

Вадим Максимов

## Театр Кети Чухров, который поможет нам преодолеть постдраматизм

**Процессы, происходящие в современном театре, закономерно порождают жаркие споры. Чтобы проникнуть в суть этих процессов, нужно отказаться от обсуждения на уровне восторга или осуждения сегодняшнего театра.**

Театр таков, каков он есть. Он не может быть ни плохим, ни хорошим. Он отражает объективные процессы. Оценочно могут быть определены только конкретные выявленные тенденции, указывающие на дальнейшее развитие театра. Сегодняшний театр – объективный факт. Завтрашний – зависит от тех тенденций, которые будут либо развиты, либо прерваны.

Это движение, направленное в будущее, во многом зависит от методов, от подходов, от критериев оценки, которые используются в осмыслении происходящих сегодня процессов.

Современная театральная мысль указывает, прежде всего, на глобальные отличия сегодняшнего театра от традиционного: отсутствие действия, отсутствие драматизма, активизация зрителя и т.д. С другой стороны, критическая оценка спектаклей чаще всего сбивается на эмоциональные ощущения и на использование самого консервативного инструментария: вплоть до критерия адекватности драме. Возникает очевидный разрыв между реальным состоянием театра и театральными теориями, изобретающими новые и новые системы терминов, но не применяющими каких-либо критических методов.

Почти все современные теории демонстрируют либо очевидную консервативность, либо отрыв от театра. Одним из ярких примеров стала, например, теория перформативности, по которой отказ современного театра от драматизма определяется исключительно активностью зрителя, а ценность представления не связана с его художественным значением. Столь радикальный подход заставляет вспомнить почти забытую теорию «отрицания театра».

Книга Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» наряду с другими ее сочинениями начала XXI в. претендует на статус универсальной теории современного театра. С точки зрения автора, начиная с «перформативного поворота» 1960-х гг. основной театральной тенденцией становится перформативность, свойственная театру уже в начале XX в., а полного воплощения эта тенденция достигает в перформансах. Это такая форма театра, в которой ход действия определяет зритель. Заданы условия, происходят события, но развитие и разрешение ситуации вариативно и зависит от конкретной реакции зрителя на каждом представлении. «В результате зрители перформанса превратились в актеров»<sup>1</sup>. Таким образом, спектакль из художественного пространства переместился в «этическое».



К. Чухров

Фишер-Лихте приходит к абсолютно закономерному выводу, что перформативный спектакль невозможно описать (оценить) по принципам эстетических теорий. А далее подробно называются обстоятельства, по которым критика любого спектакля заведомо является необъективной и бессмысленной. Тем самым задачи критики в целом и сама возможность профессионального осмысления спектакля откровенно подменяются субъективной эмоциональной реакцией зрителя.

На самом деле это разные процессы.

Теория перформативности превращается в общий закон развития театра. С точки зрения Фишер-Лихте, давно закончились времена, когда «под искусством понималось создание некоего художественного произведения, обладающего законченной формой»<sup>2</sup>. Для современного спектакля не имеет значения, является ли он артефактом. А имеет значение – только создаваемое спектаклем «художественное событие». Так считает Фишер-Лихте; и опять совершает подмену. Спектакль рассматривался как «склад событий» со времен Аристотеля. В понимании Фишер-Лихте и других современных теоретиков конкретный смысл события-действия утрачивается, и это понятие становится чисто метафорическим.

Отказ от значения формы, структуры, художественности (а от драматургии и подавно) вызван объективными причинами: исчерпанностью современным театром художественных средств и, конкретнее, принципов, установленных режиссерским театром всего-то сто лет назад.

Теория Фишер-Лихте имеет новаторское значение. Перформативность Фишер-Лихте обнаруживает глубинную связь с театром до-трагическим, ритуальным! Там действительно еще не было зрителя и трагического катарсиса. Но эта история не может отменить законов, по которым театр развивался 25 веков.

Причины понятны, но это не значит, что театр как таковой и искусство в целом вдруг прекращает свое существование. Указанные причины не столь глобальны, но пафос отрицания художественного значения театра действительно имеет широкое распространение. Другое дело, что в большинстве случаев это не теории, а манифесты и попытки введения новой терминологии.

Общие тенденции приводят к вопросу: возможны ли сегодня теоретические обоснования театра именно как вида искусства (а не как опровержения собственно театральной природы)? Такие теории есть.

## 1.

Театральная концепция московского философа, литературоведа, драматурга Кети Чухров, развивающего традиции постструктуралистов Ж. Дерриды, Ж. Делёза, М. Мамардашвили и других, отражает процессы, наблюдаемые в современном театре, но в большей степени устремленные к следующему этапу его развития.

Значимость театра, решительно преобразованная на уровне философской идеи Вагнером и Ницше, у постструктуралистов обрела реальные и актуальные очертания. Деррида применил принцип деконструкции к театру и получил новое его качество. Делёз увидел в театре сверх-бытие или удвоенное (повторенное) бытие. Он утвердил понятие Театра Повторения, противостоящего Театру Воспроизведения.

Кети Чухров довела театр-философию (театр-идею) до уровня театральной системы и соотнесла его с театром сегодняшнего дня. (Французские постструктуралисты в целом не принимали актуальный тогда театр и ориентировались на нереализованные театральные системы.)

Реальный подход к театру Чухров воплощает в понимании театрального События, как перехода актёра к «исполнительской, повторительной, артистической практике»<sup>3</sup>.

В системе театральных понятий Чухров как бы сталкивает толкования «повторения» Дерриды и Делёза. Деррида определяет театр Арто как исключаящий повторение. Деррида делает вывод, что актер в процессе игры воспринимает себя как Другого, и его действие ему уже не принадлежит. (Так он становится Двойником себя.) С точки зрения Дерриды Арто преодолевает повторение. «Играя тысячу раз повторенный текст, актер, в силу режима традиционной игры, не способен осознать главный парадокс игры – разделение на себя, говорящего нечто, и на себя, говорящего нечто в качестве актера-персонажа»<sup>4</sup>. Арто ставит задачу преодолеть этот зазор и фактически отказывается от персонажа как некоего субъекта. Такой театр становится режимом, позволяющим осуществить выбор. В условиях, определяемых Дерридой как деконструкция, невозможен выбор «истины», а в артистическом, повторительном режиме он совершается. «Истина, например, не в сообщении оракула Эдипу – она не имеет места и времени <...>. Эдип должен перестать быть царем и начать становиться артистом, перевести нарратив и судьбу в исполняющий голос. Действие в драме Эдипа основано уже не на мифе, а на том факте, что после сообщения оракула Эдип не может не повторять, не играть, не может не быть артистом (актером)»<sup>5</sup>.

Жиль Делёз в «Различии и повторении» рассматривает повторение как преодоление традиционной философии и видит воплощение его в драматизации, в театре.

Именно Делёз предложил в конце 60-х гг. в противовес философиям, разрушающим все основополагающие понятия, модель, сохраняющую базовую позитивную основу. Понятие «повторение» становится основным. Оно не может быть объяснено через тождественность понятий. Предполагалось, что «изображение воспроизводится согласно совершенно тождественному понятию... Но в действительности художник так не поступает. Он не противопоставляет образцы изображения. Каждый раз он соединяет элемент образца с другим элементом следующего. В динамический процесс созидания он вносит неуравновешенность, нестабильность, асимметрию, некое зияние, которые предотвращаются лишь в конечном результате»<sup>6</sup>. Здесь одновременно провозглашается преэминентность и универсальность произведения, но и деструктивность, которая в итоге уравнивается.

Установление причинности обуславливает некие общие закономерности, утверждает глубокий смысл. Но для выявления причинности ее следует «расчленить»: «Расчленение причинности ради усмотрения в ней двух типов повторения – одного, касающегося лишь конечного абстрактного эффекта, и другого – как действующей причины. Первый – это тип статического повторения, а второй – динамического. Одно повторение возникает из произведения, другое же подобно “эволюции” жеста»<sup>7</sup>.

Именно «динамическое» характеризует уникальность этого глубинного повторения. Отсюда закономерность объяснения повторения через понятия театра нового типа и использование смысла, внесенного в повторение Кьеркегором. Делёз приходит к выводу, что Повторение есть Идея.

В 1843 г. Сёрен Кьеркегор написал повесть «Повторение». Романтическая история несостоявшейся любви, описанная неким Константином Константином, предваряется формулированием общей идеи. Идея восходит к понятию древнегреческой философии «кинесис» и формулируется как диалектика повторения: повторяется то, что уже имело место, но именно это придает повторению новизну. Новый смысл «повторения» заключается в том, что в отличие от древнегреческого его понимания как воспоминания, оно является выходом из predeterminedности, самостоятельным выбором, разрешением ситуации. То есть по сути – экзистенцией. «Повторение – сама действительность; повторение – это смысл существования»<sup>8</sup>. Рассказчик повести (*alter ego* самого Кьеркегора) примеряет эти принципы и к себе, и к своему герою, любовную историю которого он описывает: «...высвободишься ли, станешь когда-нибудь вновь отдельным человеком – или смиришься с мыслью, что ты орган другого, большего тела»<sup>9</sup>. Юный друг, историю которого рассказывает Константин, преодолевает свои чувства через бесконечное повторение мельчайших ситуаций. Он стремится понять, в чем состоял его долг и одновременно не хочет видеть его внешних проявлений. В свою очередь рассказчик, Константин, создает своего героя, чтобы повторить самого себя и одновременно породить нечто уникальное. «Моя личность – предпосылка сознания, необходимая, чтобы он вообще мог появиться. Но я никогда бы не сумел прийти к тому, к чему приходит он в своей простоте»<sup>10</sup>.

Одна из основополагающих идей, на которой строится театральная теория Чухров, – идея Делёза о «третьем времени повторения».

Делёз опирается на переосмысление Кантом формулы Декарта «мыслю, следовательно, существую». Кант в «Критике чистого разума» приходит к выводу, что неопределенное «существование» определяется через «Я мыслю» только в одной форме – «форме времени». Существование феномена проявляется во времени. Это «первое время», которое выражается в круговой последовательности происходящего. Однако Идею определяет чистое прошлое, которое понимается как «мифическое прошедшее прошлое». «Таким двусмысленным был уже второй синтез времени – двусмысленность Мнемозины. С высоты своего чистого прошлого она превосходит мир представления и господствует над ним; она обоснована в-себе, ноумен, Идея. <...> Она несводима к настоящему, превосходит репрезентацию»<sup>11</sup>. Таким образом, у Канта два уровня времени, которые должны разрешаться в каком-то единстве.

Дальнейшую делёзовскую интерпретацию идей Канта Чухров воспринимает и показывает как новый этап понимания категорий времени и человека. «Бинарность восприятия и мысли, активности и пассивности у Канта снимается введением трансцендентального субъекта в качестве синтетической нейтрализации. <...> Делёз же предлагает оставаться в этой расщелине “я”. Его интересует это (“театральное”?) расщепление “я”»<sup>12</sup>.

Третье расщепленное время Делёз (а вслед – Чухров) определяет гамлетовской метафорой: «Время сорвалось с петель». Это время выходит за линию кругового мироустройства и становится чистой формой. Не что-то происходит во времени – говорит Делёз – а само время происходит.

Второе время обозначало переход мыслящего субъекта к действию, длящемуся во времени. Делёз находит иллюстрации этому открытию Канта именно в театральной форме: перелом этот обозначен в «Гамлете» – событием морского путешествия, в «Эдипе» – завершением расследования<sup>13</sup>. С Эдипом абсолютно понятно – это мгновенная кульминация, когда все становится очевидно и нужно как-то разрешать конфликт. С Гамлетом сложнее – никакого путешествия в Англию в пьесе нет. Но именно события, о которых рассказывается (частично в письмах Гамлета), приводят к кульминационным сценам.

Второе время обозначает «раздвоение мыслящего субъекта». «Что же до третьего времени, которое открывает будущее, то оно означает, что событие, действие обладают тайной связностью, исключаящей связность мыслящего субъекта, оборачиваясь против него, ставшего



К. Чухров. Фото Ф. Ратникова

равным им, разрывая его на тысячи частей...»<sup>14</sup>. Итак, «я», существующее во временном порядке, и мыслящий субъект, раздвоенный и вынужденный действовать, в новом времени приходят в парадоксальное соответствие. Это соответствие достигается в новом человеке: «в человеке без имени, без семьи, без качеств, без мыслящего субъекта и Я <...> – уже сверхчеловеке, чьи разрозненные органы вращаются вокруг возвышенного образа»<sup>15</sup>.

Кети Чухров, комментируя и развивая логику Делёза, еще больше усиливает аналогию «сверхчеловека» третьего времени с законами и понятиями театра: если Кант находит разрешение проблемы существования в божественном времени мыслящего субъекта, «Делёз же предполагает остаться в этой расщелине “я”. Его интересует это (“театральное”?) расщепленное “я”, позволяющее осуществить парадоксальный (дизъюнктивный) синтез»<sup>16</sup>. Человек пытается наполнить своим нарративом пустую форму самостоятельного времени. «Иначе говоря, человек в любом случае *исполнитель* – и в том, когда следует содержанию жизни как непреложной реальности и “правде”, и в том, когда перестает ему следовать, открываясь пустому потоку времени “бытия”, подобно шекспировскому Гамлету»<sup>17</sup>.

Гамлет является для Делёза и Чухров примером исполнительства. А исполнительство (театр) реализацией этого третьего времени. Таким образом театр становится наиболее полным воплощением концепций

новой философии. Но и театр мыслится не как Воспроизведение, а как Повторение – рождение каждый раз новой формы, становление человека, который не существует изначально, а только становится им. Этот смысл вкладывается в понятие «сверхчеловек».

Чухров находит реальность нового театра, выполняющего эти глобальные (собственно, театральные), задачи. Главное новаторство нового театра в актере, который перестал быть таковым и обрел новое качество. Новый этап эволюции актерского искусства понимается как «исполнительская практика». Закономерно, что Делез не связывает Театр Повторения с какими-либо современными спектаклями. Ему нужно сформулировать универсальную теорию вне практики. А Чухров находит воплощение «человека без роли» в режиссерской технике Ежи Гротовского. Она рассматривает игру Рышарда Чесляка в спектакле «Стойкий принц» как «игру из себя», как воплощение симулякра исполнителя. А симулякр является «способом функционирования повтора»<sup>18</sup>.

Человек должен был осознать, что он еще не является человеком, но должен стать им. А становление возможно в единственной форме – исполнительства.

«Трагедия располагается глубже конкретной, неразрешимой истории, – рассматривает конкретный пример Чухров. – Трагедия в “Гамлете” начинается не тогда, когда Гамлет узнает об убийстве отца, а тогда, когда Гамлет понимает, что случившаяся с ним история предательства – всего лишь казус, частность. <...> Он оказывается не “он”. А где он сам располагается, есть он или нет, непонятно. <...> Таким образом, событием для Гамлета является не убийство отца, а осознание фиктивности, подвешенности своего существования»<sup>19</sup>. В этой трактовке не только вскрытие положения современного человека и проблемы времени, но и следование незыблемому эстетическому закону разнонаправленности тех уровней произведения, которые мы называем «фабулой» и «сюжетом».

Поведение человека на сцене (и актера, и Гамлета в пьесе – тут нет особого различия) является не только яркой метафорой, но и очевидной реализацией принципа повторения, третьего времени и новой театральности.

Чухров вскрывает суть этого процесса, выявляя способ существования актера в Театре Повторения. В таком театре уже не сохраняется актер, который играет некую роль. Акцент в любой современной

театральной системе не на роли, а на «исполнении». Уместно называть этот реальный процесс «исполнительской практикой». «Актер, пребывающий на сцене, безусловно, знает будущее своего персонажа, однако актуальное временение игры как его экзистенциализация на сцене доминирует над этим априорным знанием»<sup>20</sup>.

Поясним: знание роли, знание судьбы персонажа не мешает исполнителю жить своей реальной жизнью на сцене. Именно эта дистанция (она же – третье время) позволяет создать художественную значимость подлинного конфликта художественного произведения (спектакля). Если зритель видит только судьбу персонажа, никакого художественного значения оно не содержит.

Чухров объясняет что воспринимает зритель и что происходит в процессе исполнительской практики. «С одной стороны, путь его игры полностью автоматизирован и тело его работает как машина, с другой же – каждый переход внутри смен игрового процесса – процесса исполнения – является для него микротравмой, которая не имеет никакого отношения к травмам изображаемого героя, к их миметированию и репрезентации»<sup>21</sup>.

Вот он – реальный процесс существования исполнителя – внешне полностью автоматизированный, а по сути – состоящий из процесса травматизма, из «склада событий», происходящих с исполнителем. «Травматичность, присущая самой онтологии исполнения, и лишает исполнителя дистанции и перспективы по отношению к исполняемому, при этом автоматизм его телесных действий не позволяет ему достигнуть совершенства машинного эффекта, его безопасности, – скорее он является машиной на грани останковки и слома»<sup>22</sup>. Именно такой процесс существования в спектакле не только показывает новое состояние театра, но прежде всего удерживает театр на уровне искусства и отвечает принципам драматизма.

В абсолютном значении формула современного театра выглядит так: «Театр – это такой режим, где исполняется не какая-то роль, а исполняется исполнение жизни»<sup>23</sup>.

## 2.

Работы Чухров завершают на данном этапе формирование теории Театра Повторения. Но театр Чухров это не только теория, но и практика. Она автор пьес, а также своего рода сценариев спектаклей, в создании которых она принимает участие.



*Love Machines*. Электротheater «Станиславский». Сцена из спектакля.  
Фото О. Орловой

Разработав свою актуальную театральную концепцию, Чухров дополнила и довела до полноты теорию Театра Повторения. Вызывает восхищение тот факт, что теоретик сам берется за осуществление своей театральной программы на практике. Прежде всего, с помощью драматургии, разнообразных драматургических форм.

В то же время это стремление не удивляет, так как вполне соответствует творчеству главных «персонажей» книги «Быть и исполнять» – Вагнера и Ницше. Случай Вагнера всем известен. Но и для Ницше принципиально важно, что философско-театральная программная работа «Рождение трагедии» была заявлена в филологическом контексте и раскритикована филологами. А Ницше, сформулировав теорию в 1871 г., отважно предлагает ее реализацию в композиторской иллюстрации «Манфред-медитация» (1872) и в критическом «несвоевременном размышлении» – «Рихард Вагнер в Байрейте» (1875–1876). Это опыты прикладного характера (компромиссные и уязвимые), но они вскрывают актуальность и осуществимость теории.

То же с пьесами Чухров и спектаклями по ним. В 2008 г. ею написана пьеса «Афган – Кузьминки». В последующие годы она устраивала читки пьесы, в том числе в Германии и Швейцарии. Сценическое во-

площение пьесы получила в 2017 г. (преьера 26 июля) в рамках фестиваля «Точка доступа» в Петербурге. Режиссер Павел Арсеньев – поэт, теоретик искусства, редактор журнала «Транслит».

Незамысловатый сюжет пьесы строится на взаимоотношениях продавщицы ларька Гали (Владислава Миловская) и хозяина сети ларьков Гамлета (Петр Чижов). Хозяин предлагает работнице перейти с торговли бельем на торговлю мехом. Этот карьерный рост возможен при условии сексуальных услуг, предоставляемых работницей Гамлету.

Пространством спектакля стали павильоны Апраксина двора, легендарного торгового города в центре Петербурга. Это в первой части спектакля. Эстетическое решение заключалось в максимальной идентичности с торговой средой. Актеры стремились к максимальной достоверности, допуская момент импровизации. Результатом стала реакция оказавшихся на спектакле – помимо подготовленной публики – случайных зрителей, которые не увидели в происходящем театра и воспринимали реальную бытовую ситуацию.

Вторая часть спектакля игралась в одном из залов Александринского театра. Место действия – квартира Гамлета. На экране на заднем плане – хроника выступлений Путина и другие документальные кадры.

Сюжет спектакля далеко уходил от банальной фабулы и малозначимых бытовых разговоров. Максимально бытовое поведение актеров, «вживание» в психологию персонажей контрастирует с условными приемами.

На пресс-конференции после премьеры создатели спектакля воодушевленно рассказывали, что реальные люди, представители сферы обслуживания, которых они избрали в качестве прототипов спектакля, в какой-то момент стали «играть» лучше них, актеров. Таким образом, прослеживается связь теории Чухров и режиссерского подхода к ее пьесе. В спектакле-перформансе предусматривается реальный травматический процесс, происходящий с исполнителем, который воспринимается зрителем как реальность (во второй части спектакля средства совершенно другие). Принцип «повторения» достигается за счет разыгрывания банальных ситуаций непосредственно в процессе спектакля. Однако естественность этого действия ограничена исключительно бытовым поведением. Таким образом, мы имеем дело не с художественным явлением, а по преимуществу – перформативным.

Достаточно ясная и доступная форма театральной пьесы предложена Чухров в драматической поэме *Love Machines*. Спектакль по пьесе

Чухров был поставлен в 2016 г. (премьера 15 ноября) в Электротейатре «Станиславский» (режиссер Мария Чиркова).

При использовании условных постановочных средств – и проблематика пьесы, и режиссерское решение отвечают неким «просветительским» целям. Проще сказать: идеи и выразительные средства достаточно просты и явно ориентированы на самого широкого зрителя, в отличие от юханановских спектаклей Электротейатра.

В основе также мелодраматический сюжет с традиционной положительной героиней в центре. Среди людей оказываются биороботы (без объяснений, откуда они и каковы их цели), которые искушают людей, провоцируют и всегда добиваются того, чего хотят. Через их действия выясняется, что все представители человечества меркантильны, продажны, развратны. Если что и противостоит этому, так это любовь, но и она «нечеловеческая».

Структура спектакля представляет собой монтаж эпизодов с разными персонажами и их судьбами. Эпизоды связывает Ведущий, который обозначает роли и функции персонажей. Тем самым заведомо снимается узнавание сущности персонажей, и эволюция типажей тоже отсутствует. Сам Ведущий тоже включается в действие. Его типаж – интеллигент, который берет на себя ответственность за события в России 1991, 1993, 1996 гг. и последующих событий. Он рефлексировать и саморазоблачается.

Смешение историческое фактов различных периодов заложено в драматургии, но в режиссуре спектакля усилено различными эклектичными деталями. Таков стиль спектакля.

Сюжеты каждого эпизода жизненны, узнаваемы, банальны. Первый эпизод: Девушка Лида (Анна Мавлитова/ Анна Сенина) в «абортариуме». Она сделала аборт, чтобы удержать своего бойфренда, но тот все равно бросает ее.

Во втором эпизоде другая девушка – уже с новорожденным ребенком – пытается избавиться от него и выбрасывает младенца на помойку. Но биороботы ее уличают и разоблачают.

Третий: молодые женщины выбирают мебель в *ИКЕА*. Жена остается одна. Биоробот Пако (Евгений Капустин) предлагает ей заняться сексом в машине, она легко соглашается, а Пако в последний момент меняет намерения, издевается над ней, разоблачает. Четвертый: две девушки из окрестностей Москвы, из Рудни, не могут поделить одного парня. В результате все дерутся, а потом братаются и пьют водку.



*Love Machines*. А. Икшаква – Корова Зорька.  
Электротейатр «Станиславский». Фото О. Орловой

В следующем эпизоде биоробот Полина (Вера Кузнецова) совращает бойфренда Лиды, приводит к себе, раздевает, но вместо секса бьет электрическими разрядами, унижает. «Миссия» биороботов не допускает секс с людьми. Их жизнь строго регламентирована кем-то неведомым.

Далее Чухров переходит к разоблачению идей «демократов» и их лозунгов. В следующем эпизоде – собрание некоей политической секты, на котором активист (Павел Шумский) развивает теорию о материальной стоимости (оплачиваемости) любого процесса умственного труда независимо от результата. После собрания секты биоробот предлагает активисту популярность, славу, лекции в Лондоне и тому подобное. Но за это он требует секса. Активист после некоторых мучений соглашается.

Следующая жертва искусителей – журналистка, куратор арт-галереи Даша (Анна Кузминская). Пако, у которого она берет интервью, предлагает ей головокружительную карьеру, но при этом она должна уволить своих друзей. Журналистка соглашается.

Эта цепочка искушений и предательств не могла бы продолжиться в спектакле без некоей сюжетной альтернативы – параллельной линии. Помимо биороботов в Москве оказывается Корова Зорька (Анна Икшаква). Это необходимая и необычная любовная линия: Корова любит

девушку Лиду из первого эпизода. Характерный момент, использованный скорее режиссурой, чем драматургией – Корова раздает зрителям листовки с декларацией о свободе коров. Соединение бытовой детали и гротеска. Ирония драматурга оборачивается переводением эстетики материала в план перформативности, но это лишь мнимость, тоже игра.

Любовь Коровы Зорьки безответная. Она находит Лиду, но та отвечает жестокостью. Выясняется, что прежде Лида ударила Зорьку доской с гвоздем и пробила лоб.

Поведение персонажей не предусматривает никакой психологической мотивировки. Это действия, не имеющие последовательности, и характеры, исключающие целостность. Однако актуальность всех сегодняшних ситуаций, дополненная обытовлением фантастических биороботов и коров, позволяет зрителю эмоционально включиться в действие и как бы «достроить» отсутствующий здесь психологизм.

Итак, «мелодраматическая» Лида в свою очередь проявляет жестокость и черствость. Но именно такой герой должен проявиться в структуре спектакля в противоположном качестве. То есть с ней, с Лидой, должен произойти некий перелом, предполагающий включение зрителя в логику персонажа за счет предшествующего мелодраматизма и очищение зрителя за счет выбора, совершаемого героем.

В кульминационной сцене бытовые истории о человеческих слабостях переходят в интеллектуальную драму. Прагматизм, демонизм и разрушительное начало биоробота Пако сталкиваются с мировоззрением единственного представителя человечества (кроме человека-коровы) – Лидой. Это не только столкновение «цивилизаций», но и борьба интеллектов, не предполагаемая до этого в спектакле. Пако объясняет поведение любого человека исключительно биологическими процессами. Лида может противопоставить этому только любовь. И она побеждает. Пако хочет любви. Машина ломается.

В этой сюжетной схеме воплощается главная идея театральной теории Чухров: в спектакле действует машина на грани слома. Пако заявлен как машина, но его играет, естественно, актер. Поэтому его слом оправдан на уровне исполнения.

Пако хотел бы стать человеком, но ему запрещает другой последовательный биоробот Полина. Развязка происходит в жанре «звездных войн» – битва биороботов. Режиссерски это решается банально – с помощью мелькания стробоскопа. Биороботы убивают друг друга – и

это *happy end*. Такая развязка запрограммирована, но вытекает не из действия персонажей, а из схемы сюжета. «Добро» побеждает по законам искусства, «силы зла» побеждены по этой же причине, а не в силу своей слабости. Четкая логика художественной структуры противопоставляется логике жизни – нелепой, бессмысленной, бесчеловечной. В этом смысле эстетика спектакля постмодернистская, но никак не постдраматическая – драматургическая структура здесь незыблема.

Эта структура использует очевидные жанровые схемы, главным образом мелодраму. В эпизодах с искушаемыми землянами это простые и яркие стилизации. В линии Корова Зорька – Лида эта мелодраматичность на грани фарса. Возможно, драматург сознательно доводит мелодраму до пародии, но в сценическом воплощении доминирует прямолинейность сюжета, а не жанровая двусмысленность.

При всей условности сценического языка здесь сохраняется заложенный в пьесе документализм, который, однако, является чисто игровым элементом. В пьесе это воплощается на уровне речи персонажей, как бы бытовой, обильно насыщенной матом. Драматург использует вновь прямолинейный прием, контрастирующий с общей условностью речи. В постановке он мог бы подкрепляться какими-то натуралистическими деталями, но этого не происходит. В таком случае использование мата в пьесе остается случайным приемом, не приводящем к созданию бытовой достоверности действия.

Спектакль по пьесе Чухров декларирует одну из главных теоретических идей драматурга – столкновение в театре механизации и естественного жизненного процесса. Однако эта идея могла найти органичное художественное воплощение только в случае соответствующего актерского решения. Способ существования актеров в спектакле Марии Чирковой в целом традиционный. Актеры играют своих персонажей с разной степенью условности, но создавая целостные образы. Спектакль, как и пьеса, лишены психологизма. Но задаваемые актерами характеры или типажи наполняются психологией в воображении зрителей в силу актуальности банальных быденных ситуаций.

Такое режиссерское решение не допускает существования актера как механизма на грани слома и не позволяет зрителю ощутить конфликт механизации персонажа и реального процесса исполнительской практики. Однако режиссер адекватно воплощает всю содержательную сторону пьесы. В результате мы имеем дело с воплощением драматического сюжета, но, разумеется, не эстетики Театра Повторения.



«Троянки». Петербургский Новый Императорский театр. Сцена из спектакля.  
Фото К. Диковского

Можно предположить, что драматург намеренно упрощает способы передачи содержания пьесы и жанровые приемы, предполагая возможность воплощения их на сцене в традиционной эстетике.

### 3.

Если в перформансе «Афган – Кузьминки» его создатели ставили задачу максимального приближения к обыденному существованию с целью перформативной реакции зрителя, то в «традиционном» спектакле *Love Machines* способ существования актеров не играл существенной роли в драматическом действии. Ни перформативный, ни традиционный театры не могут реализовать задачи Театра Повторения.

Значит ли это, что Театр Повторения не находит воплощения на современной сцене? Нет, не значит.

В спектаклях по чухровским пьесам в той или иной степени проявляется адаптация теоретических идей, желание уйти от ориентации на интеллектуального зрителя, от тотальной интерпретации со стороны и режиссуры, и критики. Возможно, это тоже «случай Вагнера», который буквально воспроизвел в Байрейте свою теорию *Gesamtkunstwerk*, потеряв при этом ее дух.

Но еще вероятней, что в художественных исканиях Чухров ориентируется на понимание театра, выраженное Ницше в его «Несвоевре-

менных размышлениях»: «Однако величие и незаменимость искусства в том-то и состоят, что оно создает у зрителя *видимость* более простого мира, сокращенного решения загадки жизни»<sup>24</sup>.

Театральная форма кажется убедительной и ясной именно за счет *видимости* простоты. Непостижимое оказывается доступным! Это видел Ницше в аттической трагедии. Возможно, Чухров идет именно таким «античным» путем. Достигнет ли она цели – неизвестно. Однако, вспомним, что Ницше в дальнейшем отказался от надежды увидеть когда-нибудь обновленный театр.

Поэтому воплощение теории Театра Повторения и конкретных принципов, сформулированных Чухров, легче обнаружить в некоторых современных спектаклях, не имеющих прямого отношения ни к традиции французского постструктурализма, ни к теории Чухров в частности.

В качестве примера рассмотрим спектакль Петербургского Нового Императорского театра «Троянки» по пьесе Еврипида в постановке Олега Еремина.

Художественное значение постановки определяется несколькими факторами:

1. Она не является постановкой постдраматической, так как в ней сохранены значительная часть текста Еврипида, основная сюжетная линия и драматургическая структура.

2. Режиссер предлагает современное художественное решение, лишь в деталях связанное с античной эстетикой, но адекватное принципам аттической трагедии. Это не спектакль по мотивам «Троянок», а сценическое воплощение именно пьесы Еврипида.

3. Спектакль не требует от зрителя расшифровывания (разгадывания) знаковой системы. Совокупность сценического языка и еврипидовского текста предполагает художественное воздействие в рамках структуры спектакля и логики конфликта, а не через интертекстуальные ассоциации и интеллектуальные трактовки.

Фабула пьесы связана с последствиями Троянской войны. Ахейцы вымещают свою злобу на троянских женщинах, которых развозят в качестве рабынь по своим царствам. Сюжет Еврипида передается через монологи троянок, каждая из которых не только оплакивает свою участь, но и демонстрирует стойкость и верность. Ахейцы добиваются полного унижения женщин, но троянки сохраняют свои принципы и внутреннее единство.

В спектакле действующие лица сокращены до четырех женщин (Гекуба, Кассандра, Андромаха, Елена) и единственной мужской роли – в основном, это Талфибий, но в эту роль включены и реплики других персонажей.

Фабулу спектакля фактически обозначает Гекуба (Мария Лысюк) в первом же монологе. Начинается он как чистая декламация, пафос. Но в процессе монолога пафос исчезает и его сменяет энергетика, работающая на нижних резонаторах. Так заявлено противопоставление содержания (миф в интерпретации Еврипида) и формы (движение каждого персонажа от внешнего к внутреннему, глубинному, архетипическому).

В спектакле нет и не может быть отдельно хора троянок, потому что хором становятся все героини. Завязкой является пантомимическая сцена после монолога Гекубы, когда Талфибий раздает женщинам пуанты («котурны»). Никто не может на них ровно стоять, и женщины находят равновесие только держась за руки. В развязке слияние в хор возникает на уровне единого звука. В какой-то момент слова почти размываются, звук становится важнее текста и находится на грани ультразвука. Еще важнее, что в этот хор вливается и Вестник-Талфибий (Далер Газибеков).

Во втором монологе – Кассандра (Мария Лопатина), провидящая свою участь во власти Агамемнона, на физическом и интонационном уровне демонстрирует нелепость, незащищенность, хрупкость, детскость. Неизбежность ее пророчеств не вызывает сомнений.

Но это лишь подготовка к следующему монологу – вдовы Гектора Андромахи (Екатерина Крамаренко). Она повторяет текст монолога много раз до полного физического изнеможения, пока не оказывается лежащей на сцене. С этого момента на повторяющуюся реплику Андромахи: «Всем, всем ты, Гектор, взял, рассудком и породой, и богатством...» (перевод Иннокентия Анненского) – на лежащее тело Андромахи со всего размаха падает тело мужского персонажа спектакля. Он не имеет здесь реплик, но теперь он однозначно воплощает Пирра, которому досталась Андромаха. Это физическое «избиение», подавление Андромахи, крик, в который превращается реплика во время падения – все это заставляет зрителя воспринимать действие на физиологическом уровне. Художественная образность происходящего действия вступает в противоречие с физическим реальным действием, происходящим с актрисой. Это и есть воплощение закона эстетической



Е. Крамаренко – Андромаха, Д. Газибеков – симулякр Пирра. «Троянки». Петербургский Новый Императорский театр. Фото Т. Севенард

реакции! Это и есть соединение в актере запрограммированной судьбы персонажа и механизма исполнения «на грани слома»!

Когда Андромаха не может уже отвечать: «Всем, всем ты, Гектор, взял...» – на падения Пирра, эту мантру подхватывает Кассандра. Троянки непобедимы, неуничтожимы в спектакле Олега Еремина.

Кульминация спектакля – монолог Елены (Анастасия Балуева). Она не троянка, но она жертва. Боги отдали ее Парису, навязали ей ужасную судьбу, определили бессмысленную войну. Но главное действие этой сцены происходит опять-таки на физическом уровне. Прекрасная, как ожившая статуя, Елена в монологе превращается в хрипящую, истекающую слюной, захлебывающуюся пеной женщину. Слюна течет на блюдце, поставленное перед ней на полу. Елена постепенно превращается в воплощение уродства и физического разрушения. (Шокированные зрители отворачиваются, а после спектакля возмущаются.) Художественное значение конкретно этой сцены заключается в противоречии сюжетного вызова богам (это уже не противостояние троянок и ахейцев) и физического разрушения персонажа-исполнителя.

Заканчивается сцена тем, что Елена поворачивается спиной и медленно движется вглубь – плавное движение и скульптурное тело воспроизводят образ статуи Афродиты Каллипиги. То есть красота неистребима под натиском божественного произвола.



М. Лысюк – Гекуба. «Троянки». Петербургский Новый Императорский театр.  
Фото К. Диковского

Если почти весь монолог Елены произносится на вдохах, что приводит не только к хрипу и слюне, но и к воздействию «отрицательной» энергией (пассивное дыхание), то ответный монолог Гекубы произносится на сильной энергетике нижних резонаторов (активное дыхание). А рефреном монологу Гекубы звучит хор, выходящий постепенно на ультразвук. Смысл монолога Гекубы: Елена сама ответственна за свою судьбу, действовать возможно в любых обстоятельствах. Конфликт в спектакле проявляется не только в столкновении мировоззрений, но и в противодействии энергий.

В следующей сцене Талфибий рассказывает об убийстве сына Гектора и Андромахи. Он сочувствует Гекубе, его бабушке, и отдает ей его тело. Хор в этот момент превращается в птиц, кричащих и клюющих тело. Но это не изображение, а символический жест и энергетический звук.

В развязке спектакля исполнитель Талфибия-вестника надевает женское платье, надевает пуанты-котурны и вливается в заключительный хор спектакля.

Хаос человеческого существования и бессмысленность вражды, составляющие сюжет спектакля, обретают гармонизацию за счет исполнительской практики – реального действия, совершаемого актерами на физическом и энергетическом уровнях.

Для театра XXI в. в целом характерно отторжение жанра трагедии. Зритель спектакля «Троянки» сопротивляется энергетическому воздействию, как может: снимает напряжение смехом, отворачивается от неприятных физиологических проявлений. Однако закон эстетического столкновения эмоций, вызванных содержанием, и эмоций, вызванных формой, срабатывает. К концу действия напряжение снимается и зрительское состояние гармонизируется. Исполнительская практика спектакля «Троянки» воплощает концепцию, теоретически разработанную Кети Чухров и схематически обозначенную в ее драматургических опытах.

- <sup>1</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2015. С. 20.
- <sup>2</sup> Там же. С. 63.
- <sup>3</sup> Чухров К. Быть и исполнять: Портрет театра в философской критике искусства. СПб., 2011. С. 11.
- <sup>4</sup> Там же. С. 73.
- <sup>5</sup> Там же. С. 71.
- <sup>6</sup> Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 35.
- <sup>7</sup> Там же. С. 35.
- <sup>8</sup> Керкегор С. Повторение. М.: Лабиринт, 1997. С. 9–10.
- <sup>9</sup> Там же. С. 33.
- <sup>10</sup> Там же. С. 121.
- <sup>11</sup> Делёз Ж. Различие и повторение. С. 117.
- <sup>12</sup> Чухров К. Быть и исполнять, проект театра в философской критике искусства. СПб.: Европейский ун-т в С.-Петербурге, 2011. С. 82.
- <sup>13</sup> См.: Делёз Ж. Различие и повторение. С. 118.
- <sup>14</sup> Там же.
- <sup>15</sup> Там же. С. 119.
- <sup>16</sup> Чухров К. Быть и исполнять... С. 82–83.
- <sup>17</sup> Там же. С. 83–84.
- <sup>18</sup> Там же. С. 96.
- <sup>19</sup> Там же. С. 86.
- <sup>20</sup> Там же. С. 26.
- <sup>21</sup> Там же. С. 26–27.
- <sup>22</sup> Там же. С. 27.
- <sup>23</sup> Там же. С. 15.
- <sup>24</sup> Ницше Ф. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. Ч. 2. М.: Культурная революция, 2014. С. 271. («Рихард Вагнер в Байрейте»).