Автор: словарь
23.04.2008 12:18 -

ЖЕСТ — пластико-пространственная конфигурация телесности (см. Телесность), обладающая семиотически артикулированной значимостью. Выступает универсально распространенным коммуникативным средством (как показано психологами, при диалоге более 80% информации поступает к собеседникам посредством визуального канала). В контексте художественной традиции, конституирующей свою систему средств художественной выразительности на основе конфигурации человеческого тела (театр, кино, пластика, скульптура и т.п.), Ж. выступает в качестве базового инструмента создания художественной образности, в силу чего феномен Ж. оказывается в фокусе внимания философских концепций художественного творчества, обретая особую значимость в рамках модернизма и постмодернизма (см. Модернизм, Постмодернизм), трактующих Ж. в качестве своего рода текста. В ряде философских концепций, фундированных презумпциями метафизики, феномен Ж. подвергается онтологизации (см. Метафизика).

Так, например, в трактовке Бергсона конституируемый на основе "жизненного порыва" Ж. обретает статус универсального способа бытия предметности: &quot

;Представим себе жест — поднятие руки. Рука, предоставленная сама себе, упадет в исходное положение. Все же в ней останется возможность — в случае волевого усилия — быть поднятой вновь. Этот образ угасшего креативного жеста дает возможно точное представление о материи" (см.

Жизненный порыв). Ж. как культурный феномен имеет двоякий статус, выступая как: 1) устойчивый в данной культурной традиции и осваиваемый в процессе социализации знак, обладающий стабильной семантикой (например, вытянутая вперед рука с поднятым вверх большим пальцем в римской традиции означает требование сохранить гладиатору жизнь, в западно-европейской — адресуемую проезжающему автомобилисту просьбу взять в попутчики, в восточно-славянской — сообщение, что все "O’K"); 2) ситуативно значимый способ выражения, семантика которого не является константной, но конституируется в конкретном контексте, что предполагает определенные встречные усилия адресата и адресанта данного Ж. в режиме "понять — быть понятым" (как, например, писал С.Красаускас применительно к графически изображаемому Ж., "...графика должна дать зрителю импульс и оставить простор").

Отличие культурного статуса Ж. в первой и второй его версии становится очевидным при сравнении, например, западной и восточной традиций танцевального искусства: так, применительно к европейскому балету Г

.Уланова писала о том, что в танце нет фиксированно определенных движений, которые конкретно означали бы "я ухожу" или "я люблю", но весь рисунок танца в целом должен вызвать у зрителя определенные эмоции, соответствующие этим состояниям; что же касается индийской традиции танца, то она, напротив, в своем фиксированном семиотизме позволяет актеру "протанцовывать" для зрителя главы из "Рамаяны"). Ж. во втором его понимании подлежит не простому декодированию, опирающемуся на принятую в той или иной традиции систему символизма, но своего рода дешифровке, в ситуации которой шифровой ключ, предполагаемый адресантом, не известен адресату изначально, но должен быть им реконструирован в ходе герменевтической процедуры по отношению к Ж. — Ж. понимается в данном случае в качестве текста, артикулированного отнюдь не только рационально: по оценке С.Эйзенштейна, кинотекст должен рассматриваться "не как изображение, а как раздражитель, производящий ассоциации, вызывающий достройку воображением... чрезвычайно активную работу чувства". В контексте модернистских интерпретаций искусства феномен Ж. рассматривается в контексте заложенной дадаизмом парадигмы антивербализма (см. Дадаизм), в рамках которой внеязыковая, внелогическая и внедискурсивная сфера осмысливается как сфера индивидуальной свободы, не скованной универсализмом — ни в плане субъективной общеобязательности, ни в плане темпорального универсализма ("уважать все индивидуальности в их безумии данного момента" у Т.Тцары).

Свобода творчества мыслится Х.Баллем как обретаемая посредством отказа от сложившейся системы языка ("я не хочу слов, которые были изобретены другими") и языка как такового ("во все ли наш язык должен совать свой нос? Слово, слово, вся боль сосредоточилась в нем, слово... — общественная проблема первостепенной важности").

Дадаизм не только видит своей "целью ни много ни мало, как отказ от языка" (Х.Балль), не только практически культивирует Ж. на своих "вечерах гимнастической поэзии", но и формирует ориентацию искусства на Ж. как на фундаментальное средство художественной выразительности, обеспечивающее искусству подлинность образа благодаря своей сопряженности с подлинностью телесности (см. Тело, Телесность): "флексии скользят вниз по линии живота" (Т

.Тцара). В концепции "театра жестокости" А.Арто Ж. трактуется в качестве акцентированно доминирующего средства выразительности. Эта установка мотивируется А.Арто тем, что слово как таковое есть лишь символ, не столько выражающий, сколько замещающий собою обозначаемый предмет, и в силу этого, "преодолеть слово — значит прикоснуться к жизни" (А

.Арто).

Согласно А.Арто, традиционный западный театр всегда мыслился как "театр слова": "театр Слова — это всё, и помимо него не существует никаких иных возможностей; театр — это отрасль литературы, своего рода звуковая вариация языка", — более того, "даже если мы признаем существование различий между текстом, произнесенным на сцене, и текстом, прочитанным глазами, даже если мы поместим театр в границы того, что появляется между репликами, — нам все равно не удастся отделить театр от идеи реализованного текста" (А.Арто).

Между тем, согласно А.Арто, эта имплицитная презумпция западной театральной эстетики может и должна быть подвергнута рефлексивному анализу: вполне уместно "задаться вопросом, не наделен ли театр своим собственным языком". Таким языком является (или, по крайней мере, должен являться) язык Ж.: "сфера театра вовсе не психологична, она является пластической и физической". Собственно, по мысли А

.Арто, происшедшее в европейской традиции "разделение аналитического театра и пластического мира представляется нам бессмыслицей. Нельзя разделять тело и дух, чувства и разум". Согласно концепции "театра жестокости", "слова мало что говорят духу, но пространственная протяженность и сами объекты говорят весьма красноречиво" (А.Арто).

Именно и только "посредством активных жестов" театральное действо способно "объективно выражать тайные истины" (А.Арто).

Таким образом, концепция "театра жестокости" являет собой "физическую, а не словесную идею театра, которая как бы сдерживает театр в границах того, что может происходить на сцене, независимо от написанного текста", — в этом смысле "театр жестокости" практически заменяет собою "тот тип театра, каким мы его знаем на Западе, театра, частично связанного текстом и оказавшегося ограниченным таким текстом". Базовым средством художественной выразительности (в точном смысле этого слова: выразительности как противостоящей непосредственной изобразительности — см. Экспрессионизм) выступает в таком театре именно Ж. как инструмент телесности. Аналогично А.Арто, А.Жарри полагал, что "актер должен специально создавать себе тело, подходящее для... роли". В качестве своего рода встречного семантического вектора в трактовке Ж. выступает концепция А.Юберсфельд, в рамках которой тело актера

выступает как тотальный Ж., конституирующий своего рода "письмо тела" и не имеющий иной формы бытия, помимо знаковой: "наслаждение зрителя в том, чтобы читать и перечитывать письмо тела" (см. Письмо).

Безусловно, речь идет "не о том, чтобы вовсе подавить слово в театре", но лишь о том, чтобы "изменить его предназначение, и прежде всего — сузить его область, рассматривать его как нечто иное, а не просто как средство привести человеческие персонажи к их внешним целям" (А.Арто). Этим иным выступает, по А.Арто, метафизическая сущность слова (слов), которая позволяет "воспринимать речь в универсальном плане как жест" (см. Метафизика). По формулировке А.Арто, "театр может силой вырвать у речи как раз возможность распространиться за пределы слов, развиться в пространстве...

Здесь включается — помимо слышимого языка звуков — также зримый язык объектов, движений, положений, жестов, — однако лишь при том условии, что их смысл, внешний вид, их сочетания, наконец, продолжены до тех пор, пока они не превратятся в знаки. А сами эти знаки не образуют своего рода алфавит". Таким образом, речь идет о "существовании... пространственного языка — языка звуков, криков, света, звукоподражаний...". Именно в этом плане речь, понятая в качестве своего рода вербального Ж., и обретает в контексте театрального действия "свою главную действенность" — "как сила, отделяющая материальную видимость, отделяющая все состояния, в которых замирает и пытается найти успокоение дух".

В этом отношении "театр жестокости" никоим образом не предполагает, что произнесенное слово будет услышано зрителем — услышано в классическом смысле этого слово, предполагающем герменевтическую процедуру понимания исходного смысла вербальной семантики. Театр, ориентированный на Ж., может быть рассмотрен, в терминологии Ницше, скорее в качестве дионисийского, нежели в качестве аполлоновского: "дионисически настроенный человек, так же как и оргиастическая масса, не имеют слушателя, которому они могли бы что-нибудь сообщить, в то время как именно его и требует эпический рассказчик и вообще аполлоновский художник" (Ницше). В сущности, при переориентации театра со слова на Ж. "речь... идет не столько о создании некой безмолвной сценической площадки, сколько о такой сцене, гул которой еще не успел затихнуть и успокоиться в слове" (ср. у Р.Барта: "гул — это шум исправной работы").

Анализируя концепцию Ж. А.Арто, Деррида отмечает, что фактически "слово — это труп психической речи", — вот почему, "обратившись к языку самой жизни" (Деррида), нам следует обрести "речь, существующую до слов" (А.Арто). В этом отношении театр Ж. уделяет большое значение такому феномену, как ономатопея (от мифов об ономатотете — творце имен): по оценке

Деррида, А.Арто конституирует своего рода "глоссо-поейсис" — "и не подражательный язык, но и не сотворение имен", который "подводит нас к черте, где слово еще не родилось, когда говорение уже перестало быть простым криком, но еще не стало членораздельной речью, когда повторение и, стало быть, язык как таковой". Модернистская концепция Ж. во многом послужила предпосылкой формирования как постмодернистской трактовки языка искусства (см. Язык искусства), так и постмодернистской концепции телесности — см. Телесность, Тело, Тело без органов. Кроме того, в модернистской концепции Ж. эксплицитно артикулируются многие идеи, впоследствии обретшие фундаментальный статус в рамках постмодернистской парадигмы. К таким идеям могут быть отнесены: 1) идея отказа метафизического понимания слова, т.е. автохтонной и имманентной прозрачности вербальной семантики, фундированной презумпцией светящегося в словах

Логоса (см. Логоцентризм, Метафизика, Постметафизическое мышление).

По ретроспективной постмодернистской оценке, если в контексте "театра жестокости" А.Арто вербальные структуры практически превращаются в Ж., то "в этом случае логическая и речевая установка, с помощью которой слову обычно обеспечивается рациональная прозрачность, когда оно покрывается странной оболочной, как раз и придающей ему незамутненность, так что сквозь его истонченную плоть начинает просвечивать смысл, — эта установка либо сводится на нет, либо оказывается в подчиненном положении; уничтожая прозрачность, мы тем самым обнажаем плоть слова, его звучание, интонацию, его внутреннюю силу, позволяем зазвучать тому воплю, который членораздельный язык и логика еще не успели до конца остудить"

(Деррида); 2) идея интерпретации предмета интереса театра в качестве индивидуального, которая направлена против вытеснения из сферы театрального действия неповторимо индивидуального, принципиально единичного — как не подчиненного логике универсализма, а потому воспринимаемого метафизическим мышлением как атрибутивно иррациональное (см. Идиографизм).

По оценке Деррида, осуществляя переориентацию театра от парадигмы вербализма на парадигму Ж., мы тем самым "высвобождаем тот подавленный жест, который таится в недрах всякого слова, то единичное, неповторимое мановение, которое постоянно удушается идеей общего, заложенной как в абстрактном понятии, так и в самом принципе повтора"

(Деррида); 3) идея ситуативности жестовой семантики, которая понимается не в качестве жестко фиксированной, но в качестве контекстно-ситуативной, подлежащей

дешифровке со стороны субъекта восприятия, что предполагает интерпретационный плюрализм, открывающийся для зрителя в отношении театрального действия. Данная идея во многом созвучна постмодернистской идее "означивания", в рамках которой интерпретация понимается релятивно-плюралистическая, программно версифицированная процедура генерации (не реконструкции) смысла как такового (см.

Означивание, Интерпретация, Экспериментация); 4) идея отказа от презумпции тотального детерминационного доминирования в ткани театральной постановки авторского замысла: как писал А.Арто, "если автор — это человек, владеющий словесным языком, а постановщик — его раб, то вся проблема сводится к простому словоупотреблению". В рамках традиционного театра "согласно смыслу, придаваемому обычно выражению "постановщик", — этот человек является не более чем ремесленником, "переработчиком", своего рода толмачем, навеки обреченным переводить драматические произведения с одного языка на другой" (А

.Арто). В силу этого "постановщик будет вынужден постоянно тушеваться перед автором до тех пор, пока будет считаться, что словесный язык главенствует над всеми прочими языками, и что театр допускает только этот язык, и никакой другой" (А.Арто).

Напротив, фундированный презумпцией переориентации с такого инструмента, как слово, на инструментальное использование Ж., "театр жестокости" фактически осуществляет один из важнейших сдвигов европейской традиции в сторону постмодернистской идеи "смерти Автора": как пишет А.Арто, "мы отречемся от театрального пристрастия к тексту и отвергнем диктатуру писателя" (см. "Смерть Автора"); 5) идея отказа от классической презумпции линейного разворачивания смыслового содержания театральной постановки (см. Сюжет), поскольку ориентация на Ж. освобождает театральное действие от тотального влияния автора драматического текста — т.е.

Автора как квазидетерминанты по отношению к постановке (не случайно А.Арто фиксировал теологический характер "...Глагола, задающего меру нашего бессилия"). В данном отношении концепция Ж. во многом выступает предпосылкой такой парадигмальной фигуры постмодернистской философии, как "смерть Бога": если классическая сцена фактически "теологична в той мере, в какой на ней господствует слово, воля к слову, установка первичного логоса, который сам по себе не принадлежит театру, но управляет им на расстоянии" (Деррида), то в театре Ж. "представление" трактуется в этом контексте как обладающее автохтонно внутренним, имманентным потенциалом смыслопорождения (см. Неодетерминизм).

М.А. Можейко