают магия и мистицизм древних театральных традиций востока: «Проблема западного театра заключается в том, что он занят человечеством, в то время как восточный театр занят вселенной»⁷⁴. Но в его случае космическая и метафизическая правда совсем не так тиха и безобидна, как у Крэга. Арто считает, что магия театра достижима через Жестокость — действие, направленное на повышение напряжения: «Интересны не события сами по себе, а та предельная точка накала, то состояние нравственного брожения, в которое они погружают умы. Они постоянно и сознательно вергают нас в состояние хаоса»⁷⁵. Только когда удалось достичь предела в ритмичности, вибрации, интенсивности, когда тела уже пронизаны и ушиблены аффектом, становится возможно «создать в театре реальность, в которую можно поверить, которая смогла бы стать каким-то реальным уязвлением для сердца и чувства, как и всякое истинное ощущение»⁷⁶. Только жестокость и ужас «нащупывают границы нашей собственной жизненной целостности, ставят нас лицом к лицу со всем, на что мы способны»⁷⁷. Лишь с их помощью душа способна выйти в трансцендентное, прикоснуться к мировой истине⁷⁸.

Однако такое мощное воздействие делает зрителей уязвимыми: та же сила, что пробуждает их, может разрушить пределы психики и тела, вторгнуться в пространство личной автономии — и отсюда возникают этические вопросы к гаптическому театру Арто. Морис Мерло-Понти и Жан-Люк Нанси уже под-

69 Арто А. Указ. соч. С. 113.

70 Там же.

71 Арто А. Указ. соч. С. 170.

72 Арто А. Указ. соч. С. 225.

73 Blau H. The Most Concealed Object. P. 54.

74 Artaud A. The Theatre and its Double / Ed. by M. Taylor-Batty. London; New York; Dublin: Bloomsbury Publishing, 2024. P. 201.

75 Арто А. Указ. соч. С. 207.

76 Арто А. Указ. соч. С. 176–177.

77 Арто А. Указ. соч. С. 177.

78 Арто А. Указ. соч. С. 177.

нимали их в своих философских работах о тактильности и гаптике. Мерло-Понти предложил понятие «хиазмы», обратимого отношения того, чего касаются, с тем, что осуществляет касание, отношения видимого и видящего⁷⁹; с одной стороны, эта конфигурация соотносится с рекурсивной петлей между сценой и зрителями в модернистском театре, с другой же — подчеркивает внутренний разрыв, «расхождение» внутри хиазмы, где то, что касается, и то, чего касаются, неспособны достичь полного совпадения⁸⁰. Акцент на неустранимом промежутке приводит контакт и автономность в равновесие: за каждым соединением следует разделение. Впоследствии Жан-Люк Нанси усилил этический подтекст: «Всякое сущее соприкасается с другим сущим, но закон касания — это разделение и даже больше — разнородность соприкасающихся поверхностей»⁸¹. Понимая опасность гомогенизации и гегемонии, Нанси пишет о прикосновении как смежности без слияния, контакте без интеграции, изменении без поглощения становлением, как у Делёза и Гваттари.

Однако импульс гаптической эстетики в театре модернизма придают прежде всего делёзианские категории становления и аффекта. Как в таком случае можно откалибровать его аффективное воздействие, чтобы тактильная связь способствовала автономным изменениям, а не сводилась к принудительному захвату? Вот интересная мысль Джудит Батлер, сформулированная по другому поводу:

Любая ответная реакция на происходящее является функцией и эффектом уязвимости — открытости истории, фиксации впечатлений, ощущения, захватившего рассудок. Уязвимость, возможно, является функцией открытости, то есть открытости миру, не являющемуся в полной мере известным или предсказуемым⁸².

Карен Барад, опираясь на квантовую теорию поля и Деррида, развивает идею открытости:

Всякое прикосновение подразумевает бесконечную инаковость, так что прикосновение к другому становится прикосновением ко всем другим, включая «себя»; а прикосновение к «себе» подразумевает прикосновение к незнакомым другим внутри. <...> То есть каждое конечное существо всегда уже пронизано бесконечной инаковостью, преломленной через бытие и время⁸³.

В этом свете оказывается важно, чтобы конкретные формы гаптической эстетики в модернистском театре служили неопределенным и многонаправленным трансформациям исполнителей и зрителей. Например, аффектированная речь у Стайн и Беккета работает на пробуждение и освобождение восприятия и чувственности; абстрактные движения у Крэга отсылают к метафизическим законам космической энергии, которые сами по себе изменчивы и не конечны; ну а «театр жестокости» Арто, хотя и индуцирует уязвимость, не предписыва-

79 Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Пер. с фр. О.Н. Шпараги. Минск: Логвинов, 2006. С. 208.

80 Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. С. 215.

81 Нанси Ж.-Л. Бытие единичное и множественное / Пер. с фр. В.В. Фурс. Минск: Логвинов, 2004. С. 21

82 Батлер Дж. Заметки к перформативной истории собрания / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 146.

83 Barad K. On Touching: The Inhuman That Therefore I Am // differences. 2012. Vol. 23. № 3. P. 214.

ет единой истины жизни: его касание может казаться устрашающим, но оно очищает душу и готовит ее к новым перспективам, далеким от безопасности и спокойствия.

С другой стороны, у Филиппо Томмазо Маринетти гаптическая театральность поначалу остается закрытой. Маринетти проповедовал прямое воздействие и возбуждение нервной системы зрителей еще за два десятка лет до Арто и под влиянием современного ему технологического и псевдонаучного воображения. В «Манифесте синтетического театра футуризма» он славит скорость, энергию, провокацию и даже насилие, называя их противоядием к занудному психологическому натурализму XIX века. Чувственная уязвимость зрителей здесь взята на службу войны и националистической, фашистской мобилизации: гаптическое не открывает окно духовных и перцептуальных возможностей, но оказывается инструментом демагогии и подготовки к насилию и войне. Однако ряд неудач заставил Маринетти спустя пять лет отойти от радикальной политики в сторону искусства и культуры; так он пришел ко «второму футуризму» и «тактильному театру». Гюнтер Бергхаус связывает эту эволюцию с кризисом среднего возраста и влиянием возлюбленной Маринетти — Бенедетты Каппы, которая «избавила его от примитивного мачизма и заставила переоткрыть в себе мягкость, отзывчивость и эмпатию»⁸⁴. «Тактильный театр» все так же отвергает психологический реализм — Маринетти пишет о «тактильной, мускулистой, спортивной, механически концентрированной драматургии без психологии»⁸⁵, — но гаптические отношения между сценой и зрителями смягчаются, становятся более свободными, а не насильственными.

Так, в «Манифесте тактилизма» 1921 года описано, как Маринетти погружается в море, испытывает прикосновения камней, волн и солнечного света. Здесь все еще есть место образам жестокой интенсивности: «В воде, которую разрывали скалы, пенистые ножницы ножи бритвы... ..Гибкая сталь с ее плодовитым мужским дыханием. ...Обжигающие лучи жарили мое тело...»⁸⁶, — но ниже им противопоставлены тактильные качества: мягкость, теплота, ностальгия, чувственность, аффективность⁸⁷. В написанной три года спустя работе «Тактилизм: к открытию новых чувств» Маринетти возводит происхождение своего тактилизма к опыту темного окопа на поле боя, где приходится действовать на ощупь⁸⁸. Но его риторика на удивление спокойна, и если на что-то и намекает, то на травматичность этого опыта. Как пишет об этом Барбара Спакман, «металлическое тело» из его предшествующих работ, мечтавшее об очищающей войне и победе над смертью, уступает «чувственному телу», которое выжило и мечтает теперь, как ни странно, о любви и дружбе⁸⁹.

84 Berghaus G. *Marinetti's Volte-Face of 1920: Occultism, Tactilism and «Gli Indomabili» // Beyond Futurism: Filippo Tommaso Marinetti, Writer: For the Centennial Anniversary of the Italian Avant-Garde* / Ed. by G. Tellini. Florence: Società Editrice Fiorentina, 2011. P. 67.

85 *Marinetti F.T. Critical Writings* / Ed. by G. Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. P. 458.

86 *Marinetti F.T. Tactilism // Futurism: An Anthology* / Ed. by L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman. New Haven; London: Yale University Press, 2009. P. 265.

87 *Marinetti F.T. Tactilism*. P. 266–267.

88 *Marinetti F.T. Critical Writings*. P. 442.

89 *Spackman B. Touching the Future: Marinetti's Haptic Aesthetic // Beyond Futurism: Filippo Tommaso Marinetti, Writer: For the Centennial Anniversary of the Italian Avant-Garde* / Ed. by G. Tellini. Florence: Società Editrice Fiorentina, 2011. P. 162.

Отталкиваясь от разнообразия тактильных качеств, Маринетти предлагает «тактильный театр»: «Зрители будут сидеть, положив руки на длинные тактильные ленты, которые будут разворачиваться перед ними, производя различные ощущения через различные ритмы»⁹⁰. Ритмизованные, множественные прикосновения расширяют поле восприятия — от скорости и энергии к многообразному переживанию жизни и космоса. Маринетти пишет о «точке соприкосновения между нашей кожей и бесконечным пространством-временем, которое нас окружает. Можно также назвать ее чувством телесного ритма. Задача этого чувства — привести наши тела в гармонию с ритмами земли и планет»⁹¹. Как и Арто и Крэг, здесь Маринетти приходит к пониманию театра как сцены космического резонанса и «совершенного духовного общения между человеческими существами посредством эпидермиса»⁹². Так что, хотя поначалу Маринетти видел в синтетическом футуристском театре инструмент насильственного чувства и тяги к доминированию, впоследствии он возвращает зрителям свободу восприятия — через мягкость и многообразность, присущие тактилизму. Так, он реализует более эмансипирующую и этичную версию гаптической рекурсивной петли. Эволюция его взглядов на театр показывает, что гаптическая театральность требует постоянного внимания к дихотомиям откровения и принуждения, обещания пробуждения и опасности насилия.

Эрин Маннинг пишет, что «жест прикосновения — несмотря на то, достиг он вас или нет, — становится сообщением о возможности сообщения»⁹³. Если прикосновение — физическое или метафорическое/аффективное — есть самый базовый механизм человеческих отношений, то «тактильность и театр относятся к одной и той же “сфере”»⁹⁴. Драматурги, режиссеры и артисты модернизма поняли это и, отказавшись от интроспективных ловушек психологической достоверности с ее стерильными самоповторами, обратились к аффективной открытости и взаимодействию. Таким образом, главным наследием модернистского театра в модерности и далее в нашей современности оказывается переосмысление мышления и правды через гаптические ощущения как основания совместного творения мира.

Перевод с английского Андрея Карташова

⁹⁰ *Marinetti F.T. Tactilism. P. 266–268.*

⁹¹ *Marinetti F.T. Critical Writings. P. 445.*

⁹² *Marinetti F.T. Critical Writings. P. 440.*

⁹³ *Manning E. Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. P. 61.*

⁹⁴ *Antonello P. Out of Touch: F.T. Marinetti's Il Tattilismo and the Futurist Critique of Separation // Back to the Futurists / Ed. by E. Adamowicz, S. Storchi. Manchester: Manchester University Press, 2013. P. 50.*

Библиография / References

- Актер будущего и био-механика // Театральная Москва. 1992. № 45. С. 9–10.
(*Aktyor budushchego i bio-mekhanika // Teatral'naya Moskva. 1992. № 45. P. 9–10.*)
- Арто А. Театр и его двойник / Пер. с фр. Г. Смирновой. СПб.; М.: Симпозиум, 2000.
(*Artaud A. The Theatre and its Double. Saint Petersburg, Moscow, 2000 — In Russ.*)
- Батлер Дж. Заметки к перформативной истории собрания / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
(*Butler J. Notes Toward a Performative Theory of Assembly. Moscow, 2018 — In Russ.*)
- Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Я.И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 837.
(*Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Yekaterinburg; Moscow, 2010 — In Russ.*)
- Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / Пер. с фр. А.В. Шестакова. СПб.: Machina, 2011.
(*Deleuze G. Francis Bacon: The Logic of Sensation. Saint Petersburg, 2011 — In Russ.*)
- Делёз Ж. Лекции о Спинозе 1978–1981 / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
(*Deleuze G. Spinoza: Practical Philosophy. Moscow, 2016 — In Russ.*)
- Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма / Пер. с англ. В.В. Воронина. М.: Искусство, 1988.
(*Craig E.G. The Actor and the Über-Marionette // Craig E.G. Vospominaniya, statyi, pisma. Moscow, 1988 — In Russ.*)
- Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968.
(*Meyerhold V. Statyi, pisma, rechi, besedy. Moscow, 1968 — In Russ.*)
- Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Пер. с фр. О.Н. Шпараги. Минск: Логвинов, 2006.
(*Merleau-Ponty M. The Visible and the Invisible. Minsk, 2006 — In Russ.*)
- Нанси Ж.-Л. Бытие единичное и множественное / Пер. с фр. В.В. Фурс. Минск: Логвинов, 2004.
(*Nancy J. Being Singular Plural. Minsk, 2004 — In Russ.*)
- Ригль А. Позднеримское художественное производство / Пер. с нем. Г. Гимельштейна. М.: V-A-C Press, 2025.
(*Riegl A. Late Roman Art Industry. Moscow, 2025 — In Russ.*)
- Alfandary I. Page-Landscapes in the Theatre of Gertrude Stein // *Reflective Landscapes of the Anglophone Countries* / Ed. by P. Guibert. New York: Rodopi, 2011.
- Antonello P. Out of Touch: F.T. Marinetti's *Il Tattilismo* and the Futurist Critique of Separation // *Back to the Futurists* / Ed. by E. Adamowicz, S. Storch. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- Aronson A. *The History and Theory of Environmental Scenography*. London: Methuen Drama, 2018.
- Barad K. On Touching: The Inhuman That Therefore I Am // *differences*. 2012. Vol. 23. № 3. P. 206–223.
- Bay-Cheng S., Cole B. *Modernist Poetic Drama: A Critical Introduction* // *Poets at Play: An Anthology of Modernist Drama* / Ed. by S. Bay-Cheng, B. Cole. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2010.
- Berghaus G. Marinetti's *Volte-Face* of 1920: Occultism, Tactilism and «*Gli Indomabili*» // *Beyond Futurism: Filippo Tommaso Marinetti, Writer: For the Centennial Anniversary of the Italian Avant-Garde* / Ed. by G. Tellini. Florence: Società Editrice Fiorentina, 2011.
- Blau H. *The Most Concealed Object* // *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography* / Ed. by J. Collins, A. Nisbet. London; New York: Routledge, 2010.
- Braun E. *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. London: Methuen Drama, 1998.
- Craig E.G. *Craig on Theatre* / Ed. by J.M. Walton. London: Methuen Drama, 1991.
- Craig E.G. *On the Art of the Theatre*. Chicago: Browne's Bookstore, 1912.
- Fensham R. *Affective Spectatorship: Watching Theatre and the Study of Affect* // *Unfolding Spectatorship: Shifting Political, Ethical, and Intermedial Positions* / Ed. by C. Stalpaert, K. Pewny, J. Coppens, P. Vermeulen. Gent: Academia Press, 2016.
- Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London; New York: Routledge, 2008.
- Fisher J. *Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetic* // *Parachute*. 1997. № 87. P. 4–11.
- Frank A. *The Expansion of Setting in Gertrude Stein's Landscape Theatre* // *Modernism/Modernity Print Plus*. 2018. Vol. 3. Cycle 1 (URL: <https://modernismmodernity.org/forums/posts/expansion-setting>).
- Frid E., Lindetorp H. *Haptic Music — Exploring Whole-Body Vibrations and Tactile Sound for a Multisensory Music Installation* // *Proce-*

- edings of the 17th Sound and Music Computing Conference (SMC). 2020. P. 68–75.
- Frost E.C.* Fundamental Sounds: Recording Samuel Beckett's Radio Plays // *Theatre Journal*. 1991. Vol. 43. № 3. P. 361–376.
- Garrington A.* Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Glass P.* Opera on the Beach. London: Faber & Faber, 1988.
- Goldberg R.* Performance Art: From Futurism to the Present. New York: Thames & Hudson, 2011.
- Gontarski S.* Introduction // *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: The Shorter Plays* / Ed. by S. Gontarski. London: Grove Press, 1999.
- Goodridge J.* Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony. London: Jessica Kingsley, 1999.
- Innes C.* Modernism in Drama // *The Cambridge Companion to Modernism* / Ed. by M. Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Kappers A.M.L.; Bergmann Tiest W.M.* Haptic Perception // *The Cambridge Handbook of Applied Perception Research* / Ed. by R.R. Hoffman, P.A. Hancock, M.W. Scerbo, R. Parasuraman, J.L. Szalma. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Manning E.* Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Marinetti F.T.* Critical Writings / Ed. by G. Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Marinetti F.T.* Tactilism // *Futurism: An Anthology* / Ed. by L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman. New Haven; London: Yale University Press, 2009.
- Marks L.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham; London: Duke University Press, 2000.
- Massumi B.* Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham; London: Duke University Press, 2021.
- McTighe T.* The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama. New York: Palgrave MacMillan, 2013.
- Mellow J.R.* Forward // *Opera and Plays by Gertrude Stein* / Ed. by J.R. Mellow. New York: Station Hill Press, 1987.
- Murphy M.* Edward Gordon Craig's Continuity of Life, Mind, and Spirit: a Cognitive View // *New Theatre Quarterly*. 2019. Vol. 35. № 4. P. 373–386.
- Paterson M.* Architecture of Sensation: Affect, Motility and the Oculomotor // *Body & Society*. 2017. Vol. 23. № 1. P. 3–35.
- Paterson M.* The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies. Oxford; New York: Berg, 2007.
- Puchner M.* Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Scherr R.* Tactile Erotics: Gertrude Stein and the Aesthetics of Touch // *Lit: Literature Interpretation Theory*. 2007. Vol. 18. № 3. P. 193–212.
- Spackman B.* Touching the Future: Marinetti's Haptic Aesthetic // *Beyond Futurism: Filippo Tommaso Marinetti, Writer: For the Centennial Anniversary of the Italian Avant-Garde* / Ed. by G. Tellini. Florence: Società Editrice Fiorentina, 2011.
- Stein G.* A Transatlantic Interview 1946 // *The Gender of Modernism: A Critical Anthology* / Ed. by Bonnie Kime Scott. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Stein G.* Selected Writings of Gertrude Stein / Ed. by C.V. Vehten. New York: Random House, 1946.
- Taxidou O.* Modernism and Performance: Jarry to Brecht. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Walden C.* Modernism and European Drama/Theatre // *The Modernist World* / Ed. by S. Ross, A.C. Lindgren. London; New York: Routledge, 2017.
- Wallace J.* Abstraction in Modernism and Modernity: Human and Inhuman. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023.
- Zepke S.* Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari. New York; London: Routledge, 2005.