Рецензии

Варвара Склез

Аффективное уточнение времени
Рецензия на книгу: Schneider R. (2011) Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment, Routledge

Книга Ребекки Шнайдер открывает захватывающую перспективу как на историю перформативных практик, так и на теорию истории. В разных частях этой книги сближаются впечатления реконструкторов Гражданской войны в США и исследования аффекта (Глава 1), двойники Авраама Линкольна и феминистская теория (Глава 2), дискуссии о «живом» (live) искусстве и размышления о природе модерного архива (Глава 3), исторические реконструкции и практики Вустер Груп (Глава 4), теория актерской игры Станиславского и фотографии Синди Шерман (Глава 5). «Точкой», в которой для Шнайдер сходятся все эти теории и практики, оказывается слово «реконструкция» (*reenactment*)[2], понимаемое как «интенсив-

Склез Варвара Михайловна — магистр культурологии, магистр public history, Москва. Научные интересы: публичная история, исследования перформанса, исследования памяти, антропология театра. E-mail: Varvar.sk@gmail.com.

Varvara Sklez — MA cultural studies, MA public history, Moscow. Research interests: public history, performance studies, memory studies, theatre anthropology. E-mail: Varvar.sk@gmail.com

Перевод этого термина как «воспроизведение», использованный Сергеем Ушакиным в статье «Вспоминая на публике: Об аффективном менеджменте истории» (http://gefter.ru/archive/13513), представляется мне более точным. Вместе с тем его применение затруднительно, если речь идет о различных практиках и их участниках, в частности, в отношении воспроизведения исторических событий и перформативных практик. Поэтому я буду использовать уже существующий термин «реконструкция». Несмотря на потерю важного для теоретического осмысления этих практик элемента «enact», я надеюсь, что помещение термина «реконструкция» в новый интеллектуальный контекст позволит со временем сблизить его понимание с принятым в англосаксонской традиции или уточнить их соотношение.

ное воплощенное вопрошание повторения и обращения времени» [Schneider, 2011, p. 2].

Принципиальная цитатность театра рассматривается Шнайдер как элемент, конституирующий театральность, и одновременно зачастую оставляемый за скобками: «Угроза театральности — это все еще угроза нелегального положения копии, двойного, миметичного, второго, суррогатного, феминного, квир» [Ibid., p. 30]. Причину, по которой Шнайдер предпочитает понятие «реконструкция» таким акцентирующим удвоение понятиям, как «мимесис», «имитация», «присвоение», «цитирование», «повторение» (*reiteration*), «перформативность», является его темпоральная нагруженность. Внимание Шнайдер привлекает именно настойчивая потребность реконструкторов в буквальном повторении, удвоении прошлого в настоящем и странные эффекты этого удвоения. Оторванный бутафорский палец на траве, настоящая картошка, которую реконструкторы едят в бутафорской палатке, отряд только что погибших солдат, отправляющийся на перерыв, — Шнайдер при всей внимательности к детальности реконструкций не может не замечать многочисленных странностей этого пространства «(воз)вращения прошлого».

Глава 1 начинается с описания зрительского опыта просмотра реконструкции битвы за Калпс Хилл в Геттисбурге во время Гражданской войны. «Я с удивлением обнаружила, что большая часть действия разворачивалась в лесу на такой дистанции от зрителя, что нам, сидящим на трибунах, не было видно ничего кроме клубов дыма и редких приглушенных криков. <...> когда реконструкторы снова появились из леса, все на трибунах аплодировали. Но чему мы были свидетелями? В основном мы слушали истории постфактум о том, как это было. <...> В этом отношении мы были свидетелями задержки и недостатка отчетливых образов, ощутимых в опыте» [p. 33]. Проблематичным оказывается получение доступа не только к историческому событию, но и к его реконструкции. Интересно, что и на других реконструкциях, где присутствовала Шнайдер и где условия видимости были гораздо лучше, этот опыт, по ее словам, все равно скорее напоминал «не-вполне-видение» (*not-quite-seeing*), присутствие при попытках других «сделать нечто большее, чем наблюдение с подмостков будущего» [p. 33].

Через эту недостаточность она описывает и американское национальное воображение, в котором память остается делом будущего (*future act*), «еще не вспомненным, но и еще не забытым» [p. 21-23]. Многочисленные и становящиеся все более популярными исторические парки, достопримечательности, реконструкции и практики «живой истории» (*living history*) воспроизводят эту странную темпоральность. Очевидно, понятия «истории» и «памяти» с оговорками,

но все же основанные на линейной модели времени, оказываются для Шнайдер недостаточными. Практики реконструкции ставятся Шнайдер в контекст моделей темпоральности, так или иначе подрывающих такую модель («запаздывание времени» (*temporal lag*) у Хоми Бабы, «задержка времени» (*temporal drag*) у Элизабет Фримен, «синкопированное время» у Гертруды Стайн).

А что, если прошлое не закончилось? — спрашивает Шнайдер. Она говорит о модели темпоральности, в которой статус прошлого как того, что прошло, не подвергается сомнению, но сама «прошедшесть прошлого» (*pastness of the past*) оказывается принципиально незавершенной и неполной. Таким образом «события скорее оказываются отнесены в прошлое или становятся прошлым в силу того, что, с одной стороны, продолжают происходить в настоящем, но с другой - происходят лишь частично и не во всей полноте» [p. 33].

Средства передачи истории (документы)/памяти (тела) также меняют свой статус. Если «останки» (*remains*) одновременно сохраняются и находятся впереди (*«remain before us»*), то они могут быть заключены не только в объектах и материальных документах, но и в практиках нематериального труда вовлеченных в это неполное прошлое, а также вступающих с ним в контакт. Условием этого контакта является «позирующее тело, тело, делающие жесты, читающее слова, поющее песню или безмолвно наблюдающее, тело, склонившееся над столом в архиве над „подлинной“ рукописью или всматривающееся в экран» [p. 33].

Отказ от дихотомии тела/текста лежит в основе оптики, предлагаемой в рамках «аффективного поворота». Аффект располагается между членами этой и других оппозиций (и соответственно между *телами*) и, таким образом, может иметь отношение одновременно более чем к одному члену оппозиции. Кэтлин Стюарт говорит о «прыжке» аффекта, который беспрепятственно пересекает границы тел [Stewart, 2007]. Сара Ахмед называет эмоции вязкими, липкими — они не оседают в теле, но и не ограничены строго [Ahmed, 2004]. Аффект может преодолевать темпоральные, пространственные, географические и национальные границы, путешествовать как в материальных, так и в ритуальных останках (например, в песне или фразе) [Cvetkovich, 2003; Love, 2009]. Шнайдер ставит рядом это свойство аффекта (эмоций) и слово «прикосновение», при помощи которого реконструкторы описывали свой опыт.

Из ее интервью с реконструкторами следует, что, несмотря на важные различия между ними и их способами описания своего опыта, абсолютно все они оказались увлечены их общим вкладом в «возможность удвоения времени, испытания неуловимых мгновений аффективной вовлеченности» [Schneider, 2011, p. 50]. Вместе с этим большинство опрошенных Шнайдер довольно скептически

отнеслись к тем, чьими мотивациями для участия были ностальгия и сентиментальность. Напротив, их мотивации можно назвать довольно рациональными: распространенным вариантом ответа было желание «лучше узнать историю» и получение опыта, который не могли дать прочитанные ими тексты. На прямой вопрос Шнайдер, действительно ли время для них обращалось, она получила несколько положительных ответов и столько же отрицательных. Тем не менее почти все ее респонденты говорили о чем-то вроде «прикосновения» или «шепота времени», которое внезапно приоткрылось. Чаще всего такой опыт случался с ними неожиданно, в незначимый момент или был связан с какой-то случайной, непредвиденной деталью [p. 50-51]. Стоит отметить, что, судя по фрагментам описания Шнайдер ее собственного зрительского опыта, это сокращение дистанции оказалось для нее таким же неожиданным и ошеломительным, как и для участников [p. 57-60].

Один из выводов, который делает Шнайдер, заключается в том, что реконструкция не является «чем-то одним по отношению к прошлому, но существует в поле, где постоянно сталкиваются самые непохожие представления о том, что конституирует факт» [p. 56]. Наличие ошибок, которые неизбежно возникают в странной аутентичности реконструкции[1], означает, что «прикосновение» к прошлому, которое она делает возможным, не является идентичным ни прошлому, ни самому себе.

Вопрос о том, обязательно ли различие отменяет аутентичность, является ключевым для главы 3. Шнайдер проблематизирует три активно обсуждаемые в исследованиях перформанса установки: перформанс исчезает, а текст остается; живое выступление не является записью (*record*); «живое» происходит в «сейчас», понимаемом как единичное, непосредственное, исчезающее. Центральную роль в этом рассмотрении занимает эссе самой Шнайдер «Перформанс остается»/«Останки перформанса» («Performance remains»), опубликованное в 2001 г. и посвященное взаимоотношениям перформанса и архива. Роль этой главы, как и многое в книге Шнайдер, оказывается двойной. Так, новые разделы этой главы выступают в роли исторического контекста для эссе и в этом качестве оказываются своеобразным путеводителем по некоторым ключевым для исследований перформанса понятиям и текстам. Вместе с тем эта история оказывается (уже) проблематизированной из перспективы включения функции перформанса в саму логику бытования модерного архива.

1 Речь идет как об исторических реконструкциях, так и реконструкции в практиках искусства (как, например, в постановке «Бедный театр» Вустер Груп).

Шнайдер указывает на то, что определение перформанса как того, что «становится собой через исчезновение» [Phelan, 1993], укоренено в этой логике, т. е. в тех формах, которые модерный архив считал и продолжает считать допустимым для того, чтобы называть нечто документом и далее историей. Вместо того чтобы следовать этой логике, Шнайдер предлагает проследить, как архив разыгрывает (*performs*) уравнивание перформанса и исчезновения, и того, как разыгрывается сама функция сохранения [Schneider, 2011, p. 99].

Она подчеркивает, что критика идеи исторической фактичности в XX веке почти не затронула логику архива. Внимание исследователей к документам, которые по различным причинам не попадали в поле зрения историков, не изменило отношения к средствам сохранения памяти — материальным, измеримым, постоянным. Архив, как замечает Шнайдер, по-прежнему требует видимых останков и ценит их больше, чем события [p. 99-100].

Если рассматривать перформанс не как то, что исчезает, но как акт сохранения и средство «появления-заново», понимание «останков» совершенно необязательно сводить до материального объекта [p. 101]. Более того, отталкиваясь от фразы Фелан, Шнайдер предполагает, что перформанс становится собой *через* исчезновение, то есть проходя сквозь него и сквозь материальность [p. 105].

Таким образом, перформанс для Шнайдер оказывается «обратной стороной любой архитектуры или среды доступа», средством постоянно воспроизводимого эпистемологического сомнения.

Вместе с этим в главе 5 Шнайдер на примере взаимопроникновения фотографии и театра указывает на опасность широкого понимания любых практик «как-перформанса» (*as-performance*, по Ричарду Шехнеру). Однако ей представляется плодотворной «постоянная проблематизация границ между живыми и неподвижными (*still*) искусствами, основанная на преодолении абсолютистского разграничения между перформансом и останками» [p. 168].

В этом смысле аффект выступает в неожиданной роли локализации предмета исследования Шнайдер. Неожиданной, поскольку разговор об аффекте будет неизбежно избегать контекстуализации, но одновременно не может вестись без локализации в совершенно конкретных фразах, привычках, *субъективностях*. Так, в тексте Шнайдер происходит сближение разговоров реконструкторов, понятийного аппарата исследователей аффекта и ее собственных впечатлений без попытки исчерпывающего объяснения одного через другое. Аффект оказывается ошеломляюще антропологической оптикой, не оставляющей исследователю никаких надежд на то, чтобы остаться сторонним наблюдателем.

Шнайдер создает целую онтологию «выживания» (если использовать словарь Адриан Риш), что означает «оставаться живой», про-

ходить «прошлое как прошлое», а не как «(только) настоящее» [p. 7]. И именно эта подчеркнуто «слабая» позиция, допускающая, как об этом пишет Элизабет Фримен, «феминизм, феминность или другие „анахронизмы“» [Freeman, 2000, p. 729], наделяется Шнайдер политическим значением. Задаваясь в заключение книги вопросом о смысле протеста сейчас, она говорит, что он обнаруживается в осознании смысла и протяженности этого «сейчас», в том, чтобы раз за разом обращать на него внимание. «Что происходит с линейной историей, — спрашивает Шнайдер, — если ничего никогда не завершено до конца и не начато отдельно?». Можно только взять на себя тяжелый труд попробовать.

В этом смысле язык книги также оказывается подчинен этому методу: перечисляя синонимичные или близкие по значению определения, понятия и явления, Шнайдер всякий раз как бы наощупь обнаруживает предмет своего разговора и предлагает проделать то же самое читателю. В этом смысле задача чтения этой книги оказывается вариантом задачи ее перевода.

Библиография/References

Ahmed S. (2004) *The Cultural Politics of Emotion,* N.Y.: Routledge.

Cvetkovich A. (2003) *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures,* Durham, NC: Duke University Press.

Freeman E. (2000) Packing History, Count(er)ing Generations. *New Literary History,* 31 (4): 727-744.

Love H. (2009) *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Phelan P. (1996) *Unmarked: The Politics of Performance.* London, N.Y.: Routledge.

Schneider R. (2011) *Performing remains. Art and war in times of theatrical reenactment,* London, N.Y.: Routledge.

Stewart K. (2007) *Ordinary Affects.* Durham, NC: Duke University Press.