



Наталья ЯКУБОВА

## КУЛЬТ РАССКАЗА

### ЗАМЕТКИ О ПОКОЛЕНИИ 1990–2000-х ГОДОВ В ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОЙ РЕЖИССУРЕ

В истории театрального поколения красноречивы не только манифестации сходных интересов, но и сходные *отсутствия* таковых. Так, одним из важных знаков режиссуры 1990–2000-х оказалось некое притупление чувствительности к тому, какие возможности эстетического обновления театра скрывает в себе работа с прозой. Не то чтобы количество постановок, использующих прозу как исходный пункт, резко уменьшилось (доказать это может только статистика); изменилось, однако, отношение к прозаическому слову. Если для поколения «мастеров» – Кристиана Люпы, Анатолия Васильева, Петра Фоменко, Сергея Женовача<sup>1</sup> – проза была материей, с помощью которой можно было поставить под сомнение и заново переосмыслить драматические структуры, то молодое поколение, увы, не раз можно было бы упрекнуть в традиционности инсценировок. Часто возникает впечатление, что то или иное прозаическое произведение привлекает режиссера этого поколения исключительно комплексом тем и идей, в то время как творческий вызов, который бросает ему эстетика повествовательного жанра, оказывается им не услышан.

На этом фоне выделяется, пожалуй, лишь драматургия «прозаических» спектаклей Миндаугаса Карбаускиса, за исключением, может быть, «Похождения» (по «Мертвым душам» Н.В. Гоголя, Театр-студия п/р О. Табакова, 2006). Несомненно,

что в инсценировках, сделавших Карбаускиса знаменитым, – в «Старо-светских помещиках» по Н.В. Гоголю (МХАТ, 2001), а также в поставленных в Театре-студии п/р О. Табакова романе У. Фолкнера «Когда я умирала» (2004), «Рассказе о семи повешенных» Л. Андреева (2005), «Рассказе о счастливой Москве» А. Платонова (2007), – этот режиссер вдохновляется непосредственно материей прозы. Трудно, однако, не заметить, что Карбаускис разрабатывает, прежде всего, находки своих учителей – Петра Фоменко и Сергея Женовача. Небезынтересно поэтому для начала вспомнить, что это были за находки.

#### СПЕКТАКЛЬ-ЧТЕНИЕ И СПЕКТАКЛЬ-ПИСЬМО: ПОД ЗНАКОМ ФОМЕНКО И ЖЕНОВАЧА

Идея структурирования спектакля как *прочтения* – буквального прочтения от корки до корки прозаического произведения – возникла еще в пушкинских спектаклях Фоменко, в том числе, сделанных на телевидении (конец 1980-х – начало 1990-х). И сам Фоменко, и один из его первых учеников Женовач не раз к ней возвращались, продолжая испытывать ее на самом различном материале. Так, Женовач довел до предела идею кроткого преклонения режиссера перед величественным эпическим произведением в своей трехчастной постановке «Идиота» (Театр на Малой Бронной, 1995), главным

<sup>1</sup> По необходимости, автор ограничивается тут ссылкой к тем мастерам, которые оказали непосредственное влияние на главных героев этого текста – режиссерское поколение, стартовавшее во второй половине 1990–2000-х.

<i>Pro настоящее</i>	<i>ФМ</i>
<p>raison d'être которой был сам факт разыгрывания великого романа, почти без купюр, без навязывания ему насильственных интерпретаций. С другой стороны, Женовач тестировал идею «прочтения» на модернистской прозе У. Фолкнера («Шум и ярость», РАТИ, 1993), ставя перед зрителями одну за другой дотошно воссозданные картинки «внутренних миров» четырех разных персонажей...</p> <p>Несколько лет назад Женовач, однако, обратился к произведению, которое должно было подтолкнуть его к обновлению средств прочтения. Это произведение – не договоренное по определению, ибо не оконченное, – «Захудалый род» Н. Лескова (Студия театрального искусства, 2006). Не сглаживая явных диспропорций романа (одно представление героев занимает чуть ли не половину его объема), не приходя в конце ни к какому итогу, Женовач как бы ставит вопрос: почему эта сага в принципе была обречена на незаконченность? Возможно ли вообще произведение, каким его задумал Лесков? Повествование ведется от лица некоей княжны Протозановой, которая в 1870-е годы берется вести уходящую в глубь десятилетий, до войн с Наполеоном, летопись своего рода, пытаясь выявить причину его упадка. Причина эта, по Лескову, обрыв традиций аристократии, власти лучших. Так что пишущая летопись княжна – это нонсенс, ибо ее летопись должна рассказать о том, как было сделано все, чтобы она эту летопись не написала.</p> <p>Это противоречие вылезло, как шило из мешка, когда Женовач с его пресловутым смирением перед прозой начал воплощать на</p>	<p>сцене повествовательную структуру семейной хроники. А именно: когда он был вынужден дать какое-то лицо рассказчице, заставить героев ее рассказа беспрестанно перебивать ее, наконец, почти полностью оттеснить в сторону. Мы, зрители, таким образом, оказались присутствующими при самом моменте письма, узнавали об альтернативах, встающих перед пишущей, становились свидетелями ее расстворения в потоке повествования... И, наконец, перед нами возникал немой вопрос финала: есть ли кто-нибудь – кто-нибудь! – кто продолжит оборванную историю?</p> <p>Тут Женовач вплотную подошел к опыту Фоменко, например, в «Пиковой даме», той первой, поставленной на телевидении с одноклассниками Женовача еще в 1988 году. Героем спектакля Фоменко сделал тут не персонаж, а слово-сказ. Слово на глазах зрителя материализовывалось, уравнивая реальных персонажей с теми, что порождались их фантазиями. Взамен традиционной фигуры рассказчика или автора Фоменко дал образ самого письма. Автор этого письма отсутствует; скрывается под неисчислимыми масками, голос его растворен во множестве голосов, которые напрасно делить на рассказывающих и действующих. У Фоменко все лица – сказывающие; не действие, а слово передается от лица к лицу, от игрока к игроку, как мяч, как волан или карта в процессе некоей игры, внешне размеренно-галантной, но на поверку полной каверз. Беспрестанная смена перспектив. Беспрестанное созидание реальности словом. И беспрестанное развешивание этой реальности в прах<sup>2</sup>.</p> <p>Этому опыту и наследует Карбаускис, и если он вносит в него</p>

<sup>2</sup> Хотелось бы подчеркнуть, что нововведение Фоменко состояло отнюдь не в том, что функция рассказа была роздана сонму персонажей, которых при желании можно назвать «хороми». Стоит сравнить, например, ту же «Пиковую даму» с гениальной «Историей лошади» Г. Товстоногова (1975): внешне очень схожий прием – повествование, «распределенное» между разными героями и обращенное в зал, – но заряжен он совершенно иной семантикой. В «Истории лошади» он, прежде всего, заряжен потребностью дать голос высшей моральной оценке, определить голоса, артикулирующие «законы табуна», и голоса, этим законам противостоящие. Совсем иное – у Фоменко: в повествовательных обращениях к публике не звучит моральная оценка, а обнаруживается, прежде всего, ироничная литературная игра.

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>ФМ</i>
<p>что-то новое, то это то, что обращается он порой к авторскому слову, заряженному гораздо более актуальной для нас сегодня идеологической амбивалентностью. Если авторское слово Пушкина философски иронично, если авторское слово Лескова лишь по видимости объективитски-отстранено, а на самом деле – вполне однозначно заряжено идеологией русской патриархальности, то слово Андреева или слово Платонова, сталкивающих интеллектуальное/идеологическое посвящение своих героев с голосом стихийной жизни, с органическими потребностями живого существа, – это совсем другое.</p> <p>Этой противоречивости и дано звучать в спектаклях Карбаускиса. Тут повествовательное слово вступает в видимое противоречие со способностью его, этого слова, носителей (фактических героев) переживать и действовать в качестве «драматических персонажей». «Персонаж» почти исчезает – ему отказано в способности эффективно действовать (что, конечно, и в «Рассказе о семи повешенных» Андреева, и у Платонова – не только знак эстетического выбора, но и вполне внятный социально-психологический диагноз). Его эмоциональные контакты с другими героями – лишь слабый отблеск сложной борьбы «идеологии» и «жизни», о которой мы узнаем из повествования-объяснения, обращаемого в зрительный зал даже не им самим, а, скорее, исполнителем его роли.</p> <p>Если, озаглавив свой спектакль по Андрееву «Рассказ о семи повешенных», Карбаускис, казалось бы, всего лишь верен букве оригинала, то, слово «рассказ», прибавленное к названию романа Платонова, уже явно сигнализи-</p>	<p>рует о сознательном повороте к жесту <i>рассказывания</i> как главному эстетическому стержню спектакля. Так же, как и в «Пиковой даме» у Фоменко или «Захудалом роде» у Женовача, авторское повествование и «реплики» персонажей слиты в один поток; актеры ведут, прежде всего, рассказ, обращенный к публике, лишь время от времени становясь в полном смысле слова персонажами.</p> <p>Как представляется, это смещение от интереса к прозе как таковой в сторону интереса к <i>рассказыванию</i> (в самых разных его формах) характерен для эволюции не только Карбаускиса, но и многих других его сверстников. Именно этому повороту хотелось бы посвятить настоящий текст.</p> <p><b>ЧЕЛОВЕК РАССКАЗЫВАЮЩИЙ: РАССКАЗ КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО ДОПОДЛИННОСТИ?</b></p> <p>Наиболее очевидный пример интереса к «человеку рассказывающему» – это театр, работающий в технике «вербатим». Опыт московского Театра.doc, возникшего в 2002 году и с тех пор успешного предоставить свою площадку не одному десятку преимущественно молодых режиссеров, может тут дать обильные примеры. Спектакль «вербатим» – это всегда больше, чем просто театральное зрелище; это еще и исследовательский проект, направленный на обнаружение субъектов речи, по тем или иным причинам оттесненных за пределы публичного дискурса. Чтобы зритель воспринимал звучащий со сцены материал как документ, для «вербатима» часто оказывается необходимым сохранить именно этот жест <i>рассказывания</i> – знак действительно произошедшей встречи</p>

## Pro настоящее

ВМ

с реально существующим человеком. Порой в спектакле бывает воспроизведена сама ситуация встречи между «посланцем» театра и человеком, по тем или иным причинам согласившимся предоставить свой рассказ для спектакля («Преступления страсти», «Я и моя мама»). Однако не менее показательны случаи, когда «воспоминания о встрече» нет, а полученный в ее результате материал превращен в монолог, который затем решительно театрализован. Так, например, происходит в спектакле Владимира Панкова «Доктор» (2005, текст Елены Исаевой). Отдавая на откуп «хору» тирады «протагониста», Панков инсценирует расслоение языка: живому, индивидуальному началу противостоит начало рутинное – язык предписаний, инструкций, бюрократических карт, язык профессиональной невозмутимости и профессионального цинизма.

Трудно сказать, насколько эту работу по деконструкции текста (а монолог, взятый за основу, это для Панкова, конечно, «текст») понимает зритель, не знающий правил «вербатима» и, возможно, воспринимающий выступления «хористов» как реплики обыкновенных персонажей. Конечно, и в случае такого восприятия спектакль отнюдь не бессмыслен. Однако правила «вербатима» предполагают, что герой, о котором рассказывают, и герой, который рассказывает, – одно лицо; а значит, в данном случае он соединяет в себе и изначального врача-салагу, и финального прожженного докторюгу. То есть зритель, играющий по тем же правилам, всегда будет держать в уме, что все, что он слышит, – это элементы монолога главного героя.

Мишель Фуко, в свое время возразивший Ролану Барту, что автор-то, может быть, и умер, но «функция автора» жива, был бы, наверное, восхищен «вербатимом» как подтверждением своей теории. За скобками остаются мотивации интервьюируемого, заставившие его внести лепту в дело создания документального спектакля. Было бы абсурдно ждать от него новых «произведений». Ведь весь пафос «вербатима» – доказать, что, копни любого, и получишь достойный для создания спектакля документ. Тем не менее, на протяжении всего спектакля «функция автора» оказывает свое действие. Функция эта состоит в утверждении, что текст есть записанный рассказ вполне реального человека. Ни больше, ни меньше.

Возникшая (и не только в «вербатиме») самооценочность «рассказа о реальности» – в противовес «художественной» обработке такого рассказа – не раз оказывается объектом стилизации в спектаклях, которые отнюдь не претендуют на документальность. Таковы, например, «Кислород» (2002) и «Июль» (2006) Ивана Вырыпаева, поставленные Виктором Рыжаковым. Первый – на сцене Театра.doc, второй – в театре «Практика».

Особо отчетливо данная тенденция проявляется, конечно, в «Июле», который представляет собой монолог (поток сознания?) человека, живущего – в силу психического расстройства – вне нравственных норм. Это рассказ убийцы и людоеда о своем путешествии из дома в психушку, путешествии, полном преступлений, мотивы которых тот даже не объясняет. Этот «человек рассказывающий» сконструирован Вырыпаевым, в

## Новый театр, старая сцена

ВМ

определенном смысле, наподобие идеального героя театра «вербатим», тяготеющего к тому, чтобы предоставить сцену наиболее маргинальным голосам. Вырыпаев отчасти пародирует здесь эстетику «вербатима», отчасти паразитирует на ней. Он обнаруживает парадоксальную ситуацию: автобиографический рассказ «идеального» (для «вербатима») рассказчика может быть только сочинен; выслушать его в реальности невозможно, поскольку людоед-маргинал убивает и поглощает всех и вся на своем пути.

Пародия эта, однако, скрытая. Вырыпаев все-таки не доходит до того, чтобы страшный рассказ показался нарочитым – циничным – нагромождением нелепостей, насмешкой над пугающими сообщениями СМИ о нравах российской глубинки. Вырыпаев стремится вполне правдоподобно воссоздать механизмы работы патологического сознания и в этом смысле черпает из опыта текстов, созданных в технике «вербатим». Монолог похож на запись речи людей, не привыкших мыслить логически и внятно излагать свои мысли; не способных взглянуть на свою речь со стороны и ввести слушателя в курс дела, – скорее, окунающих читателя/зрителя/слушателя в уклад жизни, который представляется им и естественным, и не требующим объяснений... В то время как для читателя/зрителя/слушателя этот уклад, по крайней мере, экзотичен.

Все эти особенности текстов, созданных в технике «вербатим», Вырыпаев имел возможность изучить, будучи связанным с этим движением в начале своей московской карьеры. Рецензии на спектакль «Июль» полны знаков восхищения



литературным мастерством, переакцентировка внимания на которое, по мнению многих критиков, уводит пьесу от «чернухи». Трудно отделаться от мысли, что речь идет об эстетизации определенных примет документального дискурса, которые в «вербатиме» были, скорее всего, лишь знаком того, что мы имеем дело с дословным воспроизведением устного рассказа. У Вырыпаева же становятся знаком достигнутого им литературного мастерства. Внимание искусственного зрителя будет, таким образом, переакцентировано на «мастерство» в имитации примет «вербатима» (как если бы под словом «вербатим» скрывался не открытый исследовательски-художественный проект, а уже сложившийся, устоявшийся эстетический стиль).

Кроме стиля, однако, важным для авторов, вышедших из «вербатима» и отталкивающихся от него (кроме Вырыпаева стоит назвать, по крайней мере, Юрия Клавдиева), оказывается сама ситуация рассказывания своей собственной истории. При этом и у Вырыпаева, и у Клавдиева такой рассказ помещается в постмодернистскую рамку: исполнитель такого рассказа подчеркнута не равен герою рассказа.

Сцена из спектакля «Кислород»

<i>Pro настоящее</i>	<i>ВМ</i>
<p>«Кислород» был поставлен на сцене Театра.doc В. Рыжаковым, зарядившим текст энергией молодой культуры: можно вполне себе представить, что исполнители (Арина Маракулина и сам Иван Вырыпаев) – это слэммеры, состязающиеся друг с другом в музыкальном клубе. И только как слэммеров, импровизирующих свою поэзию (вместе с ее импровизированными персонажами), их вроде бы и надо оценивать. Пусть они даже чисто визуально ассоциируются с теми персонажами, которых создают своим рассказом. Обвислый свитер, который «невидимая рука» заставляет заправлять в джинсы, у провинциала Вырыпаева совсем такой, как у его героя провинциала Шаши; стильное льняное платье, рыжие волосы и фирменные очки от солнца у Маракулиной – совсем как у ее Шаши. Но они подчеркивают, что они – всего лишь <i>исполнители</i> текста и должны уложиться в определенный темпо-ритм, чтобы после каждой отыгранной «композиции» (так названы в пьесе ее смысловые фрагменты) с удовлетворением вздохнуть и раскланяться... Сложная личная связь с героями рассказа проявляется, скорее, на уровне словесном; к ней надо «продраться» через отстраняющую внешнюю форму.</p> <p>Еще радикальнее подобный расклад «исполнитель-персонаж» присутствует в «Июле». Исполнительница текста (Полина Агуреева) выходит на сцену в образе классической чтицы: черное вечернее платье, строгая прическа. Завершая прочитанные в залихвастском ритме смысловые куски, она повторяет жест перформеров «Кислорода», демонстрируя свое удовлетворение от виртуозно выполненной сложной задачи и</p>	<p>делая концертные паузы, в которых может освежиться минералкой или выслушать аплодисменты. Речь, конечно, идет не о тщеславии самой актрисы, а о том образе чтицы, который создали для нее режиссер и драматург. Всячески подчеркивается, таким образом, что мы видим лишь <i>исполнительницу</i>, а значит, и в оценке самого текста, который она произносит, нужно избегать непосредственных отсылок к реальности. Лишь во второй части спектакля в облике актрисы появляется некий намек на персонаж – медсестру Нелли, одну из жертв многочисленных поглощений, совершаемых субъектом рассказа.</p> <p>Более важна другая, внутренняя связь между перформерами «Кислорода» и «Июля» и их персонажами, в результате чего эти две пьесы – и написанное между ними «Бытие № 2» – складываются в «трилогию поглощения». Герои всех трех драм одержимы метафизической ненасытностью, каковая в первой пьесе названа «кислородным голоданием» (при том, что под «кислородом» скрывается все, что дает человеку житнетворные силы), во второй – выражена стремлением «бытия № 2» отделиться от своего создателя («бытия № 1») и поглотить его; в третьей – уже упомянутым образом поглощения людоедом всего, что ни попадает на его пути. Однако в каждой из трех пьес тематика «поглощения» присутствует не только в <i>содержании</i> «чужих» рассказов, рассказывание которых и составляет спектакль. «Драма поглощения» присутствует и на уровне <i>метатеатральном</i> – между непосредственно данными «культурными субъектами», которые «рассказывают», «разыгрывают», и, собственно,</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>ВМ</i>
<p>теми вышеупомянутыми «чужими», которым в реальности якобы и принадлежит «рассказ» (или в «Бытии № 2» – пьеса).</p> <p>Опять же важна генетическая связь театра Вырыпаева с «вербализмом». В этом контексте «Кислород» выглядит как присвоение – для собственного самовыражения – исповедального дискурса «ино-го», «чужого». «Бытие № 2» – как принятие точки зрения, с которой происходит любительское творчество «чужака», «маргинала». (В начале этой пьесы персонаж по имени Иван Вырыпаев сообщает, что к нему пришло письмо от женщины, находящейся в психбольнице, прослышавшей о театре, где «ставятся даже пьесы людей, которые сидят в тюрьмах за убийство», и потому отославшей свою пьесу именно Вырыпаеву.) Нечто подобное происходит и в «Июле». «Культурный субъект» (в театре «Практика» при выходе актрисы к ее имени концертно прибавляют: «Лауреат Государственной премии») поглощает дискурс маргинала и, наверное, именно поэтому после чтения особо неудобоваримых кусков текста с подчеркнутым удовольствием улыбается, вытирает губы и пьет воду из бокала.</p> <p>Думается, однако, что речь здесь идет не только об эстетическом паразитировании, но и об оригинальном (хотя и болезненно сомневающимся во всем) способе познания этого «ино-го», «чужака», «маргинала». В том, что этот «иной» – лишь квазиреальность, n/t/ конструкция, которую сам же «культурный субъект» сначала создает, а затем в себя вбирает и таким способом познает, можно прочесть не отказ познавать реальность как таковую, но вполне</p>	<p>честное убеждение в том, что и тогда, когда мы думаем, что познаем «реальность как таковую», мы все равно ее для себя конструируем и контактируем с образами, нами же созданными. С этим убеждением можно спорить, но это убеждение, которое оставляет позади многие наивные попытки познать и репрезентировать реальность напрямую, чем, безусловно, не раз грешил и Театр.doc. «Культурный субъект», от имени которого разыгрываются спектакли Вырыпаева, предстает как живущий в слишком окультуренной среде и именно поэтому жаждущий встречи с «иным», с «чужим», с «маргиналом». В том, что Вырыпаев заставляет затем этого «культурного субъекта» алчно поглощать «маргинала», можно прочесть вызов всем тем, кто добросовестно этого «маргинала» пытается изучить. Но можно прочесть в этом и самоиронию: Вырыпаев по-своему расписывается в том, что пределы познания, которое он может нам и себе предложить, вполне ограничены. Но он, по крайней мере, обозначает эти пределы. Его «культурный субъект» лишь фантазирует по поводу «ино-го» и вступает в контакт только с этим порождением своей фантазии. Много это или мало?</p> <p>Подобное скептическое обозначение пределов постижения «инакости» можно расслышать и в пьесе Ю. Клавдиева «Я – пулеметчик», поставленной Ириной Керученко (Центр драматургии и режиссуры, на сцене Театра.doc, 2007). Он открывается доверительным рассказом-воспоминанием фронтовика о тяжелых днях защиты Моонзунда. Такой рассказ может быть обращен только к кому-то очень близкому. Речь идет о том, как человек нутром переживает страх, и как,</p>

<i>Pro настоящее</i>	<i>DM</i>
<p>тем не менее, решается рискнуть своей жизнью. Постепенно, однако, этот приземленный рассказ оказывается уже рассказом совсем другого человека, живущего совсем в других обстоятельствах. По видимости ничего не изменилось, один рассказ плавно перетек в другой. Можно предположить, что новаторская пьеса получилась путем довольно несложной процедуры. Берется воспоминание деда, пулеметчика времен Великой Отечественной, и берется рассказ сегодняшнего «братана», которому впервые пришлось поучаствовать в разборке со стрельбой и трупам; из обоих рассказов убираются реплики слушателей, в результате чего рассказы выглядят, как «потoki сознания», а затем эти «потoki» к тому же основательно перемешиваются. И все же решение (на уровне текста, без всяких заметных переходов) соединить эти два «потока», а затем (уже на уровне сценическом) создать иллюзию сплошное реального героя, которому оба голоса принадлежат, довольно значимо. Конфликт ли это двух отдельных персонажей? Или, например, их зеркальное отражение? На мой взгляд, «Я – пулеметчик», скорее, удивительным образом демонстрирует, как сегодняшний «субъект речи» читает и присваивает себе чужую речь, более того – переводит ее на сегодняшний язык, зараженный образами телесной ранимости.</p> <p>Главным героем, как и у Вырыпаева, в «Я – пулеметчике» становится перформер, берущий на себя разные рассказы, рассказывающий от лица разных «я». Рассказ как таковой становится пространством, выгодно отличающимся от драмы тем, что он демонстрирует сложную структуру сегодняшней</p> <p>личности. Перформер не является ни героем Великой Отечественной, ни «братаном». Ни тот, ни другой не возникают в его исполнении как законченные персонажи. Акцент в рассказе переносится с формирования суждения на акт самоидентификации с чужим сознанием – и на важность опыта такой самоидентификации с сознаниями разными и чуждыми. Ветеран и «братан» не равны друг другу, хотя бы поэтому самоидентификация не может быть полной и беспроблемной. Но важна попытка <i>примерить это на себя</i>, рассказать от первого лица обе истории.</p> <p><b>НЕМНОГО ТЕОРИИ: ПОСТДРАМАТИЧНОСТЬ, ИНТЕРСУБЪЕКТИВНОСТЬ</b></p> <p>На экспансию повествования, рассказывания в театре обратил внимание автор теории «постдраматического театра» Ханс-Тис Леман: «Существенной чертой постдраматического театра является принцип <i>повествования</i>; театр становится местом, где совершается акт рассказывания. &lt;...&gt; Часто кажется, что ты не на спектакле присутствуешь, а слушаешь рассказ по поводу этого спектакля. Театр дрейфует между пространством повествования и лишь спорадически разбросанными диалогическими эпизодами. Таким образом, главной темой становится ... описание акта личного воспоминания/рассказа актеров. Этот рассказ облечен в театральную форму, и все же она – несмотря на значительную схожесть – в структурном отношении отличается от эпизода событий или эпического театра»<sup>3</sup>.</p> <p>Приняв к сведению наблюдения франкфуртского театроведа, стоит, однако, обратить внимание на то,</p>	<p><sup>3</sup> Lehman H.-Th. <i>Postdramatic Theatre</i>. L.; N. Y., Routledge. 2006. P. 109.</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>DM</i>
<p>что в повороте к «акту рассказывания» важно не только разрушение традиционной «драматичности», важна и особая структура персонажа, которую можно было бы назвать <i>интерсубъективной</i>.</p> <p>Интерсубъективным называется в психологии характер отношений, при которых исчезает разделение на субъект и объект. «Где были объекты, должны быть субъекты»<sup>4</sup>, – эта фраза Джессики Бенджамин, одной из горячих сторонниц интерсубъективных отношений между врачом-психоаналитиком и пациентом, обозначает не только направление, в котором устремлена деятельность многих практикующих психоаналитиков. Через призму интерсубъективности предлагается пересмотреть и всю устоявшуюся в западной науке и философии логику объекта и субъекта, которые понимаются как несовместимые, вечно разделенные.</p> <p>Многое в человеческой природе осталось бы не объясненным, если бы мы не признали, что человек способен воспринимать другого, и идентифицируясь с ним, и одновременно продолжая его от себя отделять, а значит, и вступать с ним в разнообразные отношения – отношения, которые, однако, коренным образом отличаются от тех, при которых «другой» воспринимается исключительно как «объект».</p> <p>Исследователи разошлись во мнениях по поводу того, является ли интерсубъективность врожденной человеческой способностью или она воспитывается в определенных ситуациях. Но в любом случае взаимоотношения матери и ребенка являются наиболее наглядным проявлением интерсубъективности. Подытоживая наблюдения Шелдса, Ньюсана и Выготского в этой сфере,</p>	<p>Мэл Д. Маршак пишет: «Это мать закрепляет за поведением своего ребенка тот или иной смысл. Она привносит семантический элемент и постепенно, по мере того, как ребенок становится на это способным, структура смыслов начинает создаваться совместно»<sup>5</sup>.</p> <p>Для нашего контекста, пожалуй, особенно важно, что при этом происходит с речью. Всем известны ситуации, когда мать, вводя маленького ребенка в курс повседневных ситуаций, не только показывает ему, что и как надо делать, но и <i>рассказывает</i> о своих действиях, называя при этом себя (а подчас и себя, и ребенка) в третьем лице. Уча ребенка азам миропонимания, мать то и дело в него перевоплощается, играя за него от первого лица, а себя называя в третьем лице «мамой»; но в то же время она всегда остается этой мамой, то есть кем-то более умным, опытным и способным показать ребенку «устройство мира» через ряд обобщенных и запоминающихся символов. Мама играет и за себя, и за ребенка, пытаясь изъясняться на уровне его нужд и способностей к пониманию, но в то же время представляет своего ребенка в этой игре уже чуть-чуть продвинувшимся вперед, уже другим, то есть понимает его как есть, но и создает его заново в этой игре.</p> <p>Многие теоретики феминизма постулируют особую, веками воспитанную в женщинах предрасположенность к интерсубъективному типу отношений. Отчасти именно благодаря этому движению принципы интерсубъективности распространились и в таких науках, как антропология и этнография. Соблюдение строгого разделения на (познающий) субъект и (познаваемые) объекты в случае</p> <p><sup>4</sup> Benjamin J. <i>An Outline of Intersubjectivity: The Development of Recognition// Psychoanalytic Psychology</i>, 1990, nr. 7. P. 34.</p> <p><sup>5</sup> Marshak M. <i>The Intersubjective Nature of Analysis// Contemporary Jungian Analysis</i>. N. Y., 1998. P. 66.</p>

<i>Pro настоящее</i>	<i>DM</i>
<p>феминистского исследования, мотивированного идеологией солидарности и взаимопомощи, было бы искусственно и даже морально ущербно. Интерсубъективность, однако, является важным моментом не только феминистской антропологии и этнографии, но и многих других современных направлений этих наук.</p> <p>К сожалению, по отношению к театру интерсубъективность изучена пока недостаточно. В отечественной науке это понятие разработано исключительно в том смысле, в котором оно функционирует в некоторых направлениях современной философии. В западной гуманитарной науке понятие интерсубъективности используется часто, но, пожалуй, даже слишком широко (в том числе, и в искусстве), где порой заменяет понятия «межличностный», «общечеловеческий», «интерактивный». Такая экспансия приводит, скорее, к девальвации этого понятия, чем к углублению его понимания. Если же избежать поверхностных ассоциаций, понятие интерсубъективности может стать полезным инструментом в анализе многих важных процессов в современном театре.</p> <p>Хочется подчеркнуть, что если в ряде следующих примеров речь пойдет об интерсубъективности, то не в расширенном ее значении, в котором интерсубъективность, возможно, присуща любому театральному опыту, а в значениях специфических, заявляющих о себе именно в последние годы. В одном случае возникнет отсылка к интерсубъективности как к постулату антропологического исследования, в других – вспомнятся опыты психоаналитиков. Для кого-то</p>	<p>интерсубъективность возникает как метод работы над создаваемым с нуля спектаклем (и не важно, осознано или интуитивно применение этого метода), кто-то обращается к литературному материалу, который уже содержит опыт осмысления интерсубъективных отношений... Несмотря на несистематичность, с которой в дальнейших размышлениях будет появляться понятие интерсубъективности, думается, оно сыграет роль катализатора в наших размышлениях о сегодняшнем театре.</p> <p><b>РАССКАЗ КАК СОВМЕЩЕНИЕ ДВУХ СУБЪЕКТИВНЫХ ТОЧЕК ЗРЕНИЯ</b></p> <p>В качестве первого примера хотелось бы обратиться к опыту Алвиса Херманиса – к его составленному из 20 эпизодов спектаклю эпопее «Латвийские рассказы», который сам режиссер назвал «антропологическим проектом» (Новый Рижский театр, 2004).</p> <p>Подавляющая часть эпизодов – монологи. «Латвийские рассказы» существуют именно как <i>рассказы</i>: человеческие судьбы (автобиографии) в них как бы еще не оформлены, не артикулированы, не обособились в едином «поток сознания». Люди, к которым артисты обратились «за рассказом», будто бы впервые встретились с интересом к себе как таковым, будто только сейчас начинают вылучивать какой-то смысл из прожитой ими жизни, собирать себя из кусочков воспоминаний и впервые решаются задать себе вопрос: к чему все это идет. Перепрыгивают с темы на тему, обрывают намеченные сюжеты, бросают многозначительное «Ну, сам знаешь...», путаются «в показаниях», и сами</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>DM</i>
<p>разрушают только что созданные самим себе имиджи.</p> <p>Но «Рассказы» – это не только просто рассказы встреченных где-то там, во внетеатральной реальности людей, это еще и сами встречи. Артисты не только сохранили все эти «Ну, понимаешь» в тексте своих героев, но и без всякого заметного перехода вдруг начинают говорить о них в третьем лице. Каждый монолог, таким образом, это воспоминание о диалоге с реальным человеком и в то же время спектакль, рассказ об этом человеке здесь и сейчас. Герои «Рассказов» – и те реальные люди, с которыми артисты встретились, и одновременно сами актеры: те, кто этих людей слушал, те, к кому эти люди в своей речи обращались, те, кто этих людей сейчас отчасти воплощает, а отчасти рассказывает о них с определенной дистанции. «Иной» оказывается важен человечески. Важным оказывается не заговорить его голосом, не представить его от его лица, но пережить сам факт встречи.</p> <p>На примере «Латвийских рассказов» хорошо видно, как <i>повествовательность</i> связана с <i>интерсубъективностью</i>: нет разделения на «рассказывающего» (актера, «человека от театра») и «показываемого» (персонажа); рассказ непрерывен, отношения между идентичностью актера и идентичностью персонажа подвижны и беспрестанно меняются. Нет полного самоотжествления, которое ликвидировало бы столь важное для современного театра пространство диалога между актером и персонажем, между художником и «кусочком» реальности. Но в то же время нет и холодной отстраненности, когда о персонаже</p>	<p>лишь «докладывают». Моменты, когда актер «принимает на себя» чужое сознание, «инакость», звучат пронзительно именно потому, что актер не полностью отождествляется с «чужаком», как если бы желая подчеркнуть, что другой человек, которого он познал в реальности, всегда останется иным – до конца не познанным, всегда открытым, никогда не исчерпанной загадкой. Так ощущаем путь, который прошел артист театра в постижении другого человека. Вырастает, тем самым, и цена такого постижения.</p> <p>Другим поразительным опытом в освоении интерсубъективности стал в последнее десятилетие спектакль «Дибук» Кшиштофа Варликовского (2003). Знаменательно само обращение к еврейскому мифу о душах умерших, поселяющихся в живых, и к пьесе Ан-ского, которая обрела всемирную известность благодаря спектаклю Е. Вахтангова. Однако варшавский Театр Розмаитощчи пишет на афише своего спектакля «мировая премьера», обращая внимание на другую составляющую этого «Дибука» – документальный рассказ современной писательницы Ханны Краль.</p> <p>В первой части спектакля – «Дибук» Ан-ского – драма размыта; слова, события и состояния разлучены, как если бы их совмещение было невозможно без фальши, как если бы невозможно было говорить и одновременно прожить, а проживая – действовать. События и слова загнаны на боковые подмости, а мучительно длинным, тягучим состоянием отдан широкий просцениум. Символом этой тяжелой тягучести становится лицо красавицы Магдалены Челецкой–Леи:</p>

*Pro настоящее*

она расплющивает его во вставленном в «зеркало сцены» стекле. Что это? Образ сидящего в ней дибука, вселившегося в нее духа умершего возлюбленного? Духа, потерявшего форму, оболочку, и потому разрушающего оболочку того человека, которым он завладел?

Вторая часть спектакля отдана почти полностью словам. Рассказ Ханны Краль – о том, как рожденный уже после войны в свободной Америке сын польского еврея обнаруживает в себе дибука, дух брата, погибшего в варшавском гетто. Рассказ написан скупой, репортажной. Актриса, выступающая в спектакле от лица писательницы (Станислава Целиньска), воздерживается от переживания и проживания, как если бы это было нетактично в присутствии ее персонажа. А герой (Анджей Хыра) рассказывает свою историю не только с трудом – с досадой. Выговориться оказывается невозможно, рассказ не приносит облегчения. Возможно ли разделить с другим тяжесть дибука?

То, что за этим следует, – уже театр. Только что услышанный эпизод повторяется в лицах: буддийский монах (Яцек Понедзялек) выводит дибука из тела героя, но герой в последний момент зовет его обратно. Это короткий фрагмент «собственно театра», следующий за столь многочисленными «предисловиями», которые как бы заранее ставят под вопрос саму возможность такого откровения. Но, может, именно поэтому усилия воссоздать и донести до нас невозможное так трогают.

С «Дибуком» Варликовского мы вступаем на территорию эстетических опытов, исследующих противоречивые, порой мучительные

стороны отношений, которые можно назвать интерсубъективными. Они крайне далеки от того порой идеализированного образа интерсубъективности, который может создаться при первом приближении к этому понятию (гармоничные отношения матери и ребенка; взаимодействие и взаимопонимание между исследователем и исследуемым в этнографическом исследовании и т.д.). Но и лучшие академические исследования разрабатывают в интерсубъективности ее «темные» стороны. А искусство всегда тяготеет к разработке «проблемных зон» и не только в том, что касается интерсубъективности.

Поразительный и крайне симптоматичный репертуарный выбор в польском театре последних лет – перенесение на сцену повести Ежи Анджеевского «Врата рая» (2007), осуществленное Павлом Пассини в варшавской Театральной студии п/р Петра Боровского. «Врата рая» – это экспериментальная модернистская проза, интригующая и завораживающая своей необычной формой: вся повесть состоит из двух предложений, одно из которых – многостраничный поток слов, а второе – краткая завершающая фраза.

Обращение к прозе Анджеевского заставляет вспомнить эксперимент Женовача с «Шумом и яростью» Фолкнера – романом, разработавшим технику «потока сознания». Но коренное отличие «Врат рая» в том, что потоки сознания разных персонажей у Фолкнера разделены по главам, а тут сложным образом слиты. Анджеевский окунает нас в резервуар мыслей, высказанных и не высказанных пятью главными героями, зачинщиками так

*Новый театр, старая сцена*

называемого «крестового похода детей», и стариком-монахом, который их исповедует. Казалось бы, мало что изменилось по сравнению с конфронтацией отдельных «потоков сознания» у Фолкнера: подростки исповедуются один за другим, и, хотя их исповеди (а также слова затаенные, невысказанные) перемешиваются с мыслями священника, они не сливаются, а следуют друг за другом. Но соединение их в непрерывную цепь есть все же нечто большее, чем иллюстрация того, как накапливаются в сознании исповедника признания детей о себе и друг о друге, как под их воздействием меняются, разрушаются его надежды и рождается убеждение, что «крестовый поход детей» нужно остановить. «Нечто большее» не только потому, что в поток включены и слова, священником не услышанные, а обращенные

детьми к самим себе, – слова, необходимые, чтобы исповедь вообще стала возможна, чтобы стало возможным, как говорит один из героев, «впервые в жизни... мыслить вслух».

Что такое это «большее», соединяющее в единую цепь все признания, и дает почувствовать спектакль Пассини. Фигура священника тут вынесена за скобки: подростки рассказывают свои истории перед зрителями; роль «накопителя» признаний отчасти берет на себя видеокамера, бесстрастно их регистрирующая и проецирующая на белые стены студийного зала. Ситуация исповеди оказывается невозможной – исповеди в строгом церковном значении этого слова, которая обычно завершается отпущением грехов или, к чему склоняется у Анджеевского священник, выслушав последнего подростка, отказом их отпустить. Лишенные



Сцена из спектакля «Врата рая». Театральная студия п/р Петра Боровского. Варшава

<i>Pro настоящее</i>	<i>DM</i>
<p>этой функции, речевые потоки выявляют другие свои качества. Пусть это не исповедь, но, безусловно, это «исповедальный дискурс», как назвало это явление современное литературоведение: особого рода автобиографический рассказ, рожденный потребностью человека разобраться в том, что с ним произошло. Это качество подчеркнуто уже самим Анджеевским, один из героев которого готовится к исповеди так: «Великий и всемогущий Боже, которого никогда не было и нет, великий Боже, существующий лишь потому, что существуют наши несчастья, Господь незримый и несуществующий, сотворенный нами самими...». Господь Бог, таким образом, понимается как адресат, который необходим, чтобы в процессе «мышления вслух», то есть рассказа о самом себе, был артикулирован смысл собственной жизни... Такой адресат нужен даже человеку, который в Бога уже не верит. Другое открытие Анджеевского, которое спектакль и делает очевидным, – это как раз intersubъективная природа отношений в человеческой общности, связанной сильными чувствами любви, ненависти, внушения, преданности, соревнования... Сменяющие друг друга пять рассказов – это не просто пять взаимодополняющих, корректирующих друг друга точек зрения на одни и те же события, приведшие к началу «крестового похода детей». Спектакль выходит за пределы констатации того, что за экстазом «крестового похода» стоят не только и не столько религиозные чувства, сколько связывающие его молодых инициаторов земные страсти, и что они страшно в них обманываются. Спектакль сообщает еще нечто очень важное о</p> <p>природе любовных заблуждений вообще: а именно, что только через рассказ о своем заблуждении, через то, как ты в этом рассказе создаешь образ своего любимого, ты и можешь рассказать о самом себе, то есть в определенном смысле создать самого себя.</p> <p>Спектакль Театральной студии – непрерывный, ритмичный вихрь движения и слова. Ритм задан уже текстом Анджеевского. Автор не устает подчеркивать, что это слова, сказанные на ходу, мысли на ходу. Но у Пассини это ритм движения не поступательного, а скорее, беспрестанно возвращающегося. Каждый рассказ заново порождает одних и тех же героев, но в новых обликах. Нет сомнения, что эти порождения – ипостаси <i>самих рассказывающих</i>. Нет и намека на иллюстративность: мы видим не одни и те же истории, разыгрываемые одними и теми же персонажами, но с поправками на «точку зрения». Мы видим, что герои рассказов разных людей, пусть эти герои и носят одни и те же имена, – это герои <i>другие</i>. Они – всего лишь «герои рассказов», а значит, «производные» от самих рассказывающих. Но этого «всего лишь» – отнюдь немало: мы видим, как инкорпорированный в сознание говорящего образ любимого, ставший его частью, определяет его самого, как он сам – не что иное, как беспрестанный диалог с этим образом. Любимый, поселяющийся внутри любящего, становится частицей его «я» – и остается вечно иным, слияние с которым невозможно. Он – тот, по отношению к которому «я» вечно себя определяет – объясняется перед ним, борется с ним, убеждает его...</p> <p>Особого накала этот конфликт достигает в двух последних</p>	

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>DM</i>
<p>рассказах, когда сконструированным образом оказываются – в отличие от первых исповедей – не другие участники «крестового похода детей», а некто иной – рыцарь Людвиг Вандомский. Он погиб еще до начала крестового похода. Этот факт, однако, с еще большей остротой подтверждает все то, что выяснилось в ходе первых трех рассказов: человеческая привязанность относится к живущему внутри самого человека воображаемому образу.</p> <p>В рассказе Алексея Мессинена Людвиг – демон, смущающий и совращающий его, но он к нему болезненно привязан и даже после его смерти предъясняет претензии безответной любви. Его образ он ищет и в том, кому решил посвятить теперь свою жизнь, – в пастухе Жаке, которого, как считает, Людвиг смог полюбить, в то время как его самого – нет. В последнем же рассказе (рассказе Жака) Людвиг предстает как существо возвышенное и отдавшееся духовной жизни, далекое от греховных страстей. И оказывается, что именно его имеет в виду Жак, когда говорит об услышанном с небес голосе, призывающем совершить «крестовый поход детей»...</p> <p>Людвиг, сильный и красивый, демонический и ангелоподобный, в спектакле возникает лишь в рассказе. Голос же его звучит из тел по-детски слабых, порой тщедушных. Является ли то, что мы видим на сцене, образом «одержимости», как ее понимала церковь (особенно средневековая)? Или это образ страстной мечты о предводителе, о том, кому можно отдаться телом и/или душой? Кто кем здесь одержим? Кто кого создает как кумира? Вселился ли в детей Людвиг, или, наоборот, дети создают образ Людвиг-предводителя? Меж тем</p>	<p>как Людвиг совершил самоубийство, не находя в себе сил соответствовать этому образу...</p> <p>Спектакль избегает морализаторского финала, которого можно было бы здесь ожидать, он становится, скорее, дотошным анализом природы человеческих привязанностей.</p> <p><b>РАССКАЗ КАК СПОСОБ ПРИСВОЕНИЯ ЭКСТРЕМАЛЬНОГО ОПЫТА</b></p> <p>Вернемся теперь к приведенным выше примерам российского театра. Мы увидим, что имеем дело с очень сходной структурой персонажа, хотя не всегда авторам пьес и/или спектаклей хватает интеллектуальной смелости довести свой эстетический эксперимент до конца, а главное – посмотреть в лицо сопряженным с ним этическими вопросами.</p> <p>«Я – пулеметчик» Ю. Клавдиева идет в помещении Театра.doc (копродукция с Центром драматургии и режиссуры), а это отчасти намекает, что в основе пьесы, возможно, монолог реального человека. К такому восприятию побуждает и то, что пьеса выстроена как рассказ от первого лица, а из рецензий мы узнаем, что «речевым донором» послужил драматургу его дед. Однако в результате слияния двух речевых потоков, двух не равных друг другу субъективностей, внимание смещается на сам жест <i>примеривания</i> чужой субъективности: и в этом жесте важен не только факт встречи с инакостью другого человека, но и игровая идентификация с субъектом, находящимся в экстремальной ситуации. Это идентификация посредством рассказа, как если бы перформер,</p>

<i>Pro настоящее</i>	<i>ВМ</i>
<p>который не в силах пережить те же ситуации <i>в действии</i>, старался представить их в мельчайших описательных подробностях <i>рассказа</i>. Множатся детали, которые, казалось бы, должны помочь понять «другого» изнутри, множатся подробности, связанные с телесным, казалось бы, уж таким субъективным переживанием опасности и решения рискнуть своей жизнью. Однако накопление описательных деталей парадоксальным образом свидетельствует об обратном – о закрытости опыта, пережитого «другим», об отчаянной невозможности примерить на себя чужой экстремальный опыт...</p> <p>Завороженность эксцессом прочитывается и в драмах Вырыпаева. В «Кислороде» и в «Июле» проникнуть в тайну экстремального опыта предлагается тоже путем рассказа о нем... (Иначе – в «Бытии № 2», где нам предлагается не столько рассказ носительницы эксцесса, пациентки психбольницы Антонины Великановой, сколько пьеса, ею якобы сочиненная.) Как и в случае Клавдиева, важным оказывается это напряжение между перформером-джокером и той экстремальной субъективностью, которой он жаждет, но с которой, по определению, не может слиться. Потому что перформер – это субъект культурный, более того, изощренный, и потому подлинный стихийный эксцесс всегда остается вне его. Рецензенты «Июля», будто сговорившись, цитировали те фрагменты чтения Полиной Агуреевой квази-исповеди психопата, когда актриса прерывалась и пила воду из приготовленной рядом на столике чашки. Не думаю, однако, что речь тут шла лишь о подчеркивании великолепно отрешенного</p>	<p>концертного исполнения гениальной литературной подделки «под аутентичный бред». Жажда, на которую намекал в этот момент сценический жест (тем более, в таком спектакле, который был крайне лаконичен в каких бы то ни было сценических жестах), – это жажда особого рода. Можно сказать, это жажда культурного субъекта познать инакость, от которой он, этот субъект, однако, остается так очевидно далек. Детали рассказа не складываются в переживание. Тщательность, гиперреалистическая точность подробностей начинают свидетельствовать о прямо противоположном – о том, что «другого», которого стремится познать субъект, может, и не существует, что этот «другой» – лишь плод его фантазий на тему эксцесса. Рассказ – это и есть тот путь, благодаря которому этот фантазийный «другой» и создается. Рассказ – это форма, в которой можно множить описательные подробности, создавая химеру, служащую не познанию реальности, а изощренному выражению эгоистических желаний суперкультурного субъекта.</p> <p><b>РАССКАЗ КАК ПРОЦЕСС БЕСПРЕСТАННОГО ПЕРЕСОЗДАНИЯ ГЕРОЕВ</b></p> <p>В связи с этим стоит вспомнить о том, что исследователи интерсубъективности назвали «интерактивным фантазматизмом». Так, ряд авторов считает, что «материнские значения», о которых речь шла выше, «отражают не только то, что она [мать] наблюдает, но также ее фантазии относительно того, что из себя представляет младенец сейчас и каким он должен стать. Для этих авторов интерсубъективность в конечном счете включает</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>ВМ</i>
<p>интерфантазии. Это фантазийное взаимодействие является формой создания межличностных смыслов на скрытом уровне»<sup>6</sup>.</p> <p>Стоит задуматься, нет ли чего-то общего с «материнским» у «художественного фантазматизма». Ведь создания художника являются в определенном смысле его детьми. Возможно, именно такой род взаимоотношений и рассматривается в творчестве Вырыпаева: «Саша» и «Саша» кажутся куклами в руках артистов-кукловодов, но куклами, которых они оживляют не столько для рассказа о некоей объективно важной истории, сколько для разыгрывания собственной психодрамы. То есть, с одной стороны, «Саша» и «Саша» – абсолютные марионетки, объекты в руках их создателей, которые в любой момент могут воссоздать их совершенно новым образом. С другой стороны, эти произвольные изменения возможны и нужны именно потому, что сами перформеры – в целях, которые мы можем назвать «игровым самопознанием», – с этими персонажами себя определенным образом соотносят.</p> <p>На примере вырыпаевского «Кислорода», таким образом, хорошо видна еще одна функция рассказа в современном театре. Рассказ позволяет вынести на всеобщее обозрение, проблематизировать подвижную, текучую структуру персонажа. Рассказ в «Кислороде» ведется в третьем лице, но, тем не менее, не создает однозначный, законченный персонаж. Он остается также рассказом о художнике, который создает, беспрестанно меняя его, этот персонаж. Создает не для того, чтобы как можно более достоверно и точно отразить бытие реально существующего</p>	<p>человека или распространенного в социуме типажа, а создает себе двойника, для одному ему ведомых и уж точно эгоистических целей. В том, что сама конструкция персонажа у Вырыпаева этот факт обнаруживает, есть честность этого художника, которая не может не импонировать. Его можно упрекнуть, что он не желает исследовать и анализировать реальную действительность. Но, сочиняя свои бесконечные патологические истории, он, по крайней мере, не подает их как диагноз современного состояния общества/человека. Скорее, его фантазматические создания возвращены, вскормлены на почве таких диагнозов, которыми полны сегодняшние СМИ.</p> <p>Параллель с «материнским фантазматизмом» при анализе «художественного фантазматизма» Вырыпаева будет, как представляется, особенно полезна. С одной стороны, она вроде бы выявляет сугубую ущербность последнего, ведь интерсубъективные отношения матери и ребенка обычно служат главным аргументом в споре о том, познаваема ли реальность другого человека. С другой стороны, образ, который рождает экзистенциальная фантазия культурного субъекта у Вырыпаева, в определенном смысле является его ребенком, и отношения с ним – сродни именно той интерсубъективности, образцом которой являются отношения матери и ребенка. Не потому ли этот тип отношений вообще возможен, что ребенок является <i>порождением</i> своих родителей (и, конечно, отнюдь не только в физическом смысле). Мать во многом создала этого ребенка, это и дает основу для интерсубъективного их взаимодействия. Но это одновременно означает, что в основе – сходное фантазийное</p> <p><sup>6</sup> Marshak M.D. Op. cit. P. 66.</p>

## Pro настоящее

DM

творчество, что процесс создания-пересоздания остается во многом таким же открытым, как и в творчестве художественном. И так же имеет свои границы, когда мать убеждает-ся, что часто имеет дело с созданием собственной фантазии, а не с ребенком как таковым<sup>7</sup>. Художник, создатель фантазийного образа, который не равен ему самому, но который он страстно (до желания поглотить, вобрать в себя) стремится познать, непрерывно и заново его создавая, оказывается сродни так понятой матери. Так что не стоит пренебрегать анализом интерсубъективных отношений, (несмотря на всю их противоречивость), которые строят по отношению к своим героям их создатель-художник (зачем-то ведь строит!).

Комментарий по поводу роли рассказа в структуре тех сегодняшних театральных персонажей, где «я» постоянно перетекает в «он/она» и обратно, можно услышать и в спектакле Бориса Юхананова «Голем. Венская репетиция». Спектакль представляет собой открытый показ работы адептов юханановской «ЛабораТории» над пьесой Г. Лейвика «Голем», который имел место во время Фестиваля еврейского театра в Вене 18 марта 2007 года. В частности, тот показ сопровождался синхронным переводом. В спектакле, премьера которого состоялась в «Школе драматического искусства» в ноябре того же года, роли переводчиков были отданы артистам, и, соответственно, их присутствие коренным образом переосмыслено.

Случайности, спонтанность синхронного перевода оказались закреплены в тексте спектакля, абсолютизированы как ценность, продукт «автоматического пись-

ма», как немаловажная ипостась того, что произносится и происходит. Фигура «переводчика» вырастает в зримый образ – может, слегка пародийный – взаимоотношений актера с персонажем. Эти взаимоотношения подвижны, как магма; их амплитуда простирается от ироничной, даже убийственно-ироничной отстраненности, до лихорадочного, фанатического отождествления. Существует ведь какая-то внутренняя потребность перевода, когда переводчик порой не может не сказать о человеке, которого переводит, иначе, чем «он» или «она». И тогда на «оригинальный» субъект речи указывается (как указывает кукловод на свою марионетку). В другой момент потребностью становится страстное отождествление, перевоплощение, которое и помогает переводчику находить в чужом языке нужные слова и жесты. Переводчики, таким образом, то рассказывают о тех, кого переводят, то играют за них.

Можно услышать в этом и рефлексии по поводу интерсубъективного характера театрального творчества как такового. Все это вписывается в сложные размышления над судьбой творца и его творения, которое заключено и в мифе о Големе, над которым работают студии Юхананова, но, прежде всего, в самом решении проблематизировать, заново разыграть взаимоотношения режиссера как демиурга и актеров как его непосредственных творений.

#### НЕПОСЛУШНЫЕ СОЗДАНИЯ: ОТ ГОЛЕМА

##### К ЧЕЛОВЕКУ-ПОДУШКЕ

Случай Юхананова, режиссера, которого сугубо философская проблематика театрального

<sup>7</sup> Хотелось бы подчеркнуть, что использование в данном контексте слова «мать» является условным, своего рода данью, с одной стороны, традиционному психоанализу, с другой стороны исторически сложившемуся в патриархальном обществе «разделению труда» и «разделению ролей». Современные феминистские теории, однако, подчеркивают, что словом «мать» маркируется, прежде всего, определенная социальная роль, в гораздо меньшей степени зависящая от роли в физическом процессе репродукции, чем от вышеупомянутого «разделения труда». В данном контексте, таким образом, под словом «мать» следует понимать родителя, способного к интерсубъективным отношениям со своим ребенком. То, что на практике таковыми оказываются в гораздо большей степени матери, чем отцы, лишь производное от сложившегося в обществе образца поведения, который независим от биологических факторов и в принципе может быть изменен в процессе изменения всего общественного уклада.

## Новый театр, старая сцена

DM

творчества занимает уже не первое десятилетие, – случай, конечно, предельный, но именно поэтому он и важен. Возникающие тут элементы «рассказа в третьем лице» непосредственно связаны с проблематикой творчества; однако имеет смысл предположить, что и во многих спектаклях его младших коллег такая связь присутствует. «Рассказ в третьем лице» не раз осмысливается как акт творения словом реальности. И при этом – реальности, которая представляется ее «родителю» чуждой, странной, начинающей жить своей собственной жизнью.

Пожалуй, наиболее показательный пример в драматургии последних лет – «Человек-подушка» М. Макдонаха. На фоне brutальных фарсов модного ирландца «Человек-подушка» выделяется элементом отчаянной самоиронии и автоматизмом. Герой «Человека-подушки», Катурия Катурия – писатель, пишущий исключительно истории-ужастики. Лишь один из его рассказов опубликован, что, однако, оказывается достаточным, чтобы полиция идентифицировала его как виновника осуществленных в округе зверских преступлений.

Первая сцена – жестокий и абсурдный допрос Катурия Катурия – полна соображений по поводу возможного влияния его изуверских выдумок на читателей... Понятно, что сам писатель придерживается другой позиции; однако следующая сцена заставляет его в этом усомниться: запертый после допроса в камеру со своим слабоумным братом, он убеждается, что тот действительно воспользовался его рецептами изощренных убийств – для проверки слова действием... Ключевое значение, однако, имеет



интермедия между этими сценами (первая из целого ряда подобных «вставок»): мы знакомимся с одним из рассказов Катурия Катурия – о жестоких родителях, которые, дабы воспитать из ребенка гения, скрывали от него в чулане брата, мучая того по ночам. Так вот, в сцене с реальным братом выясняется, что рассказ вполне автобиографичен. А это, во-первых, снимает подозрение, что сочинение ужасных историй для Катурия Катурия – всего лишь циничное развлечение, и, во-вторых, выявляет важную деталь: это он сам, по крайней мере, в одном из своих рассказов, позволил реальности проникнуть в фикцию. И есть все основания считать, что это первоначальное смешение реальности и фикции и привело в результате (пусть и посредством читателя неполноценного, каким является его слабоумный брат) к обратной экстраполяции фикции в реальность...

Чем являются повествовательные «вставки» в структуре этой пьесы? Они занимают то место, которое раньше заняли бы монологи главного героя. Они звучат в моменты его одиночества; посредством их он разбирается с самим собой и с происходящим; посредством

«Голем. Венская репетиция». ЛабораТория Б. Юхананова. Школа драматического искусства

<i>Pro настоящее</i>	<i>ВМ</i>
<p>их обращается непосредственно к публике (конечно, если режиссер сочтет это нужным, но в любом случае такая возможность в пьесе заложена). Мы не становимся, однако, свидетелями психологических самокопаний; нет здесь и прямых отсылок к тем персонажам, с которыми мы встречаемся в диалогических сценах драмы. А из непрямых отсылок будет, пожалуй, всего одна – к прототипам рассказа о «воспитании таланта». Рассказы Катурына Катурына – это «голые сюжеты». Они не блещут никакими эстетическими изысками; в сюжете они появляются явно не ради того, чтобы мы оценили их исключительные достоинства, которые свидетельствовали бы на суде в пользу Катурына. По меркам высокой литературы Катурына Катурына – конечно, дилетант. Его письмо нацелено не на новое эстетическое качество, а на производство двойников, проходящих через экстремальный опыт мучения, подобный тому, через который прошел его брат, – опыт, который и сделал из Катурына Катурына писателя (хотя и не того гения, каким его мечтали видеть отец и мать, которых он, узнав правду, казнил).</p> <p>Вряд ли существует в современном репертуаре другая пьеса, которая с такой наглядностью представляла бы эту столь интересующую сегодня театр структуру персонажа. Катурына Катурына – именно потому «дважды Катурына», что для самовыражения он, как ни крути, нуждается в идентификации со своим пребывающим вне норм братом. Брат становится его созданием, психически с ним слитым, что отнюдь не ограничивается тем, что теперь, вместо того чтобы сидеть в страшном чулане, он</p>	<p>научился говорить и ходит в школу. В гораздо большей степени брат становится его созданием в том смысле, что Катурына Катурына, испытывая потребность примерить на себя его страдания, создает в своих рассказах все новые и новые проекции «брата-жертвы», жертвы, подвергаемой все новым и новым изощренным истязаниям. В пьесе не раз упоминаются, цитируются и, наконец, воспроизводятся ситуации рассказывания Катурыном Катурыном своих рассказов брату. Так фикция возвращается к тому, что ее породило. Досаду же и гнев Катурына Катурына на то, что брат не оставил фикцию на бумаге, а отправился с нею в жизнь, можно прочесть двояко. Брат – непослушное создание, не поддавшееся воспитательной работе по интеграции в нормальную жизнь. Но брат – непослушное создание еще и в том смысле, что вместо изначально проецируемой ему роли жертвы в итоге берет на себя из фикции и другую роль – мучителя. В конце концов, его поступок можно прочесть как бессознательный бунт против навязываемой ему роли.</p> <p>Кирилл Серебренников, поставивший «Человека-подушку» (МХТ, 2007), значительно расширил проблематику «творца – непослушного творения». Уже в самой первой части спектакля возникают фантазмагорические фигуры Па и Ма, которые изощренно озвучивают на перкуссионных инструментах сцену допроса Катурына Катурына. Что это? Свидетельство того, что, несмотря на свой бунт, и сам Катурына Катурына является, в конечном счете, созданием своих родителей? Или, напротив, – намек на то, что уже эти родители – создания его фантазии и сам он</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>ВМ</i>
<p>является и действующим лицом, и жертвой той реальности, которую создает своими произведениями? Заставляя оживать на сцене героев рассказов Катурына, Серебренников не устает подчеркивать, что это герои своевольные, готовые, кажется, в любую минуту взбунтоваться против буквы породившего их повествования. И на проступок брата Катурына, похоже, реагирует как на заслуженное наказание, настаивающее его со стороны фикции. Особое значение приобретает сцена в камере, в начале которой Катурына Катурына рассказывает историю о Человеке-подушке, а в конце, узнав, что случилось, душил заснувшего брата подушкой, сам становясь, таким образом, тем Человеком-подушкой, который в его страшной сказке вовремя избавлял непутевых детей от ненужных страданий. Катурына Катурына как бы принимает те правила игры, по которым и его брат смешал фикцию с реальностью. Казня его, казнит и самого себя.</p> <p>В том, как поставил «Человека-подушку» Серебренников, стартовавший в Москве «новой драмой», отчетливо различим жест самоиронии. Ключевым для спектакля стал образ письма, написанного кровью: в рассказе о «художественном эксперименте» родителей юный писатель сначала находит просунутую под дверь записку, вызывающую о помощи брата. Записка, написанная свиной кровью, оказывается фальсификацией, частью «художественного эксперимента». И лишь спустя много лет писатель обнаруживает в чулане труп ребенка с удивительно-светлым – хоть и написанным собственной кровью – рассказом.</p>	<p>Это – приговор художника самому себе, констатация вечного несоответствия его рассказа о страдании страданию подлинному. Балаганные, гран-гиньольные фигуры, сопровождающие в этом спектакле повествовательные вставки, становятся не данью цинизму и релятивизму, а парадоксальным образом, выражением этого несоответствия. Рассказ пытается оставаться на уровне «сухих фактов», то есть стремится потрясти самими фактами, но высвободившиеся из-под давления авторского слова творения ерничают и дразнят своего автора.</p> <p><b>РЕПОРТАЖНЫЙ МИНИМАЛИЗМ</b></p> <p>Этот момент самоиронии особенно важен еще и потому, что поэтика рассказов Катурына Катурына из «Человека-подушки» во многом близка большинству рассказов, появляющихся на сегодняшней сцене. Они, прежде всего, представляют собой (или стараются быть похожими на) констатацию фактов. Как если бы любое сознание сводилось на уровень минимально развитого, способного лишь беспристрастно регистрировать события, даже самые невероятные и чудовищные, и без остановки переходящего к следующим.</p> <p>Этим приемом, пожалуй, во многом определяется новаторство такого представителя новой немецкой драматургии, как Роланд Шimmelпфеннинг. Его пьеса «Арабская ночь», например, представляет собой ряд сменяющих друга друга монологов, в которых персонажи отчитываются о том, что с ними происходит. (Один, из героев, кстати, превращается в микроскопического гномика, попадающего в бутылку с коньяком, но не перестающего</p>

## Pro настоящее

DM

оттуда вести свой дотошный репортаж.) Стоит сравнить постановку Каси Радушиньской в варшавском театре «Монтовня» (2007), всю использующую огромное пространство бывшего бассейна, где разместилась эта новая альтернативная сцена, – и версию Ласло Багошши (будапештский Театр им. И. Эркеня, 2004), в которой все действующие лица весь спектакль остаются сидеть на поставленных вдоль просцениума стульях. В постановке Радушиньской «Арабская ночь» превратилась в зрелищную сказку, спектакль же Багошши обнажил структуру драмы Шиммельпфеннинга как ряд параллельных повествовательных потоков.

К элементам повествовательного «отчета об ощущениях» современный театр, однако, обращается не только с подачи новомодных драматургов. Такими элементами, например, пронизан спектакль «Черная страна» Арпада Шиллинга (Театр мелового круга, Будапешт, Венгрия, 2004). Мало того, что на протяжении всего спектакля на табло, находящемся на заднем плане, беспрестанно высвечиваются все новые и новые эсэмэски с новостями. Единичные новости из этого беспрестанного потока служат исходным пунктом для актерских импровизаций, из которых спектакль и складывается. И во многих из них скупая «строка новостей» расширена именно до «репортажа», впрочем, тоже весьма лаконичного. Наиболее характерный пример – описание сцены нападения на банк с точки зрения двух пуль, вылетающих, соответственно, из пистолета грабителя и пистолета полицейского. Довольно странный ход для спектакля, заявляющего свою гражданскую ангажированность.

Ведь ничего, кроме ощущения отчуждения от происходящего, похожего на отчуждение, возникающее у каждого из нас при восприятии реального потока новостей, эта сцена так и не добивается. Ход, однако, не странный для сегодняшнего мировосприятия. Вылетевшие из пистолетов пули весьма точно определяют физические параметры своего движения, смущение у них вызывает лишь столкновение с живой материей, но и оно преодолевается путем ее описательного анализа – по цвету, консистенции, силе сопротивления...

Стоит сравнить этот ход с описаниями фронтовых ощущений, например, из спектакля «Я – пулеметчик», чтобы убедиться: подобному типу описательного рассказа в современном театре отдается предпочтение и в случае субъектов, наделенных куда более развитым сознанием...

За таким описательным рассказом всегда стоит ощущение, что нам сегодня доступна лишь поверхность. Внутренняя реальность – будь то реальность близкого человека, как в случае дедушки из «Я – пулеметчик», или та реальность, что скрыта за строкой медийного сообщения, – для нас принципиально недоступны. Игровое, перформативное постижение – воссоздание в процессе рассказа чужой субъективности – остается единственной опцией. Статус, однако, этой воссозданной в таком рассказе реальности вызывает закономерные сомнения.

**ЕЩЕ РАЗ О (НЕВОЗМОЖНОМ) РАССКАЗЕ КАК ФОРМЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭКСЦЕССА**

В наших рассуждениях о функции рассказа в сегодняшнем театре

## Новый театр, старая сцена

DM

мы вновь вернулись к рассказу как способу передать экстремальный опыт. Способу, который, естественно, расценивается как несовершенный и неадекватный, но, тем не менее, как, возможно, единственный или, по крайней мере, один из немногих, доступных сегодняшнему восприятию.

В этом смысле «культ рассказа» сродни возрождению режиссерского интереса к повествовательным, описательным моментам греческой трагедии, связанным, прежде всего, с фигурами вестников.

Какое-то время назад казалось, что отсутствие в современном театре запретов на показ предельных состояний, brutальных событий упраздняет фигуру вестника и делает излишним описание происходящего вне сцены. Но режиссеры поколения 1990–2000-х обратили внимание, что «вестник» часто появляется как представитель того, кто говорить уже не может в силу своего физического или психического уничтожения (смерть, искалеченность, безумие), – и в сегодняшних «античных» спектаклях фигуры вестников неизменно намекают на этот внутренний раскол переживания и его репрезентации. Если современный режиссер отдает предпочтение статичному рассказу, то не потому, что действующие эстетические нормы не позволяют ему представить описываемое в визуально-зрелищной форме. Остановка действия, переключение с действия на рассказ становятся важными художественными знаками. Возможно, именно этот возрожденный интерес к аспектам античной драмы, которые отсылают к ее пра-истокам, интерес к атавистическому присутствию в



ней повествовательности, лучше всего объясняет и устанавливающийся на сегодняшней сцене «культ рассказа».

Поэтому заключить свои размышления хотелось бы анализом спектакля по драме, написанной на рубеже XIX–XX веков, которая сама явилась творческим переосмыслением античного наследия – «Проклятие» С. Выспяньского. Начиная драму чуть ли не бытовой зарисовкой обстоятельств жизни ксендза, который обзавелся незаконной женой и детьми, Выспяньский заканчивает ее сценой трагедийной. Жена ксендза, называемая в пьесе Молодкой, ради спасения детских душ посылает своих детей на костер, разведенный селянами для принесения языческой жертвы. Выспяньский тщательно прослеживает, как «темное царство» польской провинции домогается этой жертвы. По-разному озвученное «общественное мнение» требует от ксендза одновременно и разрешения на отправление языческого обряда, и соблюдения им самим предписанного католицизмом обета безбрачия. Со всех сторон Молодке намекают, что именно

«Проклятие». Старый театр. Краков. Фото из архива театра

<i>Pro настоящее</i>	<i>ВМ</i>
<p>она – причина царящей в округе засухи. Однако Выспяньский далек от того, чтобы оставить историю на уровне критики «темных нравов». Пусть на этот путь Молодку толкают темные, недобрые люди, но для нее самой это – просветление, пробуждение подлинно-религиозного чувства, предчувствие чуда.</p> <p>Режиссер Барбара Высоцка, поставившая спектакль в краковском Старом театре, переносит происходящее в современную польскую провинцию, где, конечно, речь идет не о столкновении язычества с христианством и даже не о столкновении подлинного христианства с той формализованной, внутренне опустошенной версией католицизма, которую мы видим в спектакле. Лавина банальных, пошлых проклятий, открывающая спектакль, – это контрапункт к фигурирующему в заглавии понятию священного проклятия. В провинциальном польском городке, воссозданном в спектакле Высоцкой, ругать и проклинать пускаются лишь для того, чтобы получить от этого удовольствие. Используемый в этих проклятиях язык религиозности – лишь маска, под которой спокойно можно этому удовольствию предаваться. Жертвы здесь требуют не суеверие, а раздражение.</p> <p>Перекрестный огонь ругани, однако, к Выспяньскому очевидным образом «дописан», представлен как этюд на тему вырождения понятия «проклятия». В работе же с текстом во главу угла поставлено не действие, а рассказ. Тут Высоцка, с одной стороны, верна жесту Выспяньского, заложенному в повествовательном тоне его ремарок, которые в спектакле произносит Молодка.</p>	<p>Совершенно оригинально, однако, то наполнение, которое придается и этому «введению в курс событий», и другим, значительно разросшимся по сравнению с самой драмой элементам рассказывания. Передавая ремарки героине, Высоцка лишила их звучание авторитетного, всеведущего голоса автора. Профилирующей в спектакле оказалась интонация рассказа главных героев о происшедшем с ними – рассказа будничного и в то же время выражающего непонимание, изумление, недоумение. Рассказ становится как бы оборотительным жестом, жестом несогласия, защитной броней. Ведь тем, что герои как бы без комментариев берутся просто пересказать события, они отказываются их интерпретировать. Порой обращаются к зрителям, как бы предполагая, что они разделяют их точку зрения и поэтому «комментарии излишни».</p> <p>Однако главная неожиданность – в том, что взятый вначале тон «рассказа о самих себе» будет продолжен и в отношении кульминационного события «Проклятия»: транса, в котором Молодка решает отправить детей на жертвенный костер, а сама возвращается в поселок, терзаемая отчаянием. В спектакле об этом тоже только рассказывается – и рассказывается, прежде всего, самой Молодкой. Причем, рассказ этот не является актом интроспекции, «взглядом изнутри». Мы не получаем возможности заглянуть внутрь личности, проходящей путь мистериальной трансгрессии. Скорее, наоборот: Молодка остается в этом рассказе все той же, какой мы узнали ее раньше – саркастичной, острой, прожженной женщиной без каких</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>ВМ</i>
<p>бы то ни было иллюзий. В каждом своем слове она сама удивляется тому безумному поступку, на который зачем-то (назло всем?) решилась. В рассказе она иронично передразнивает, отыгрывает и свою экзальтацию, и истерическую реакцию окружающих. Рассказ, который она ведет, это, таким образом, рассказ невозможный: он призван рассказать об эксцессе будто бы из «первых рук», в то время как сам рассказывающий в этот эксцесс как будто и не верит, не может себя с ним отождествить. И как можно отождествить себя с женщиной, решившейся отдать детей на жертву и саму себя затем бросающей на растерзание толпы? «Невозможный рассказ», однако, оказывается адекватной формой для выражения эксцесса за пределами репрезентации.</p> <p>Ведущая рассказ Молодка сама горько смеется над происшедшим с ней, как над истерией, где все неуместно преувеличено, неуместно драматизировано. В финале она как ни в чем не бывало под ручку с ксендзом удаляется, произнося слова газетной хроники, звучавшие и в начале спектакля: «Дело было в Грембошове...». Эта присказка звучит достаточно парадоксально: ведь если «дело» действительно «было», в определенном месте и в определенное время, говорящей уже не должно быть в живых. Рассказ невозможен. Однако рассказ об эксцессе – это всегда рассказ невозможный.</p> <p>В пьесе «Проклятие» Выспяньский стремился найти в современной ему действительности возможность осуществления ритуала и достижения катарсиса и одновременно с иронией и сарказмом, ему свойственными, вскрывал</p>	<p>подкладку возвышенных эстетических конструкций, поверяя их грубой земной реальностью. Толпа, только что замороженно следившая за летящими в небо голубкой и голубками, как за душами свершивших священную жертву матери и детей, когда выясняется, что Молодка все еще жива, забрасывает ее камнями. Очищение, которое, казалось бы, только что, совсем как в античной трагедии, вызвало созерцание чудовищной жертвы, оказывается недолговечным, а героями вновь завладевают сумрачные страсти. У Высоцкой и рассказ о ритуале, и следующая затем финальная сцена оказываются в одной плоскости. Как ритуал жертвоприношения требовал <i>рассказа</i>, чтобы вообще быть представленным на сцене, так <i>рассказа</i> требует и финал, события которого вроде бы должны произойти на наших глазах, но оказываются также невозможны для адекватного <i>разыгрывания</i>.</p> <p>Возводится ли этим «земной» финал к вершинам ритуала или, наоборот, ритуал низводится до уровня, на котором трагедия предстает всего лишь скандалом и неуместной истерией? Парадоксальным образом происходит и то, и другое.</p> <p>В финале Молодка «преувеличивает» весть о своей собственной смерти, а значит, плодом истерического воображения можно рассматривать и рассказ о будто бы свершившемся жертвоприношении. Можно сказать, так наше восприятие примиряется с сюжетом, который мы (в применении к современности) склонны были бы рассматривать как невероятный и неправдоподобный. Одновременно тот факт, что от нас не требуют</p>

## Pro настоящее

веры в кровавый ритуал, парадоксальным образом заставляет нас серьезнее отнестись к этим фантазиям, как к пронзительным диагнозам отчаяния и опустошенности сегодняшнего человека. Этот человек живет в мире, где невозможно священное проклятие, есть только злобная ругань, а значит, невозможны ни жертва, ни очищение. Однако возможным оказывается «невозможный рассказ», рассказ об эксцессе, как о неуместном в повседневности взрыве трагического переживания жизни.

### ГРАНИ РАССКАЗА

Изложенные выше соображения, естественно, не могут претендовать на исчерпывающий анализ «поворота к рассказыванию» в современном театре. Это, скорее, попытка наметить координаты подобного анализа, показать взаимозависимость «акта рассказывания» и других важных параметров сегодняшнего театра – прежде всего, структуры персонажа и заявленного художником соотношения с реальностью.

Подводя некий итог, хотелось бы отметить следующие – не обязательно выступающие одновременно при любом появлении *рассказа* в структуре спектакля – моменты:

1. Рассказ как свидетельство доподлинности, даже документальности (знак действительно произошедшей встречи с человеком, который сам рассказал свою историю);

2. Рассказ как способ существования исповедального дискурса, как прямого (в «вербатиме»), так и опосредованного, когда герой спектакля, перформер, рассказывает не свою собственную, а *стилизованную* под автобиографию

историю вымышленного героя, на наших глазах создавая самого этого героя в слове и подвергая его непрерывным метаморфозам;

3. Рассказ как поле для создания героя-протеза, героя-фантазма, беспрестанно изменяемого своим создателем;

4. Рассказ как способ вступить в контакт с инакостью, осуществить игровую, но, тем не менее, экзистенциально важную примерку на себя чужой истории; рассказ, в конечном счете, как поле intersubjectивных отношений, как познание «иного» в процессе его воссоздания в рассказе, где отождествление (рассказ от первого лица) и дистанцирование (рассказ от третьего лица) сменяют друг друга;

5. Рассказ как способ постижения/присвоения экстремального опыта, точнее, как способ выразить свою им замороженность и разыграть драму своей дистанцированности; обозначить – через игровую идентификацию с носителями такого опыта – вечно подвижные границы вечно ненасытного Желания;

6. Рассказ как форма репрезентации, позволяющей смешивать реальность и фикцию, «прививать» фикцию к повествовательно изложенному факту, – и преобразование его в театре в интеллектуальную и эмоциональную провокацию, которая заставляет задаваться вопросами о статусе представленной путем рассказа реальности;

7. «Невозможный рассказ» как знак того, что опыт, о котором идет речь, выходит за границы репрезентации.