

Дмитрий
Ольшанский

Сцены сексуальной жизни

Психоанализ
и семиотика
театра и кино

Дмитрий Олышанский

**Сцены сексуальной
жизни. Психоанализ и
семиотика театра и кино**

«Алетейя»

Ольшанский Д. А.

Сцены сексуальной жизни. Психоанализ и семиотика театра и кино
/ Д. А. Ольшанский — «Алетейя»,

ISBN 978-5-906823-08-3

Книга представляет собой сборник лекций, рецензий и интервью о визуальных искусствах. Используя структурный психоанализ Жака Лакана, семиологию Ролана Барта, теорию театра Антонена Арто и Бертольда Брехта, автор создает оригинальный метод интерпретации современного театрального процесса и кинематографа. Автор разрабатывает и вводит в научный оборот такие понятия, как «реальное означающее», «театральное бессознательное», «событие тела», которые описывают его концепцию визуальных искусств. Книга предназначена для широкого круга читателей, будет интересна деятелям театра и кино, философам и психоаналитикам. 2-е издание, исправленное и дополненное.

ISBN 978-5-906823-08-3

© Ольшанский Д. А.

© Алетейя

Содержание

Предисловие ко второму изданию	6
1	9
Реальное означающее	9
План наслаждения	9
Эффект присутствия как fort-sein	11
Событие реального	13
Спекулятивная петля	14
Собака Тарковского	15
Задачи театральной критики	17
Миф о первоначале	17
Событие концепта	18
Театральное бессознательное	19
Субстанции тела	21
Сомофании: Явления Тела	21
Мышца Бога	21
Опыты раззеркаливания Тела	22
Тело свидетеля	24
2	25
2.1	25
Тело сатира. Орхидея-1 и орхидея-2	25
Все границы в голове	25
Любая реальность вторична	26
Танец вещи: между душами и тушами	27
Как будто театр	29
Декодировка русского	29
Точка реального	30
Одежда Другого	30
Повторение	31
Двойной проброс	32
Лотос и Логос	32
Объект голос	32
Эротика противоположностей	33
Лотос и пепел	33
Коллаж пустот	34
Прибавочное изображение	35
Социализм – это вещь	39
Цзин и терраса письма	41
Der Symptomsbrief	42
Der andere Schauplatz	42
Память объектов	43
Память: концепт или действие?	44
Память: живое или мёртвое?	44
Память: внутри или снаружи?	44
Память: машина или плоть?	44
2.2	47
Давать то, чего не имеешь	47

Конец ознакомительного фрагмента.

49

Дмитрий Ольшанский

Сцены сексуальной жизни.

Психоанализ и семиотика театра и кино

Предисловие ко второму изданию

Название книги отсылает сразу к трём контекстам, которые может заметить внимательный читатель. Прежде всего, к «Сценам частной жизни» Бальзака, во-вторых, к «Сценам супружеской жизни» Ингмара Бергмана, и, конечно, к Зигмунду Фроиду, который описывал бессознательное, как «другую сцену» психической жизни.

Бальзак любопытен мне тем, что через описание повседневных практик он раскрывает устройство социальной идеологии. Задолго до структуралистов он даёт нам пример того, что события частной жизни высвечивают социальную структуру, не случайно он был любимым писателем Ролана Барта. Именно Бальзак даёт нам пример того, что если мы хотим понимать, как устроен мир вокруг нас и что представляет собой наша социальная реальность, нужно заниматься не социологией, а наблюдением и беллетристикой частной жизни. Именно серия таких наблюдений, таких сцен частной жизни и становится для нас видеорядом идеологии и эпохи. Для меня Бальзак является поэтом повседневности, который с равным вниманием относится ко всем человеческим ситуациям и состояниям, не деля их на высокие и низкие, достойные внимания и презренные темы. Аналогичным образом и для меня не существовало никакого изначально заданного фокуса исследования визуальных практик: я пишу про те события, постановки, спектакли, кинофильмы и выставки, которые оставили отпечаток в моём восприятии. Я не разделяю события на низкие и высокие жанры, в равной мере мне интересны и спектакли Театра Юных Зрителей и японское искусство Бутô, выставка глянцевого обнажённого и артхаусные фильмы, собирающие в залах не более двадцати человек – все они свидетели эпохи, фрагменты мозаики современного культурного процесса. Большую часть книги составляют именно отзывы о спектаклях и фильмах, о тех внутренних событиях, которые произошли во мне в моменты встречи с произведениями искусства.

Не менее важно для меня и понятие Фрейда «eine andere *Schauplatz*», он говорит о том, что наше бессознательное разыгрывает свой сценарий на другой сцене, о которой мы даже не подозреваем, со своими собственными сценариями, персонажами и предлагаемыми обстоятельствами. И действительно, в клинической практике мы всегда видим, что человек жалуется на конфликты, беспокоит его одно, а бессознательное занято совсем другими вопросами. Пока человек страдает от тех или иных событий и явлений, на «другой сцене» его психического мира эти события и явления проигрываются в совершенно ином виде. Например, человек, который ухаживает за больным родственником, бессознательно фантазирует о смерти этого родственника, которая положила бы конец его страданиям.

Фрейд вводит понятие «другая сцена» во многом в пик катарктического метода Шарко, который предлагал просто возвращать из прошлого в настоящее все травматические ситуации и отыгрывать их здесь и сейчас в процессе терапии. Его метод сводился к тому, чтобы отреагировать все незавершённые в прошлом травматические ситуации и закрывать незаконченные гештальты. Но из клинического опыта мы знаем, что никакого эффекта на проработку конфликтов это не оказывает и структурных изменений не несёт. Отыгрывание конфликта просто снимает напряжение и временно понижает уровень тревоги, но не помогает понять то, что происходит на «другой сцене». Зритель первой сцены даже не подозревает о том, как разыгрываются те же самые конфликты на другой сцене бессознательного.

Аналогичный эффект я постоянно замечал и в театре: режиссёр иногда даже не подозревает, про что он ставит спектакль. Какие силы и влечения побуждают его выбрать именно этот материал и преподнести его подобным образом? Что заставляет актёров играть именно так? Что заставляет зрителей смотреть именно этими глазами, которые то полны слёз, то удивления, то безысходной тоски? Почему мы смотрим на сцену именно этими глазами? – Вот те вопросы, которые всегда занимали меня.

Не сложно заметить, что на сцене всегда происходит гораздо больше, чем замыслили себе драматург и режиссёр. И больше того, что делают актёры и мастера сцены. В театре всегда происходит нечто помимо просто спектакля. В любом театре есть вторая сцена, на которой разыгрывается совсем другое действие. Речь даже не о том, что стоит только актёрам выйти на сцену, и про них уже всё понятно: кто кому завидует, у кого роман с режиссёром, кто чего хочет и чего боится. Играть они могут хоть новогодний утренник, хоть авангардную пьесу без слов, в любом случае, они всегда играют и ещё какой-то другой спектакль. Помимо первой сцены в театре мы всегда видим ещё и вторую сцену, на которой играется куда более сложный, интересный и более правдивый спектакль. И задача внимательного зрителя смотреть и слушать это бессознательное.

Ни режиссёр, ни актёры никогда не подозревают, какой спектакль они делают, и тем интереснее наблюдать за их бессознательным, которое выражает себя на сцене, помимо их намерений. Я назвал это «театральным бессознательным». Которое выбалтывает себя в случайностях, несовпадениях персонажа и исполнителя, событиях в зрительном зале, которые могут кардинально поменять спектакль. Не будем забывать о том, что театр делают ещё и зрители и без свидетелей не бывает событий.

Однажды в опере рядом со мной было свободное место. Администратор объяснил, что кресло предназначено одной высокой персоне, которая появится ко второму акту. Стоит ли говорить, что первый акт, в отсутствие «высокой персоны», и для зрителей, и для музыкантов, и для певцов был совершенно иным. Каково же было моё удивление, когда во втором акте рядом со мной оказался Родион Константинович Щедрин. Конечно же, с этого момента происходящее на сцене, и без того скучноватое, теперь окончательно лишилось моего интереса. Начиная со второго акта на сцену я больше не смотрел. Внимание моё полностью переместилось на вторую сцену, сцену того, как великий композитор слушает оперу, как он «смотрит музыку», потому что взгляд его был явно направлен куда-то сквозь сцену. Казалось, что ни эти декорации, ни эти костюмы, вообще никакие визуальные образы не касались его глаз. Я испытал огромное желание идентифицироваться с его интенциональностью, с его замороженным взглядом-сквозь-сцену, взглядом который не касается ничего визуального, но заморожен самими акустическими объектами. Несомненно, что и музыканты играли второй акт иначе, чем первый, и зрители в зале смотрели и слушали не только оперу, но и вторую сцену того, как композитор воспринимает музыку. Один из самых интересных спектаклей, на которых я присутствовал, хотя на сцену оперы почти никто не смотрел.

В книге собраны примеры подобных событий. Я бы сказал, что книга повествует именно о тех встречах с бессознательным, для которых искусство создало условия и стало поводом. Быть может, одна из главных его функций состоит в том, чтобы неожиданно организовать эту встречу, вызвать в зрителе недоумение, стыд или тревогу – те чувства, которые переключили бы зрителя с первой сцены на вторую, со сцены театральной – на сцену бессознательного.

Поэтому и задачей своей, как автора, я считаю описать эти события и усилить этот эффект расщепления между двумя сценами, между взглядом и глазом. И помочь любому, кто приходит в театр, найти свой объект тревоги и пережить встречу с ним. На мой взгляд, искусство ни в коем случае не должно удовлетворять запросам зрителей. Если зритель хочет получать позитивные эмоции, отдыхать и радоваться жизни – Диснейленд всегда к его услугам.

Задача искусства, на мой взгляд, заключается в том, чтобы вселять трепет от встречи человека с божественным.

Вторую мою задачу предопределил интерес профессиональный. Будучи психоаналитиком, я вижу, как вульгаризируются многие находки Фрейда, а поставленные им вопросы либо остаются без ответа, либо теряются в гомоне резонёрства. Сегодня психоанализ сводится либо к терапевтической практике (хотя между психоанализом и психотерапией нет ничего общего), либо к совокупности расхожих шаблонов, которые используются для интерпретации тех или иных сюжетов: «объяснить всё по-Фрейду» это значит обнаружить отклонения от сексуальной цели, найти желание ребёнка, направленное на родителя. Такая примитивизация достижений в психоанализе не может не вызывать сожаления.

Поэтому одна из моих задач состояла в том, чтобы показать, какие вопросы о современном человеке может ставить психоанализ. Важно понимать, что психоанализ представляет собой инструмент постановки вопросов о самом себе. Парадокс в том, что у нас вообще не так много дискурсов, чтобы говорить о самом себе и узнавать самого себя, и психоанализ является наиболее эффективным из них. Психоанализ это не про то, что все хотят убить своего папашу или *объект а* лежит у вас в кармане, а про то, какие силы, объекты и структуры задают наше бытие в мире. Именно о них и идёт речь в этой книге.

Психоанализ изначально создавался Фрейдом как мировоззрение, которое не вписывается полностью ни в одно другое ранее существовавшее. В строгом смысле, он не является ни наукой, ни искусством, ни религией, хотя несёт в себе черты всех этих дискурсов. Психоанализ создавался Фрейдом как нередуцируемое мировоззрение, обладающее собственной эссенциальностью: своим дискурсом, клиникой и практикой объектов. Именно об этой практике объектов, разработанной психоанализом, я и хотел напомнить читателю. Поэтому книга представляет собой не «психоаналитическое толкование театра и кино» и не «рассказ о психоанализе как искусстве работы с душой», а столкновение разных практик и мировоззрений – психоанализа и визуальных искусств. В фокусе моего внимания находятся те практики – художественные и клинические – которые работают с оральными, анальными, зрительными и акустическими объектами.

*Дмитрий Ольшанский,
январь 2016*

Автор выражает благодарность Роману Виктюку, Кацура Кану, Кен Маю, Бенно Хюбнеру, Валентину Цзину за ценные диалоги и вдохновение от бесед, Ольге Кирилловой, Лидии Стародубцевой и Карине Венгеровой за организацию лекций в Петербурге, Киеве и Харькове, Кристине Квитко и Ирине Токмаковой за интервью, а также первым читателям книги за ценные критические замечания и интересные вопросы Павлу Семёновичу Гуревичу, Алексею Алексеевичу Грякалову, Кэрил Эмерсон, Габриэлле Эллине Импости.

1

Теория театра

Реальное означающее

Пролегомены к теории театра

*Единственное, на что мы можем положиться в искусстве – это
реальное
Марина Абрамович.*

Промах классической семиотики заключается в том, что она рассматривает лишь отношения означающего с другими означающими и возникаемый в результате этого эффект означаемого. Однако при этом семиотика не обращает внимания на тот носитель, на котором записывается означающее, на то материальное поле, в котором разыгрывается диалектика знаков и которое не сводится к знаковой реальности и не имеет своего означающего. Иными словами, семиотика исключает из своего рассмотрения телесность знаков, ограничиваясь лишь абстрактными формами. Так же и результат работы знаковых систем не ограничивается только кодом и сообщением, любая машина производит ещё нечто помимо работы, её КПД не может быть равен ста процентам, и машины означивания не являются здесь исключением. Любая из них создаёт ещё и ту прибавочную бессмыслицу, «демона рыночной площади», как выражается Бэкон, то наслаждение языком, которое обычно относят к погрешности и не принимают в расчёт. Тем не менее, именно это наслаждение языком, которое не охватывается, имеет кодировки, совершает работу, эксцентричную передаче смысла, и связывает означающее и реальное.

План наслаждения

Означающее всегда отсылает к чему-то помимо смысла, кроме плана выражения и плана содержания существует ещё и план наслаждения. По этой причине ни одно сообщение не сводится к тому, о чём оно повествует, оно не тождественно в точке отправления и точке получения; отправитель и адресат имеют дело с разными сообщениями. В литературе такая встреча с телом языка вдохновила множество авангардных течений: от Малларме до Белого, от Хлебникова до Айги – поэты пытались прикоснуться к материальности языка, использовать голос как основной инструмент поэзии, создать глоссолалию языка, или ввести графему в поэтический строй – то есть сделать прибавочное наслаждение от знака своим художественным приёмом (поэтому их начинания так часто граничат с работой психоза). В визуальных искусствах также предпринимались довольно успешные проекты по актуализации взгляда, однако они не смогли сделать тело художественным событием и фактом искусства. Кристиан Метц несколько раз отмечает, что само символическое материально и имеет что-то вроде тела [Метц, 45], но он лишь называет этот аспект, не совершая его анализа, поскольку на киноматериале ему не удаётся встретить телесность знака, кино-означающее не столь явно связано с реальным. Поэтому и работу свою он называет «Воображаемое означающее», тем самым подчёркивая, что кино работает лишь в экранной плоскости, заданной осями символического и воображаемого; глубина реального остаётся им почти не освоена. Хотя Метц и говорит, что у кино есть тело [Метц,

89], но его семиотический анализ не сталкивается с ним напрямую, увидеть реальное в кино невозможно. Однажды в кино я поймал себя на том, что разглядываю маленькое пятнышко на экране, при этом совершенно не обращая внимания на сюжет фильма, то, как оно играет в каждом кадре: то дополняет стаю улетающих чаек, то превращается в родинку на щеке главного героя. Смазливая любовная история превратилась для меня в историю пятнышка на экране, которое сделало для фильма больше, чем все потуги сценариста и режиссёра. Тогда я подумал, что если кино и может создавать эффект реального, то лишь благодаря театральным приёмам, задействованным в киносеансе. Кино часто цепляет нас лишь потому, что это оно является одним из видов театра. Пусть даже об этом старательно забывают.

Тогда как семиотика театра, напротив, постоянно наталкивалась на реальное и расценивала его как препятствие для анализа. Теоретики театра зачастую просто не замечают его, сводя вопрос к диалектике драматургии и режиссуры, текста и действия, упуская из виду то реальное, что задействует театр, помимо слова и образа. То реальное означающее театра, которое делает его уникальным видом искусства. В книге «Литература и спектакль» Тадеуш Ковзан обратил внимание на то, что невозможно вычленивать минимальное театральное означающее, поскольку театр не сводим ни к предметности, ни к бдительности сценического события. Театральное означающее вообще не служит для передачи информации (чего не скажешь о литературе или кино), установления зрительного тождества или альянса между сценой и залом, оно несёт реальное, с которым в равной мере соприкасается и зритель и актёр. Оно не представляет, а выставляет реальное. Тело буквально катит в глаза в любом театральном действии, от него сложно отделаться и его сложно не замечать, ведь театр работает именно благодаря событию реального, событию тела. Именно эту встречу с реальным и получает театральный зритель, а вовсе не тот катарсис, порцию которого легко добыть в любом телевизоре.

С одной стороны, тело обладает захватывающей прелестью, уклоняющейся от концептуализации (стоит хотя бы вспомнить, как вся балетная критика захлёбывалась и упивалась описанием прыжков Нижинского, но демонстрировала полную несостоятельность в анализе его балетов), с другой стороны, имеется чёткая система чтения пластических кодов, которая не позволяет говорить о теле в театре как носителе наслаждения. То есть, с одной стороны, тело прописано воображаемым (его появление на сцене легко вызывает идентификации и проекции, поэтому современному театру пришлось немало постараться, чтобы поставить под сомнение этот зеркальный автоматизм; например, Стул, и Ионеско с такой настоятельностью говорит, что он Стул, что в определённый момент начинаешь сомневаться в этой тавтологии), с другой стороны, существует множество дискурсов о теле, которые заранее приписывают ему те или иные качества, расставляют силовые и болевые точки, прочерчивают динамические линии (например, пластика классического балета предписывает почти однозначное шаблонное изображение тех или иных чувств), так что для тела реального в театре зачастую просто не оказывается места. Его не хотят видеть, его не хотят использовать, им боятся наслаждаться. Тело всегда уже встроено в некоторую оптику, всегда выступает в маскарадном костюме той или иной кодировки, который зрителю предлагается разделять, тело прописано взглядом Другого – будь то традиционный японский театр или авангардный танец, который вменяется зрителю как бинокль. Чтобы получить ожидаемый эффект, ты должен смотреть на сцену предложенными тебе глазами, вменённой тебе субъективной оптикой. Это и есть театральная условность, негласная конвенция, принятие которой закрывает возможность для события реального: «для замысла это не важно» или «режиссёр этого не задумывал», – говоришь ты себе, когда встречаешь на сцене оплошность или какую-то неожиданную прелесть, которая захватывает тебя, или заставляет чувствовать подглядывающим, или вселяет тревогу. Тело в театре всегда репрезентировано посредством символа и образа. Например, театр будто, который ставит перед собой цель раскодировать взгляд зрителя и развоплотить тело, вернув ему измерение реального. Тем не менее, Тацуми Хидзиката создал строгую пластическую школу и свою собственную технику

сценического кодирования и репрезентации телесности. Поэтому в театре будто тело функционирует как символ ничуть ни в меньшей степени, чем в театре Мейерхольда, который так же прописывает свой синтаксис «телесных откликов».

В кино взгляд зрителя работает совершенно иным образом. Кристиан Метц говорит о том, что зрителю в кинозале предписано идентифицироваться со взглядом Другого: не режиссёра, не камеры, и не проектора, а именно той инстанции взгляда, которая за ними стоит и которая управляет ими (кино уже просмотрено и зафиксировано Другим, тогда как спектакль рождается там, где этот взгляд ниспадает). И следовательно – можем мы продолжить мысль Метца – зритель должен быть встроен в наслаждение этого Другого. Смотреть его глазами, двигаться по проторенному пути и получать в конце лабиринта ожидаемый лакомый кусочек катарсиса. В театре же, который одним только инсайтом не исчерпывается, мы имеем дело с совсем иным эффектом. Для театрального зрителя не так важна идентификация, поскольку театральный эффект работает помимо неё, сколько встреча с объектом влечения. Точно так же как альянс с аналитиком является желательным, но не обязательным условием прохождения анализа: психоанализ работает даже в том случае, если пациент не принимает личность аналитика и не разделяет его интерпретации. Равно и сценическое действие, как событие встречи реального, состоится даже в том случае, если зритель не верит в условность и не принимает театральных конвенций. Театр создаёт событие реального, которое не всегда сопряжено с выплеском эмоций, очищением (то есть воображаемым регистром) или, наоборот, обогащением, познанием и развитием (то есть символическим регистром), поэтому идея катарсиса столь же ограничена, как и идея просвещения. Событие театра лежит совершенно в иной плоскости – в регистре реального.

Эффект присутствия как *fort-sein*

В отличие от кино, театральное означающее не отделено от плоти, оно задействует пространство и время, то реальное, что всегда находится на одном и том же месте и которое не схватывается семиотикой театра. Специфика его состоит в эффекте присутствия, который никогда не концептуализировался в качестве инструмента и регистра театрального события; в лучшем случае, говорят о магии театра или ауре сцены, задавая мистический тон повествованию. Те же, кто рассматривает сценическое событие как текст, неизбежно упускают из вида то, что к знаку принципиально не сводимо, то, что является обратной стороной языка, его условием, – реальное. Реальное, которое не обязательно должно разрушить театральный эффект или обращать в пепел всю драматургию, оно может двигаться параллельно с психологизмом, работать в ином регистре.

Но было бы слишком наивно полагать, что театр захватывает нас только потому, что действие происходит в настоящем времени, а видеозапись несёт в себе отчуждение от сценического события и поэтому впечатляет нас меньше. Не стоит ставить знак равенства между реальным и присутствием. Памятуя о провале той метафизической традиции, которая сделала присутствие почти что демоном искусства, говоря об ауре шедевра, магнетизме оригинала, магии сцены, и связывала истину и присутствие: дескать, театр обладает большей подлинностью на том простом основании, что ты видишь живых людей, а не фиксацию на плёнку, и находишься с ними в одном пространстве и времени. Однако опыт кино доказывает нам, что воображаемая захваченность проективным образом может быть ничуть не меньше, для идентификации и эмоционального сопереживания совсем не обязательна близость и не обязательно присутствие.

Деррида показал всю мифологичность онтологии присутствия и противопоставления оригинала и копии, спонтанного и записанного; деконструкции удалось развенчать магию эффекта присутствия, живого «здесь и сейчас». Театр, для Деррида, представляет собой такое

же письмо (сценографию), как и кино, только письмо по иной поверхности (и с иными последствиями, – стоит добавить мне), так же как хореография – идёт ли речь о классическом балете или о контемпорари дэнс – представляет собой письмо человеческим телом. Театральное «здесь и сейчас» перестало быть тем демоном, которым были заморожены классики психологического театра. Живое присутствие и уникальность момента не обязательно несут более родную человеку истину (коль скоро любое действие во времени и пространстве это уже письмо), точно так же как запись не обязательно связана с отчуждением и вторичностью.

Очевидно, что реальное означающего театра – более сложная вещь, чем простая очарованность сопричастностью и захваченностью эффектом «здесь и сейчас». Разработка театрального означающего ставит перед нами немало вопросов о статусе присутствия и его отношений с реальным: утрачиваем ли мы реальное в момент отделения от присутствия? Продолжает ли работать спектакль, записанный на плёнку, и как модифицируется событие, если оно записано на видео? Что находится по ту сторону чувственного восприятия? Что даёт театр человеку, коль скоро со-бытие, со-переживание и приобретение смыслов не исчерпывают все возможности театра и не отражают все средства этого искусства? – Все эти вопросы говорят о том, что присутствие сегодня лишилось привилегированного статуса провозвестника истины, но функция присутствия так и осталась за рамками интереса философов и теоретиков театра. Тем не менее, присутствие двояко: с одной стороны, оно вводит наличность, с другой стороны, оно же само является повторением, восполнением реального, на что указывал Лакан, когда говорил о рождении трансфера в ответ на присутствие аналитика. Присутствие другого уже само по себе наполняет сцену ожиданием, нетерпением, тревожностью, неуверенностью, поскольку напоминает об утраченном объекте и воспроизводит ситуацию *fort/da*. Именно об этом напоминает нам присутствие (речь идёт не только о появлении актёра на сцене или начале действия, а именно о *fort-sein* объекта, с которым зритель встречается в театре; Гедде Габлер у Камы Гинкаса достаточно открыть печку, чтобы сделать метафору материнства не только символически наполненной, но и реально объектной). По этой причине нельзя говорить о присутствии как о *da-sein* или о полноте бытия, но необходимо мыслить его как *fort-sein*, то есть как исчезновение, как завещание бытия. Возвращение утраченного реального – вот что делает театр, тогда как кино создаёт возвращение вытесненного.

Если в кино, основанном на символическом повествовании, достаточно просто устанавливается конвенция и столь же легко расторгается («если тебе страшно, то просто не смотри», – можно слышать от кинозрителей), то театр, наоборот, с некой принудительностью вводит зрителя в то реальное, которое неизбежно и всегда остаётся на одном и том же месте. В театре зритель неизбежно встречается с реальным. Деррида намекает на то, что театральный зритель имеет меньшую свободу: кинозритель всё же остаётся свободной личностью, со своей оценкой, в театре же она вовсе не требуется. По этой же причине истинная тревога от утраты самого себя возможна только в театре, тогда как кино вполне удачно работает со страхом и ужасом, которые конструируются символически.

В спектакле Юрия Бутусова «Макбет. Кино» сцена первого визита рыцаря к ведьмам длится более десяти минут, в которых на сцене ничего не происходит (три девушки сидят в одних и тех же позах и слушают монотонную музыку), зато многое происходит в зале. Зрители сперва недоумевают, почему повисла такая пауза, а потом, встретившись со своей тревогой, они начинают применять защитные механизмы: кто-то кашляет, кто-то начинает болтать, кто-то хлопать, кто-то на седьмой минуте встаёт и уходит, не выдержав напряжения. А режиссёр спокойно ходит позади зала и наблюдает за реакцией зрителей. Вот так просто, при помощи зависания, создаёт он в зале нужную ему эмоцию: эффект несбывшегося ожидания начинает вызывать тревогу, зритель чувствует свою собственную потерянность. И действительно, визит к ведьмам должен быть не обязательно страшным, но, определённо, должен быть тревожащим. И Бутусову мастерски удалось создать эту тревогу не на сцене, а в зале.

В кино подобные эффекты невозможны. Если в кино зритель должен присваивать себе взгляд Другого, вписываться в то полотно сновидения, которое экспонируется его взгляду (в качестве соучастника или критика или стороннего наблюдателя), а в этом и состоит залог успеха (иначе зритель будет, как заправские семиотики, дремать на всех голливудских блокбастерах), то театральный зритель сталкивается с провалом смысла и развоплощением взгляда, утратой Другого и встречей реального по ту сторону всех эмоций и символов. По этой причине все кинематографические приёмы, привнесённые в театр (да и любые попытки сделать театр развлечением, приятным глазу), часто усложняют его задачу.

Что хотел сказать режиссёр, когда длил мхатовскую паузу десять минут? – Да ничего он не хотел сказать, в этом поступке вообще нет высказывания, но он хочет, чтобы зал почувствовал тревогу. И он почувствовал. Зритель встретил своё реальное и каждый начал защищаться от него, как подсказывает ему его психическая структура.

Аналогичным примером такой встречи может служить «Эдип-Царь» Теодороса Терзопулоса, поставленный в Александринском театре, в котором минимум действия на сцене отзывается нарастающей депрессией в зрительном зале: чем медленнее и скованнее Эдип движется к рампе, тем острее зритель чувствует боль и пустоту, скрывающуюся в оболочке этого образа. Вспомним, что в греческой культуре боль тесно была связана с неподвижностью, окаменелостью, именно эту сторону реального и встречает зритель «Эдипа-Царя». Опять же: не Эдип переживает депрессию, а зритель, встретив свою собственную пустоту. Так работает реальное означающее.

Событие реального

Если Теодор Адорно концептуализирует ауру произведения искусства как некий акт сопричастности и обретения истины, то театр работает помимо этой ауры. Иными словами, театральное искусство не сводимо просто к гипнозу, заморозке сценой и ощущению сопричастности, в некоей ауре, которая представляет собой коллективный катарсический опыт. Если концепция ауры описывает некую всеобщую зачарованность (воображаемого характера), Бертольд Брехт предлагает эффект символического «очуждения» или «остранения», который позволяет зрителю занять критическую позицию по отношению к действию, не вживаться и не втягиваться в него, но увидеть изнанку театра – те символические основания действия, тот каркас всех характеров и конфликтов, на котором держится театр. Однако, работы Антонена Арто или Тацуми Хидзиката доказывают нам, что театр не исчерпывается только плоскостями воображаемого и символического, они открывают для нас глубину реального. В своей практике и теоретических работах они концептуализируют уже не характеры и отношения между ними, и не отношения сценического пространства и зала, действия и взгляда, а присутствие тела и возникающее в результате этого сценическое время. Например, в бута время является ключевым театральным механизмом, результатом взаимодействия тела и реального. Если для Станиславского театральным событием является психологическая динамика отношений, Брехт выводит на сцену знак-событие, то для Арто – событием становится само тело, в его травматическом столкновении с реальным, и та мета, которую эта встреча оставляет сама по себе. Именно это мета-событие и ставит перед нами ряд новых вопросов относительно природы театра и работы театрального означающего, реального означающего.

В работе «Литература и спектакль» Тадеуш Ковзан обращал внимание на то, что невозможно вычленивать минимальное театральное означающее, в конечном счёте, оно не сводимо ни к предметности, ни к длительности сценического события. Носителем театрального означающего является не сценическое пространство и не тело актёра (здесь есть риск снова вернуться к очарованности образом), а сингулярность события. Реальное не сводимо к символическому, поэтому мы можем говорить о символе воды в «Медее» Камы Гинкаса, но событием она ста-

новится тогда, когда вопреки замыслу постановщика, но вполне в духе материнской страсти, в один прекрасный день начинает бить напором и разрушает мизансцену.

В кинематографе тоже возможно такое событие, которое не просто представляет собой техническую неполадку, но встречу с тем реальным, что находится за оболочкой действия, по ту сторону ленты Мёбиуса. Например, когда на премьере фильма «Фауст» Сокурова вдруг обрывается плёнка, и мастер сам отправляется за кулисы, чтобы склеить раненый целлулоид, а публика в течение сорока минут ждёт в зале, пока доктор Сокуров вдыхает жизнь в своего Гомункула. Как любовная страсть прерывает стройную логику схоласта, так случай обрывает кинематографическое полотно – это совпадение, которое нарочно не придумаешь, именно оно сталкивает нас с той механичностью жизни и *плотскостью* смерти, о которой повествует фильм. Это тревожное ожидание зала, молчание белого экрана и химия воскресения создали это идеальное событие реального внутри кинематографа. Конечно, это ирония случая, которую заранее не срежиссируешь. Тогда как в театре каждый спектакль может задействовать нечто подобное. Именно это событие реального, этот случай на премьере заставил меня посмотреть полотно Сокурова как фильм о кастрации и надежде, пусть даже в самом повествовании об этом говорится не явно.

В голову мне приходит и другой пример, не столь блистательный, с которым встречались многие, кто смотрит кино в винтажных кинотеатрах, где плоть синематографа всё так же жива, как и век назад. Вы не раз могли заметить, как особенности экрана, его выбоинки и неровности, или дефекты плёнки или шум кинопроектора – всё это складывается в определённый контекст и создаёт ещё один регистр восприятия кино, от которого цифровые кинотеатры стремятся избавиться, поскольку он мешает эффекту вживания и захваченности картинкой. Взаимодействие с реальным внутри кино также вполне возможно, если только к визуальной условности относиться критически, если не сводить кинематограф исключительно к зрелищу или к семиотической системе. Театр же изначально не сводим к ним, и работает именно благодаря реальному.

Спекулятивная петля

Кино необходимо смотреть. Тогда как в театре нужно присутствовать. Он задаёт вопрос об условиях зрелища, о тех вводных, тех обстоятельствах материального присутствия и близости тела, которые делают зрелище видимым. Кино не задаёт вопроса о взгляде, оно является зрелищем в чистом виде. Поэтому и не нуждается в зрителе: хорошее кино будет таковым, даже если его никто не посмотрит. Поэтому можно согласиться с противопоставлением Алена Бадью: «Кино считает публику, театр рассчитывает на зрителя, и именно за неимением того и другого, в разрушительном парадоксе, критика изобретает зрителя фильма и публику пьесы. Франсуа Рено угадывает зрителя в люстре; она, эта люстра, – противоположность проектора». [Бадью, 6]. Действительно, кино не активизирует и не задействует телесность зрителя, люстра на потолке вполне может быть хорошим зрителем кино, но она не увидит театр.

Только в театре возможна та спекулятивная петля, которой не может быть в кино, где изображение отчуждено от зрителя. Взгляд здесь начинает работать в ретроспективном режиме: зритель в театре не просто подсматривает или разглядывает сцену, как музейный экспонат, но сам становится её частью, она тоже смотрит на тебя, ты сам становишься частью зрелища. Театр задействует желание зрителя: он тоже часть театра, зритель играет роль зрителя. Как бы ни пытались разные режиссёры оспорить этот эффект, вторгаясь действием в центр зрительного зала или вытаскивая зрителей на сцену (или совершая лишь ложные действия в этом направлении), театр живёт именно благодаря этому двувзглядному эффекту, спекулятивной петле. Кино работает с изображением, тогда как театр работает с объектами тела. Поэтому видеоряд в театре является не то что чуждым материалом, но, во всяком случае, вторичным

инструментом. Театр не обязательно должен быть зрелищем, но ты обязательно должен быть частью него.

Театр совершенно иным образом задействует диалектику взгляда: если в кино ты смотришь на того, кто тебя не видит (взгляд транслируется в одностороннем режиме, кино работает как проекция), то в театре ты присутствуешь вместе с тем, кто присутствует вместе с тобой (то есть театр работает не как проекция, а как трансфер). Эта диалектика театрального взгляда производит не только «показывать» и «смотреть», но ещё и «давать видеть», то есть театр обращается к тем основаниям субъекта, благодаря которым он получает способность видеть, к тому желанию Другого, который призывает тебя обратить взор на него. Подобно родителю, подводящему ребёнка к зеркалу, театр создаёт условия для видения, словно принуждает «посмотри же». Театр стимулирует не только желание подсматривать, но и отвечать на желание показывать; иными словами, театр учит встречать субъективность другого, его инаковость, пусть и в принудительной форме (поэтому Бадью и говорит, что лишь театр – дело Государства). Театральный эффект присутствия, таким образом, является не просто мистической аурой священнодействия, захваченностью таинством, а предстоит как телесный акт, который не охватывается только воображаемым или символическим.

Можно сравнить сценическое событие с религиозным, но лишь в том смысле, в котором религия затрагивает телесную эротику, оставив в стороне её обсессивную ритуальность. Нет секрета в том, что фигура протагониста в драме производна от фаллического шамана, той фантазматической фигуры, которую совершенно не обязательно видеть воочию. Этот фантазм о целостном теле не внушал бы людям страх и трепет, не вызывал бы тревогу, если бы не был вещью реального. Из исследований первобытных обществ мы знаем, что далеко не всех членов общества допускают к «просмотру» ритуала, тогда как присутствуют в нём абсолютно все, даже те, кто взглядом не обладает. Ибо прикосновение к реальному далеко не всегда требует взгляда, хотя в классическую эпоху именно взгляд и становится тем привилегированным объектом влечения, как называет его Лакан.

В театре есть ещё нечто, помимо зрелища, что заставляет смотреть и делает театр видимым. Театр не обязательно является зрелищем, а ещё и наслаждением. Он создаёт условия для зрелища, несёт ещё и кодировку взгляда, даёт те вводные условия, которые делают спектакль видимым. Завершить это рассуждение можно таким логическим палиндромом: кино нужно смотреть, а театр сам смотрит на тебя. От зрителя требуется присутствовать при событии театра. «Зритель... Точка реального, позволяющая спектаклю состояться, и, как указывает Рено, молчаливый и случайный посетитель на один вечер». [Бадью, 8].

Собака Тарковского

Если техническая поломка в кино влечёт разрушение эффекта, зачарованности призраком, вскрывает камеру обскура, то в театре именно это и зачаровывает, эротизирует театральный событие. Более того, если в кинематографе можно по пальцам перечислить попытки имитировать обрыв плёнки, исчезновение экрана и пр., то почти все они несут комический смысл и легко распознаются, т. е. почти весь современный театр строится на игре с границами сцены и зала, действия и созерцания, зрелища и зрителя. Современный театр активно задействует регистр реального, тогда как кинематограф, при всей его технической оснащённости, не может к нему приблизиться. Его полем по-прежнему остаётся игра означающих. В кино так часто задействуется страх, но так редко возникает тревога. Приближение объекта влечения, которое не достигается никакими техническими средствами, в театре является исходным условием и основной задачей, поэтому театр неизбежно оказывается в поле, заданном координатами тревоги, эротики тела, отвращения и священнодействия. Тогда как кинематографу доступны лишь означающие тревоги и означающие эротики – их призраки.

Если кино или шоу наталкивается на неприкаянность реального (которое вылезает и выбивается из видеоряда незначительными огрехами: то забытым в кадре огнетушителем, появляющимся на заднем плане Ивана Грозного, то вживанием в образ до такой степени, что решится сам кадр, например, известен случай, когда Смоктуновский в роли князя Мышкина потрогал крестик Епанчина, чтобы убедиться в том, что он настоящий; дубль, конечно, был провален), то для театра подобные события и есть основной материал для ваяния. Лишь некоторые работы видео-арта концептуализируют взгляд как объект и задают вопрос о желании зрителя (это те работы, которые люстра тоже увидеть не сможет), однако же протезировать присутствие никакими техническими средствами невозможно.

Тарковский был одним из тех, кто задавал вопрос о тревоге в кадре и о статусе воображаемого означающего. Его кадр часто выстроен так, чтобы показать обратную сторону означающего, которое отсылает само к себе: белые стены или осколки фресок, которые складываются в мозаику тела в «Андрее Рублёве», или кадр с собакой в «Сталкере», о котором ходит множество легенд. Исторический анекдот гласит, что на вопрос, что значит эта собака, Тарковский, подрывая все основы семиотики, всегда отвечал: «Собака означает собаку». То есть, вторя логике реального, которое всегда покоится на одном и том же месте, означающее Тарковского отсылает лишь к самому себе. Оно отклоняется от означаемого, выпадает из поля значения, но, вместе с тем, отказываясь от какого бы то ни было прибавочного смысла, оно задействует нечто совершенно из другого регистра. Влечение. Раздражение, ужас, отчуждение, изумление, – всё то, что вызывает этот кадр с собакой, свидетельствует о той поломке в кинозрелище, которую удалось внести Тарковскому. Согласимся, делает он это не только кинематографическими, но и мифологизаторскими приёмами.

При всём мастерстве и гении, кинематографу не удаётся создать субъективную ловушку для влечения зрителя, означающее кино остаётся в воображаемом поле. Оно не может – в силу самого киноматериала – представить изнанку знака, его телесный носитель. Не изображать, а давать. Тогда как только работа театра способна приблизить нас к реальному означающему, которое открывает нам всю деструктивную, священную и трепетную эротику тела. Кино лишь транслирует реальное и может воздействовать на него опосредованно, через воображаемое означающее, тогда как в распоряжении театра находит реальное означающее, которое и является основным его инструментом.

Метц – Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Европейский университет, 2010.

Ковзан – Kowzan T. Littérature et spectacle. P.: La Haye, 1975.

Бадью – Бадью А. Рапсодия для театра. Краткий философский трактат. М.: Модерн, 2011.

Задачи театральной критики

Говорят, что критиками становятся те, кому не хватило таланта стать режиссёром. Те, кто не умеют делать что-то сами, – только и могут, что критиковать других. Столь же часто говорят, что критики паразитируют на чужом творчестве. И это, действительно, так.

Но только в том случае, если пьесу считать первичным продуктом, постановку вторичной, а критику третичной. Если рассуждать в такой последовательности, то, действительно, критика будет сведена к комментарию и «разбору полётов», ей будет отведено даже не вторичное, а третичное место в системе театра, место где-то между сценой и зрителем или сценой и архивом театральных программ. У такой критики может быть только два адресата и две цели: она либо начинает обслуживать интересы зрителя: вводит его в контекст спектакля, рассказывает о предыстории постановки, объясняет режиссёрский замысел, сравнивает исходный текст и его воплощение на сцене, даёт оценку спектакля, словом, занимается просвещением, формированием вкуса, а в худшем случае рекомендациями посетить тот или иной спектакль. Либо же критика начинает обслуживать интересы науки и занимается описанием и анализом того, что происходит в театре в ту или иную эпоху, но никак не влияет на сам художественный процесс. Да и от самих театральных критиков часто слышишь, что они занимаются исследованиями для профессионалов, а если ты сам не театровед, то тебе в этой сфере ничего будет непонятно. Поэтому вокруг этой профессии сложился такой стереотип, что она занимает побочное место в театральной среде и представляет собой своеобразный архив оценок и вторичных суждений, которые для зрителей слишком скучны и неинтересны, а режиссёрам и актёрам, в лучшем случае, тешат эгоизм или щекочут самолюбие, только и всего.

Миф о первоначале

Розалинда Краус дезавуирует модернистский миф о том, что художественный образ обладает исчерпывающей полнотой, поэтому настоящее произведение искусства не нуждается ни в каких объяснениях. Дескать, истинный шедевр говорит сам за себя, поэтому все интерпретации оказываются либо излишни, либо паразитарны. Миф говорит нам о том, что художник творит истинное искусство, которое вызывает эмоции у людей, а критики только греются в лучах его гения. Таким образом, модерн пытался противопоставить образ и слово, изображение и толкование, первичное и вторичное, он создавал иерархию «оригинала» и «комментария», хотя уже тогда, в эпоху модерна, рождается идея о произведении искусства как о высказывании, встроенном в систему других высказываний. Какой бы шедевр искусства мы ни взяли, мы всегда найдём в нём цитаты и отсылки к другим художественным высказываниям, быть может, менее значимым. Кроме того, реальная практика даёт нам массу примеров того, что именно художник создаёт ту оптику, в которой его работа может быть увидена в качестве шедевра, именно художник прописывает тот код, в котором его художественное высказывание может стать гениальным. Расхожим примером этого является «Квадрат» Малевича. Действительно, простой чёрный квадрат нарисовать может любой человек, но только один смог прописать его в качестве шедевра, только один художник смог создать код, в котором его художественное сообщение прочитывается как величайшее произведение живописи. Причём и Малевич и Кандинский сделали это совершенно не живописными, а критическими методами: и тот и другой написали трактаты о том, как надо смотреть и как надо оценивать их работы. И только благодаря этому, в силу критического вмешательства, когда ими было инициировано событие концепта, они получили признание и как живописцы. Можно сделать даже такой провокативный вывод и сказать, что Малевич прежде состоялся как теоретик и критик собственной живописи, и только это позволило ему состояться как художнику.

Аналогичное можно сказать и про театр. Было бы неверно воспринимать театральный процесс как нисходящий путь от идеи к материализации, от оригинала к постановке. Ведь спектакль представляет собой не просто постановку или перенесение текста на сцену, разыгрывание или воплощение идеи драматурга, а собственное событие. Настоящий режиссёр не переносит драму на сцену, или решает свои собственные конфликты с её помощью, а текст является для него только поводом для создания собственного концепта. Например, на материале Софокла Терзопулос создаёт собственную концепцию боли, на основе Ибсена Гинкас создаёт концепцию истории и женской страсти (в корне отличающуюся от ибсеновской, хотя и текст и конфликты героев остаются теми же самыми), Виктюк создаёт собственную концепцию мазохизма, которую нельзя редуцировать к тем текстуальным источникам, на которые он опирается, – Мазоху, Фрейду, Лакану. Все эти режиссёры работают в разных техниках и принадлежат к разным школам, но все их спектакли представляют собой такое событие концепта. Не просто другое прочтение или раскрытие в пьесе иных подтекстов, это создание нового кода прочтения, в котором сценическое сообщение меняет и содержание и адресата, новой оптики и нового события, в которое вовлечены и актёры, и зрители, и кто-то ещё. Сложно назвать эти работы просто постановками, режиссёр ничего не ставит, он создаёт сценическое событие. Равно и критик должен при помощи спектакля создавать другое событие. Событие концепта.

Событие концепта

Если спектакль представляет собой сценическое событие, то критика создаёт событие концепта. Задача критики состоит ещё и в том, чтобы концептуализировать сценический опыт, найти в нём то, что не клеится, создавать проблемы для театра. То есть не следовать чьему-то «первичному» замыслу и тем самым занимать промежуточное звено между «производителем» и «потребителем», а быть генератором концептов и проблем. Критика должна создавать театр, задавать вектор его развития.

К сожалению, понятие «критика» сильно девальвировалось, и критиками сегодня называют представителей экспертного сообщества, которые, являясь носителями некоего знания, наделяют себя полномочиями давать оценки и выносить суждения, тогда как эта роль не вполне соответствует задачам критики. А между тем, слово «критика» происходит от понятия «разбор» или «разлом» и является однокоренным с такими словами «критерий» или «кризис», и, как можно судить, очень близко к понятию анализ, но не тождественно с ним. То есть критик – это вовсе не тот, кто знает о театре больше рядового зрителя, а тот, кто умело вносит различие и разламывает театральное повествование, производит в нём кризис. Критик должен не просто растолковывать сценический текст, а должен ломать его и вскрывать его латентное содержание: те, конфликты, которые стоят за драматургом и режиссёром и которые не очевидны для них, обнаруживать те символические опоры, на которых строится действие или визуальное повествование спектакля, те болевые точки, которые и создают сценическое событие, критик также должен работать не только с семиотикой театра (ограничиваясь только символическим измерением), но и с его пространством и временем, с реальным означающим. Иными словами, критик это не тот, кто регистрирует переломы, а тот, кто их создаёт. Тот, кто производит событие концепта, делает его событием. Именно этим критик не только полезен, но и необходим для театрального процесса. Он не должен присваивать себе взгляд режиссёра и встраиваться в его замысел с тем, чтобы объяснить его.

Когда я писал рецензию для театра будто, некоторые актёры подходили ко мне и говорили: «Напишите про нас, мы хоть узнаем, что мы сделали на самом деле». То есть они нуждались в фигуре критика, который концептуализировал бы тот опыт встречи с реальным, которые пережили на сцене, тот опыт, который не схватывается изнутри сценического пространства. Критик в данном случае был необходим не только как регистратор полученного опыта, или секре-

тарь того бессознательного, которое воплощает себя на сцене, но как создатель этого опыта. Только прочитав рецензию, сами актёры могли понять, что же они делали на самом деле, и в чём была их задача, «про что спектакль». То есть я должен был написать то, что они чувствовали, символизировать то, что происходило внутри сцены. Именно этим занимается психоаналитик в работе с психотиками: он прописывает то, что находится у него внутри. Лакана даже называет психоаналитика секретарём безумца: он фиксирует и опредмечивает тот внутренний мир, который прежде был коллапсирован, слеплен, нерасчленён и вообще никогда не связан со словом. Символизируя и историзируя его, мы даём место в языке чему-то ранее не высказанному. В этом же я вижу задачу театральной критики: точно так же как психиатр создаёт безумца, прописывая концепт шизофрении, равно и критик создаёт театр, прописывая театральное событие.

Роль критика я вижу именно в том, чтобы прописывать опыт сценического бессознательного. Опыт, который не редуцируем ни к драматургии ни к сценографии, ни к идее сценариста, ни к замыслу режиссёра, ни к игре актёров в отдельности. Тот опыт, который я назвал «театральным бессознательным», и который присутствует в театре постоянно.

Театральное бессознательное

Один из оппонентов однажды сказал мне: «Читая Ваш отзыв, можно подумать, что Ибсен даже не подозревал того, что хотел сказать на самом деле». «Именно для этого я и пишу», – ответил я. Действительно, задача критика заключается в том, чтобы работать с тем измерением бессознательного театра, о котором не подозревает ни драматург, ни режиссёр. Критик должен говорить то, чего не намеревались говорить создатели спектакля, но то, о чём они всё-таки сказали задним числом. То, о чём они проболтались. В центре нашего внимания должен быть не замысел и его преподнесение, не идея и её выражение, а то бессознательное, которое присутствует на сцене и говорит помимо режиссёра. Для которого он является лишь одним из проводников.

Для критики желание режиссёра является лишь поводом для создания концепта, точно так же как текст драматурга является только поводом для создания сценического события. Поэтому нам не столь важен замысел и «что хотел сказать режиссёр», нам интересно, что он не хотел сказать, но, тем не менее, сказал. То бессознательное, которое говорит с нами посредством театрального события.

Критик должен не просто разбирать спектакль и разжёвывать идею пьесы или замысел постановки тем, до кого не дошло с первого раза, его задача как раз в обратном: он указывает на те места, где замысел входит в кризис, на те болевые точки, которые не позволили режиссёру высказать чего-то, что всегда лежало у него в кармане, те моменты, где режиссёр остановился и не прошёл дальше, где он перестал упорствовать или изменил своему желанию. Критик не только указывает на эти кризисы, но и создаёт их.

Поломки, сопротивления, запаздывания, навязчивые повторения, которые создают театральное бессознательное и находятся в центре нашего внимания и нашей работы. Критик должен создать театральное бессознательное путём концептуализации сценического опыта, так же как и доктор Фрейд создал бессознательное, которого прежде концептуализации не существовало.

Может возникнуть вопрос, не занимается ли критик просто проекциями, не измышляет ли он что-то совершенно постороннее и не приписывает ли режиссёру что-то своё, ведь каждый видит только то, что хочет видеть? – Ответ: конечно, да. Хороший критик создаёт субъективную истину и пишет о том, что увидел именно он. Это не значит, конечно, что чем невероятнее видение, тем лучше, речь идёт не о том, чтобы оригинальничать всеми возможными способами. Нашей задачей и критерием истины является создание жизнеспособных концептов. Если

то, что пишет критик, вдохновляет практиков на последующие спектакли, если прописанное поле бессознательного даёт проработку и всходы в виде новых театральных идей и действий, – значит, все звенья этой цепи работают не зря. Или ты, пересматривая спектакль, чувствуешь, что режиссёр и актёры прочитали то, что ты написал, и теперь спектакль собирается немного иначе, создаёт дополнительные смысловые узлы, производит новые формы чувственности – значит, работа достигла своей цели и спираль обмена идеями вышла на новый виток.

Можно вспомнить прецедент с книгой Фрейда «Раннее воспоминание Леонардо да Винчи», главные гипотезы которой построены вокруг сцены, описанной в дневниках художника, когда на колыбель садится коршун и своим хвостом касается губ юного Леонардо. Все свои выводы аналитик строит на созвучии и ассоциативном ряде со словом «коршун», однако уже после публикации книги Фрейда один из его учеников замечает, что в перевод дневников Леонардо закралась ошибка, и в оригинале это был вовсе не коршун, а гриф, и, стало быть, все выстроенные Фрейдом предположения осыпаются, как штукатурка «Тайной вечери». «Отнюдь, – парирует автор, – я создал жизнеспособную теорию, которая будет работать и в дальнейшем, поэтому совершенно не важно, какая птица там была на самом деле».

Аналогичный вывод можно сделать и касательно театральной критики. Если критик создаёт жизнеспособную гипотезу, которая – пусть даже она содержит ошибки – влияет на театральный процесс, открывает дорогу новой оптике, кодировку и новому способу конструирования реальности, работу критики можно считать выполненной.

Субстанции тела

...как трупы есть и нет.
Геннадий Айги

Сомофании: Явления Тела

Тело сакрально. Мы никогда не имеем дела с ним напрямую, не встречаем его в нашем чувственном опыте и символическом мире. Мы имеем дело с феноменами тела, его отблесками в чувственном мире, его репрезентантами в нашем бессознательном и его *сомофаниями* в нашем реальном. Тело всегда предстаёт нам в определённой оптике, которая формирует его образ, и определённом дискурсе, который создаёт наше представление о теле. При этом доступ к его материи, к его *плотности*, остаётся для нас заказан. Заказан именно благодаря тому, что все мы являемся частью языка. Поэтому в пору говорить не о теле, а о телесности – той символической репрезентации тела в нашей знаковой реальности, с которым мы встречаемся.

Что представляем мы, когда речь заходит о теле? Каковы те контексты, в которых фигурирует тело? Какова предлагаемая нам оптика сборки тела? – Это всегда какой-то образ, будь то иллюстрация из атласа по физиологии, сцена из анатомического театра, кадр из порнофильма, сцена пыток, купальщица Курбе или прыжок Нижинского, – всегда мы видим некий образ тела, но не его плоть.

Мы всегда видим тело в определённой оптике, продиктованной Другим. И наш взгляд на тело, его восприятие, возможно лишь в том случае, если мы с этим взглядом Другого отождествляемся, принимаем его позицию и совпадаем с его углом зрения. Телесность являет собой один из конструкторов языка, мы называем телом лишь то, что структурировано словом, схвачено его оптикой.

Когда мы слышим такие высказывания: «В лесополосе обнаружено тело мужчины», или «Только инъекции ботекса сделают твоё тело по-настоящему красивым», или «Запах твоего тела заставляет меня вспомнить об отце», или «Замироточило тело Святого Семиона» – за каждым этим высказыванием стоит определённый способ чтения телесности, способ декодировки *текста*. Например, мы отлично чувствуем разницу между эротикой и отвращением (пусть даже они у всех свои), между трепетом перед святыми мощами и эстетическим удовольствием от балета, между возжелением и любованием. – Мы способны мыслить телесность совершенно в разных дискурсах и фокусировать её в различных оптиках.

Каждая из которых складывается из истории становления собственной телесности, из тех встреч с Телом, которые мы переживаем как травмы или как чудеса.

Из тех событий Тела, которые рубцами записываются на пергаменте наших кож: ощущения десны от прорезывания первого зуба или неловкость стопы, которая первый раз оказывается на горизонтальной поверхности и принимает на себя как судьбу всю тяжесть тела, рост коленных чашечек, которых нет у новорожденных. Что мы помним об этих событиях в истории нашей телесности? – Но именно через них прорастает телесность, связанная с чувствами и воспоминаниями, именно через них она пускает корни в мощи немого Тела.

Мышца Бога

В истории театра тело всегда вытеснялось при помощи образа и означающего. Кого мы видим на сцене? – Актёра, играющего роль, и героя, исполняемого артистом, то есть как минимум два образа, две маски, две семиотические системы, сменяющие друг друга (которые Брехт

пытался поменять местами и, например, дать актёру говорить вместо персонажа, а его Эпический театр строится на столкновении этих тектонических семиотик, неравноположенных друг другу), но в любом случае, мы видим на сцене встречу образа и означающего, именно это завораживает нас в театре.

Тело в театре всегда остаётся неузнанным и незамеченным. Хотя оно всегда присутствует и экзистирует у нас на глазах. Соматичность, телесный регистр, оказывается полностью вытеснен в классическом театре, тогда как в дионисийских мистериях действие строилось именно вокруг Тела. Несмотря на условность, которая тоже присутствовала в них, – маска, наряд, грим, – всё это служило для того, чтобы воссоздать Тело Божества, чтобы дать участникам действия почувствовать Мышцу Бога, подобно Иакову.

Принципиальное отличие религиозного действия от сценического заключается в том, что в культовом служении образ не заменяет собой тело, а, напротив, действие разворачивается вокруг тела и в связи с ним, энергией мощей и их эротикой, все остальные средства работают на них. Тогда как классическое театральное действие разворачивается вокруг образа, работает на отождествление и преследует цель очищения через со-переживание. Для культа важно не со-переживание, а явление Божества, явление Тела Другого. Отголоски этого сомацентрированного действия можно заметить даже в христианской евхаристии, целью которой становится воплощение Бога и вкушение Его плоти, лишённой образа. Тела мистического, *необразимого* и непредставимого. Тело Бога нельзя узреть, но к нему можно приобщиться.

Этот пример свидетельствует о том, как тело выпадает из поля взгляда. Тело нельзя узреть целиком, его визуальный образ является лишь условностью или иллюзией, на которую соглашается каждый вошедший в стадию зеркала, образ – это всего лишь репрезентант Тела, его символ, его икона. Можно видеть икону тела, но его не схватить взглядом. Какая-то часть плоти всегда выпадает и остаётся не отражённой, не отрефлексированной, неопредмеченной. В современном театре этот концепт мистического тела раскрывает, например, исламский театр, где аврат и нормы шариата становятся художественным приёмом. Именно исламский театр наиболее удачно сохраняет на сцене и религиозное и художественное, работая с божественным как с условием искусства, и создаёт особый *тео-атр* (хотя в греческом «θεός» и «θεάομαι» не были однокоренными).

Опыты раззеркаливания Тела

Мы склонны воспринимать тело в той системе чувственности, которая продиктована бинарностями нашего языка: мужское/женское, больное/здоровое, взрослое/детское и пр. Не будь в нашей грамматике прописаны системы родов, никаких мужчин и женщин не существовало бы в действительности, телесность функционировала бы совсем по другим законам.

Тело представляет собой субстанцию, которую форматирует тот или иной дискурс: медицина говорит о теле как совокупности органов, христианство говорит о теле как сосуде грехов и нечистот, – мы разбиваем его на клыстеры, символизируем, членим и только поэтому оно становится видимым и чувственным для нас. Так мы обретаем телесность.

Но у Тела нет атрибутов, оно не имеет акциденций, у Тела нет пола, нет возраста, нет органов, Тело герметично как вещь. У тела есть только одна функция – оно есть, оно присутствует. Поэтому суждения атрибуции относительно Тела невозможны. Жиль Делёз и Феликс Гваттари предлагают концепт тела без органов, тела, не сводимого к функциональности и операбельности, таким образом, они пытаются дезавуировать наше представление о теле как совокупности систем и подсистем, обнулить тот физиологический дискурс, который заставляет нас мыслить тело как совокупность органов.

Эта тенденция характерна для значительной части современного искусства, которое ставит своей целью разоблачить вылепленный наукой образ тела и воссоздать Тело в иной репре-

зентативной системе. Например, театр будто занят остранением Тела от образа и формированием иной символической оболочки, иной пластики и оптики сборки Тела. Он воплощает концепт расслоения между телом и взглядом, и даёт нам встретиться с теми частями тела, которые выпали из структуры образа. Будто занимается развоплощением образа тела, размыканием той оптики Другого, которую мы априори принимаем и соглашаемся как на некую условность. Но договор с Другим на оказание услуг взгляда может быть расторгнут. И тот, кто лишается этого структурообразующего взгляда Другого, может танцевать будто. Опыт, конечно, психотический и близкий к клиническим проявлениям. Но искусство давно сделало безумие одним из своих приёмов.

В европейской театральной традиции опытом раззеркаливания тела мы обязаны Антонену Арто и его театру жестокости, цель которого заключается в том, чтобы разрушить миф о теле как целостности. Если в нашем представлении тело рисуется как нечто завершённое, целостное и единое, при помощи взгляда мы *оцеляем* его (как показывает Жак Лакан в «Стадии зеркала» в этом и есть основная функция взгляда, вложенного нам в глаза: формировать целостный образ Тела), тогда как Тело реальное представляет собой разлом, дыру, ошмёток, избыток, нарыв. Вскрыть который и должен театр жестокости. Театральное действие, по замыслу Арто, должно обнаружить незавершённость тела, его разомкнутость, разложённость, или буквально *безобразье* Тела.

Любопытный исторический анекдот заключается в том, что именно доктор Лакан подписал документы на госпитализацию Арто в клинику для душевнобольных, где тот, в свою очередь, и создал театральный приём, дающий обратный ход одной из главных разработок Лакана – стадии зеркала.

Кен Май в спектакле «Токио в небе» (Музей Эрарта, 11 июня 2012) представил неожиданный даже для будто раскол тела на взгляд и голоса, который у него функционируют независимо друг от друга, а их фрагменты собирают новую мозаику человека. Взгляд и голос становится у Кен Мая двумя способами призыва, которые обращены к Телу, двумя способами становления Тела, несовпадающими и несоположенными, а перфорирующими и прошивающими один другого.

Опыт телесного разлома можно встретить и в спектакле **Теодороса Терзопулоса** «Иокаста» (Александринский театр, 23 мая 2013), героиня которого проходит через опыт аннигиляции разных сценариев телесности: она переживает редукцию материнского сценария, женского образа, инцестуозного запрета (хотя мать Эдипа и не обязана знать про эдипов комплекс), человеческого состояния. Её постель становится и гробом для неё и алтарём и родовыми путями, через которые проходит её душа, чтобы обрести новое рождение и новое Тело. Параллельно с проживанием и ниспаданием всех этих образов, партнёр Иокасты (которого играет сам Терзопулос) разбивает тарелки, словно символизируя крушение образов, разлом сценариев, и отбивая склянки внутреннего времени Иокасты – на пути к обретению Тела.

В балете «InTime-2» (Театр Комедии им. Акимова, 29 июня 2014) **Пал Френак** предлагает аналогичный концепт прохождения тела через различные сценарии сексуализации и соблазна, влечения и вожделения, с тем чтобы редуцировать сексуальность как таковую. Целью Френака является обнаружить тело по ту сторону сексуальности, заглянуть на её изнанку. В его балете тело преодолевает путь от воображенной оболочки и предписанных сценариев полового поведения – к телу реальному, лишённому пола, образа, поверхности. В финале балета мы встречаем такое развоплощённое тело, обмазанное глиной (из которой оно и создано Богом), обращённое к своему первоначалу, нулевой степени материи, тело-прах, тело-дерьмо, тело-вещь. Именно эта встреча с куском Тела (для кого-то отвратительная, тревожащая или священная) становится для нас шансом для пересборки собственной телесности.

Тело свидетеля

Присутствие тела в театре не ограничивается одной только сценой. У зрителя тоже есть тело, и оно тоже работает в театре, не будем забывать и его роли. В классическом театре зритель был полностью сведён к функции потребления и оценки, не более того. Зрителю вменялась внимающая функция и последующее эстетическое переживание. Ответ на вопрос «что почувствовал зритель?» так или иначе что-то говорил о качестве спектакля. С одной стороны, зритель должен был пассивно воспринимать, с другой стороны – он должен активно (со)чувствовать.

Слово «зритель» вообще не очень годится для описаний той функции, которую он исполняет в театре. Кажется, что зритель должен только смотреть, но это не всегда так. Некоторые зрители засыпают во время спектакля и не видят ничего на сцене. Значит ли это, что они перестают быть зрителями? Или их следует назвать недобросовестными зрителями, не справившимися со своей функцией? А спектакль, на котором заснуло сто процентов зрителей, считается ли состоявшимся? Но кроме субъективных причин, по которым зритель не смотрит на сцену, бывают ещё и объективные: например, в зале Большого Театра есть кресла, с которых видно около десяти процентов сцены, то есть «зритель», оказавшийся на этих местах, практически ничего не видит. Такие же места с ограниченным обзором есть во всех крупных оперных театрах. Очевидно, что это было сделано сознательно, такая кастрация взгляда была частью театрального замысла и архитектурного решения: некоторые зрители не должны видеть представление полностью, не все имеют такое счастье видеть сцену. Одно это даёт нам почву думать, что функция зрителя не сводится только к зрению. Зритель должен присутствовать. Телесно находиться в театре, тем самым выступая свидетелем и соучастником сценического события, даже если совершенно не осознаёт или не видит того, что творится на сцене.

Театральный церемониал оставляет зрителю не так много сигнальных знаков, при помощи которых он мог бы обозначать своё отношение к происходящему на сцене: кашлять в знак скуки, аплодировать в знак одобрения, выходить вон в знак протеста. Но это всего лишь знаковая система, часть той семиотики театра, которая неизменна веками, зритель должен лишь смотреть и высказываться при помощи своей сигнальной системы относительно театрального действия. Это, дескать, и называется коммуникативная функция театра. Тогда как именно зритель и создаёт действие. Своим присутствием, своим взглядом, и своим свидетельством. Если действие никто не наблюдает, если его никто не запечатлел в своём восприятии, то оно не является сценическим событием, в лучшем случае репетицией. Действие не только нуждается в свидетеле, но и становится действием лишь потому, что засвидетельствовано кем-то. Как показал Джордж Агамбен, бытие берёт своё начало в момент свидетельства, именно эта узнанность и признанность делают акт творения.

Для театра необходимо присутствие свидетеля, ведь именно его тело и создаёт влечения, резонанс стихий. Именно в нём сходятся все силовые линии театрального события. Если и говорить о коммуникативной функции театра, то она вряд ли сводится к обмену сообщениями между зрителем и актёром (с этой функцией и фэйсбук неплохо справляется), театр же организует встречу с телом и засвидетельствование этого со-бытия-тела. В этом и заключается цель *театрального* действия.

2

Практика театра

2.1

Вопросы тела

Тело сатира. Орхидея-1 и орхидея-2

О спектакле Пиппо Дельбоно «Орхидеи», Театр Балтийский дом

Пиппо Дельбоно строит спектакль на противопоставлении классических бинарных оппозиций: дух/ тело, настоящее/искусственное, присутствие/запись, оригинал/копия, реальность/игра, границы между которыми он намеревается перейти. Границу между которыми режиссёр намеревается разрушить: в роли Цезаря он выводит на сцену актёра с синдромом дауна, во время спектакля актёры разносят по залу пирожные, два голых мужчины на сцене нежно обнимают друг друга под крики из мегафона «революция, революция». Революция, действительно, происходит. Но происходит она только в голове у самого Пиппо Дельбоно. Режиссёр борется со стереотипами, которые сам же и создаёт.

Все границы в голове

Режиссёр пытается перейти границы, считая это революцией (о чём зрителям торжественно объявляют в мегафон), но он, однако, не замечает саму иллюзорность этих границ. Все бинарные оппозиции существуют только в сознании, от того и революция больше походит на бурю в стакане воды. Не секрет, что всех тиранов создают именно революционеры, а границы существуют только для контрабандистов. Всем остальным они просто не нужны.

Однако всё действие проникнуто этим наивным желанием преодолеть условности театра и столкнуть лицом к лицу естественное и искусственное, однако сам режиссёр не замечает, что границы эти существуют только у него в голове. Он преподносит нам зрелище, которое больше похоже на его псевдо-патографию: история патологических отношений с матерью, гомосексуализм, нарциссически конфликт со своим телом – хотя вопрос «так ли это на самом деле?» в театре оказывается совершенно бесполезным. Будь это истиной или ложью в реальной жизни, для сценического действия это не прибавляет ни новых значений, ни новой выразительности, ни драматизма. Вопрос о реальности за пределами сцены – это вообще не вопрос театра. Тем не менее, идея спектакля вращается вокруг вопроса о подлинности и фальшивости, настоящей орхидеи и искусственной орхидеи: при всей своей технологической современности, Дельбоно остаётся в рамках классического противопоставления «настоящего» и «искусственного».

Одна из героинь спектакля торгует репродукциями картин, которые славны лишь тем, что когда-то принадлежали её бабушке. Другая рассказывает историю про две орхидеи, которые стоят на подоконнике, один из цветков настоящий (орхидея-1), а другой искусственный (орхидея-2), и никто не мог отличить один от другого. Но давайте зададимся вопросом о подлинности. Что даёт нам основания думать о предмете как о более «настоящем», «подлинном» или «живом», нежели другой объект? Или что делает предмет более «искусственным» по сравнению со всеми остальными?

Сам же Дельбоно воспроизводит греческий миф о сатире Орхе, убитом и расчленённом на части, тело которого превратилось в прекрасные цветы, названные в честь убитого сатира. Таким образом, мы узнаём, что живой цветок (орхидея-1) это вовсе не оригинал, а всего лишь воплощение тела сатира, его символ. То есть цветок орхидеи столь же искусственен и текстуален, как и пластиковая копия (орхидея-2); они оба являются продуктами культурных технологий. Живая орхидея оказывается вторичной по отношению к сатиру. Таким образом, в попытке докопаться до «подлинной реальности» мы попадаем в дурную бесконечность, где каждая находка оказывается перезаписью чего-то более раннего, каждый оригинал оказывается копией чего-то более исконного.

«Живая орхидея» и «искусственная орхидея» – это разные символические объекты, но и то и другое является языковым конструктом. Ни один из них не может претендовать на звание более живого или более настоящего или более раннего. Равно как и «мир подлинных чувств» и «лживая наигранность» – тоже лишь два символических кода, в которых может передаваться то ли иное сообщение, и то и другое условность.

Любая реальность вторична

Любая реальность театральна, поэтому вопрос о том, что первично, не имеет смысла ни в онтологии, ни в эстетике, ни в практике театра. Мы всегда имеем дело с символической реальностью (реальностью-2) и можем только воображать о реальности-1, с которой никогда не встречаемся напрямую. Если же нам вдруг и удаётся заглянуть по ту сторону символической реальности, единственное, что мы там находим, – это разложившийся труп сатира. «Чи в небо щерились куски скелета, Большим подобные цветам», как говорит Бодлер.

Поэтому попытка перехода границ между правдой и вымыслом, оригиналом и копией, жизнью и театром – столь же наивна, как желание воскресить тело мёртвого сатира, имея на руках лишь орхидею-1 и орхидею-2. Что бы режиссёр ни делал – он всегда остаётся на уровне сценической реальности. Потому что другой просто нет.

Что мы вообще наблюдаем в театре? – Реальность-1 (актёра, играющего роль) и реальность-2 (его героя, исполняемого актёром). Брехт на этом выстроил целую систему, время от времени меняя их местами и позволяя актёру говорить за героя и перфорируя театральную условность не менее вымышленной условностью «эффекта остранения». Но по сути, герой – это текст. И актёр – это тоже текст. Просто разные тексты, написанные по разным правилам, разными авторами и в разных регистрах. Эпический театр Брехта играет с этой переменной регистров, создавая любопытные метафоры, вкрапляя элементы текста-1 в текст-2.

Дельбоно пытается сделать нечто похожее, но попадает впросак между орхидеей-1 и орхидеей-2. Например, видеозапись, запечатлевшая смерть матери режиссёра, является ли она подлинной или сыгранной – от этого меняется лишь кодировка, но не содержание сообщения; и в том и в другом случае – это часть театрального действия. (И разве сцена смерти близкого нам человека – это не мизансцена с некоторым сценарием?) Или актёр, с синдромом дауна, который играет Цезаря, действительно ли он является дауном или нет? Действительно ли инвалид на сцене является инвалидом и за пределами сцены? – вопросы, не имеющие смысла. Актёр-инвалид и актёр-как-будто-инвалид – в равной мере являются сценическими субъектами.

1 не равно 1. Интересной театральной задачей в театре Дельбоно было бы предложить дауну сыграть дауна, инвалиду – сыграть инвалида, негру – сыграть негра, коррупционеру – сыграть коррупционера. Не быть им на сцене, а именно сыграть его. В этом случае и произошло бы то удвоение, которого режиссёр так ищет, от орхидеи-1 к орхидее-2. Инвалид, который играет инвалида. Другой, который играет Другого. Тогда и возникнут вопросы, что значит

играть? и чем «играть» отличается от «быть»? Интересно, как он решил бы эту художественную задачу.

Быть на сцене самим собой невозможно. Бытие – это и есть игра, изображение чего-то для кого-то. (Если вспомнить Лакана, то моё «я» – это и есть в самом прямом смысле слова изображение в зеркале, которое кто-то приписывает мне). Поэтому я всегда в жизни играю самого себя, и только театр может что-то поменять в этой безвыходной зазеркаленности; мужчина играет мужчину, женщина (недо)игрывает женщину, этим они и интересны друг другу. И только театр может помочь им спутать карты.

Главный вопрос, который ставит перед нами Пиппо Дельбоно – это вопрос перехода от реальности-1 к реальности-2: что заставляет нас менять кодировку и воспринимать нечто как вымысел, а нечто как реальность? Что позволяет нам совершать такой переход, рифт между регистрами? Что заставляет нас верить в существование оригиналов? Откуда мы знаем и почему мы верим в тело сатира, если вокруг нас одни злые цветы? И можем ли мы встретить этот «зыбкий хаос тела» в театре? – вот в чём вопрос. На который должна дать ответ сценическая практика.

Танец вещи: между душами и тушами

мастер-класс Чой Ка Фая «Исследование бионики движения», Новая сцена Александринского театра

8 июня 2014 на Новой сцене Александринского театра состоялся мастер-класс «Исследование бионики движения» сингапурского художника Чой Ка Фая, работающего на границе пластического искусства, нейро-науки и электронных технологий. Будучи программистом по образованию, Чой Ка Фай, вдохновлённый экспериментами с электричеством Луиджи Гальвани, создал собственный аппарат, способный считывать сокращения мышц танцора и записывать их в память компьютера. Затем при помощи нескольких электродов и слабого электрического тока возможно воспроизвести эту последовательность мышечных сокращений на любом другом человеческом носителе. Например, он берёт запись танца Нижинского, считывает его движения, а затем подключает электрические провода к телу любого постороннего человека, и его мышцы начинают сокращаться точно в такой же последовательности, как у великого танцора. Хотя сам посторонний может даже не находиться в сознании, компьютер провоцирует сокращения его мышц, независимо от его собственной воли.

Другой разработкой Чой Ка Фая является считывание мозговых волн, при помощи которых человек может управлять сокращениями мышц другого человека. Один испытуемый надевает на голову считывающее устройство, реагирующее на изменения его мозговых волн, другой прикрепляет к своим мышцам электроды. Затем, при помощи чудесной сингапурской машины, мозг испытуемого № 1 производит сокращения мышц испытуемого № 2.

После лекции я задал Чой Ка Фаю вопрос: «Кажется, что Вы ставите знак равенства между мышечными рефлексам и искусством танца. Мы видели, что технически возможно повторить движения любого танцора, но, в то же время, мы видим, как нелепо и смешно это выглядит. Можно скопировать рефлекторные сокращения мышц Нижинского, но никто не сможет так же станцевать “Послеполуденный отдых Фавна”. Равно как любой человек может нарисовать чёрный квадрат, но Малевичем стал только один. Поэтому вопрос в том, как по Вашему, есть ли у человека душа? Есть ли у нас какое-то вдохновение, связь с Богом, или человек – это всего лишь совокупность сокращающихся мышц и секрет творчества можно считать разгаданным?»

Художник Чой Ка Фай ответил: «Этот вопрос входит в десятку самых часто задаваемых. Если Вы его задаёте, значит, вопрос о вдохновении не утратил значения, значит, оно Вам всё ещё нужно. Я много работал с танцорами будто, и они мне рассказывали, что обычно танцор чувствует какое-то вдохновение, а потом начинает двигаться. Так вот мы выяснили, что этот механизм работает и в обратном направлении: если воздействовать на мышцы танцора электрическим током, то он начинает испытывать вдохновение».

То есть, секрет таланта и вдохновения для Чой Ка Фая раскрывается довольно просто: порция электрического тока в голову – и вдохновение тут как тут. Не пишется роман? Не снимается кино? – Электрошок спасёт начинающего гения. В скобках надо сказать, что советская психиатрия сильно преуспела на этой ниве, многих художников и писателей вылечили. Лоботомия тоже хороший способ...

А если серьёзно, то в глаза не может не бросаться овеществление человеческого тела, граничащее с перверсией: желание использовать тело, независимо от личности и души, полностью игнорируя всё человеческое в этом теле. Замыслом Чой Ка Фая является полной омашинливание тела, вычитание человека из плоти, художник так и называет один из своих проектов – «The Choreography of Things», подчёркивая, что танцор для него всего лишь предмет, совокупность мышечных рефлексов и комбинации мозговых волн. Не только вопрос о творчестве, но и вопрос о чувственности и телесности человека остаётся за скобками проекта Чой Ка Фая, в фокусе его внимания остаются только мышцы и их рефлекторные сокращения. По большому счёту, с мёртвым телом работать ему было бы куда как сподручнее, поскольку в этом случае не возникло бы тех «часто задаваемых вопросов о вдохновении и душе». Если автор видит человека просто куском мяса, напичканном электродами, то что мешает ему (подобно Гюнтеру фон Хагенсу) работать с трупами, которые и являются такими идеальными «вещами», у которых нет ни личности, ни души, ни вдохновения? «The Choreography of Corpses» стала бы идеальным воплощением замысла художника.

В воспоминаниях Нижинского есть рассуждение о том, что танцор принадлежит не самому себе и действует не из своего сознания, опыта или личной истории, а, из-умляясь, приобщается к той высшей силе, которая воплощается и действует в нём. «Бог танцует через меня, – говорит он, – я клоун божий, я кукла божья». То есть Нижинский описывает творческий акт, как акт отказа от собственной личности и отданности своего тела в распоряжение Бога. Нельзя не заметить параллелей между этой мыслью великого танцора и проектом сингапурского художника, с той лишь разницей, что Бога Нижинского Чой Ка Фай заменяет на идола-из-компьютера.

Дело не столько в том, что место высшей инстанции занимает машина (это вполне объяснимое явление современного мира), сколько в том, что чувство заменяется рефлексом, а духовность – командой. Вместо свободной воли, которой наделено божественное творение, Чой Ка Фай даёт человеку лишь проводок с электричеством, который не оставляет ему никакого выбора и никакого места для самореализации. Вместо дара откровения, который нужно ещё суметь принять (не каждый научается использовать свой дар), Чой Ка Фай низводит искусство до павловско-щенячьего стимула – реакции. Отношения человека с Богом всегда опосредованы его свободной волей, в которой человек и обретает своё место, своё слово и реализует своё творчество, тогда как в проекте «The Choreography of Things» танцор становится просто внешним оборудованием для компьютера: принтер HP P 1102, сканер LiDE 210 и человеческое мясо 28 лет и 56 килограммов. Принципиальная разница здесь в том, что желание Бога остаётся неведомо ни для одного смертного, и всякий художник находится на месте Авраама, который ничего не знает о промысле Творца и не ведаёт, к чему ведёт его Гений; поэтому и творческий акт – это процесс поиска и самопознания, а не слепого подчинения чужой воле. В проекте же сингапурского художника все эти вопросы о познании человека снимаются сами собой как «слишком часто задаваемые»; всё просто: запустить файл – начать сокращать мышцы – вот

и вся человеческая природа. Идеальная модель современной цивилизации, построенная на диком бихевиоризме и рефлекторном удовлетворении потребностей.

Впрочем, художник и сам иронизирует над своим проектом. В завершение мастер-класса он показал фильм про свою работу, на который был наложен советский радиоспектакль про освоение Венеры и Юпитера советскими космонавтами. «Это наше будущее», – комментирует Чой Ка Фай. Надо ли полагать, что антиутопия братьев Вачовски, в которой человеческие туши используются компьютерами для поддержания своей жизнедеятельности, столь же смехотворна, как и светлое коммунистическое будущее, – это остаётся вопросом. В любом случае, Чой Ка Фай пытается довести до абсурда идею матрицы и поставить перед зрителями ряд вопросов о статусе и природе человека, а возникающий в финале смех всё-таки свидетельствует о катарсисе и дистанцировании от этой страшной антиутопии. Однако в своём гротеске сингапурский художник мог бы продвинуться дальше и создать ещё более перверсивный проект, который чётче высветил бы и ужас и комедию омашинливания и матрицизации человека, которую мы сегодня переживаем.

Чой Ка Фай прав в том, что его проект, конечно, вызывает вопросы. И в зависимости от того, какие вопросы он вызывает у зрителей – такие выводы и можно делать про зрителей. Наблюдая перформанс сингапурского художника, я стал думать о том, обязан ли танцор вообще двигаться? И возможен ли танец без движений? Или танец, который нельзя записать на «muscle recorder»? И самый главный вопрос: возможно ли танцевать, если ты не веришь в Бога?

Танцоры будто, с которыми работал Чой Ка Фай, дают нам множество доказательств того, что танец не имеет ничего общего с двигательными рефлексам, многие из них совершают движения, которые может повторить любой человек, но это не будет искусством. В то же время, самые элементарные движения мастера будто наполнены такой энергией и строго обоснованы концепцией, что превращаются в колоссальное по впечатлению зрелище. Наивному бихевиористу остаётся непонятно, почему танцор в течение пятидесяти минут поднимает запястье правой руки, а левой ногой встаёт на цыпочки, а зрители боятся вздохнуть во время этого священнодействия. В таком театре не бывает атеистов. Ни один прибор не способен считать тот язык телесности, который ничего общего не имеет с мускулатурой и рефлексам, и на котором танцор разговаривает с Богом.

Как будто театр

о спектакле Кацура Кана «Curious Fish», Музей Эрарта

Декодировка русского

Идеология будто провозглашает реконструкцию культурных истоков и перезапись национальной театральной традиции, поэтому в Японии будто цитирует, реконструирует, обыгрывает, иногда пародирует театры Но и Кабуки. По мысли создателей, будто предполагает не столько технику, сколько поиск культурных кодов и прокладывание возвратных путей к первоосновам театра, поэтому в постановке с актёрами Петербургского ODDDanca Кацура Кан занялся реконструкцией русских кодов и поиском точек соприкосновения с японскими: оборки трико, напоминающие балетные пачки, бородатые мужики с самурайскими причёсками, изображающие маленьких лебедей, земные поклоны покорных девушек, одетых, как кокэси, всплёскивающих руками, вскрикивающих и кувыркающихся через голову, самураи в красных слюнявчиках, поющие «в траве сидел кузнечик», – таковы основные археологические находки Кацура Кана, балансирующего на грани гротеска и buttoшного пафоса. Эта довольно произвольная и

неожиданная подборка похожа не на реконструкцию культурных кодов, а скорее на случайную мозаику стереотипов, почти матрёшечно-балалаечных образов, которые снимают сам вопрос о сверхзадаче постановки, но заставляют задуматься о структуре постановки: как этот спектакль был собран и сшит, и почему именно эти свободные ассоциации стали опорными смысловыми точками для Кацура Кана. Он выводит на сцену вовсе не русский код, а как раз напротив – декодировку того, что мы называем «русским», разрушение наших представлений о собственных корнях и театральной традиции.

Точка реального

Второй мистификацией Кацура Кана является концепция тела. С одной стороны, он говорит о теле как незыблемой точке опоры, точке реального. «Когда все ценности рухнули и император Японии оказался не богом, а простым человеком, то для нас весь мир перевернулся, – говорит Кацура Кан на своём мастер-классе. – Именно тело стало той незыблемой сущностью, которая дала основание для нового искусства». С другой стороны, он утверждает, что тело является всего лишь медиумом, через которое говорит ритм и внешний мир. «Тело представляет собой одежду. Пространство, звуки, атмосфера – именно они заставляют тело двигаться», то есть тело является объектом Другого. И его постановка как нельзя лучше доказывает это положение: мастер появляется из глубины сцены, согнувшись и вытянув назад руки, пристально всматриваясь в две тени, растянувшиеся на полу. Или три тени, поскольку его собственное тело ещё не вычленено из графической спектральной композиции.

Тело возникает лишь как эффект движения, в результате колебания, сердцебиения, дыхания, пульсации, мышечная динамика отделяется их спектрального иероглифа, тело обретает первичность, собственную границу, энергию, оно складывается из различных ритмов, переходов внешнего и внутреннего, поляризует собственное место в пространстве, эротизирует его, создает свою систему исчисления шагами по циферблату (который проецируется на сцену и по которому ноги Кацура Кана движутся, как стрелки). Тело предстаёт как эффект действия, а не его исходная точка, оно получает те или иные очертания, в зависимости от того, в какое пространство и время оно помещено, в какой ритм оно встроено. Тело вторично и производно от многих обстоятельств, именно поэтому о нём можно говорить как о точке реального или точке внутри реального, из которой транслируются психика, эротика, искусство.

Одежда Другого

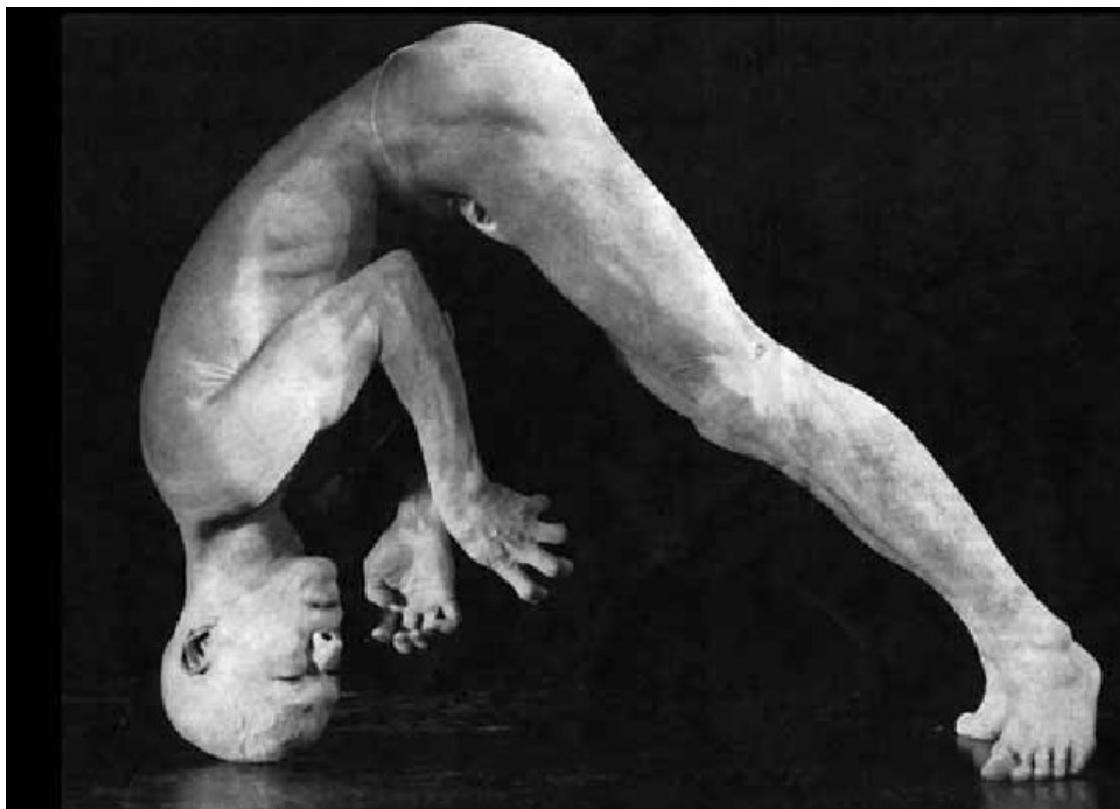
Вся экзистенциальная поэтика возвращения к корням, телесному первоистoku, просвету истины и несомненной очевидности, которая никогда не обманывает, здесь просто перестаёт работать. Ведь тело не является неизменной аутентичной субстанцией, к которой можно апеллировать как к самоочевидной данности, оно представляет собой привходящий эффект, совокупность случайных обстоятельств, одежду Другого, которая кроится из лоскутков идентификаций, обрезков реальности и излишков влечений, травм и наслаждений. Блёстки на голове героя Кацура Кана словно напоминают об этой коллажной телесности (то ли капельки пота, то ли пластиковые стразы), собранной, как мозаика, из естественного и культурного материала, из хаоса плоти и секторов циферблата, «первичного» и «цитатного», прошлого и настоящего. Именно тело прочерчивает границу времени между ними.

Если тело и даёт нам некую точку опоры в реальном, то точка эта не то что не очевидна, она и вовсе изнаночна по отношению ко всему человеческому. Та пуповина, которой тело срывается с реальным, принципиально непредставима, поэтому искусство и создаёт фантомы и символы, при помощи которых мы могли бы об этом избыточном вращении нашего тела в реальное узнать. Иными словами, то, что мы называем отвратительным, трепетным, сакральным, тревожным, – позволяет нам хоть как-то представить то, что происходит с телом на сто-

роне реального. Встретить эту перверсивную одержимость, расщеплённость или раздетость тела, отпадающего от собственного я, не имеющего отражения и изъятая из иероглифа теней, лишённого и воображаемой и символической идентичности, – именно такую задачу ставит перед своим спектаклем Кацура Кан.

Повторение

Реконструкцию традиции Кацура Кан понимает не как повторение или заимствование из истории (в этом не было бы ничего особенного, любое начинание что-то заимствует из предшествующего опыта), но и не как авангардный демонтаж этой истории, призывающий низвергнуть прежних идолов и растоптать все авторитеты. Он держится в стороне как от повторения, так и от отрицания, предлагая нечто принципиально иное: историю необходимо воссоздать таким образом, как будто она всегда пишется заново и никогда не была в прошлом, так, словно это повторение представляет собой прорыв в новое в пространство. Подобно герою Борхеса, который «хотел сочинить не второго “Дон Кихота” – это было бы нетрудно – но именно сочинить “Дон Кихота”», так и театр будто стремится к такой реконструкции, которая изымала бы из повторения его вторичность, избавляла его от статуса копии и вообще выводила его из бинарности «источник – следствие», «оригинал – копия». Повторение должно перестать быть копией и начать производить прибавочные смыслы. Поэтому в лекции Кацура Кан подчёркивает, что не существует аутентичного будто или более выдающегося; «будто, которое лишь изображает из себя будто, – это тоже будто». Иными словами, всякая цитатность оборачивается оригинальностью прямой речи, коль скоро она высказана на сцене; копирование невозможно уже потому, что мы всегда имеем дело с настоящим, поверхностным, оригинальным, мы не только находимся у истоков традиции; вспоминая историю – мы делаем историю.



Первичность прошлого оказывается лишь иллюзией, с которой мы встречаемся в момент театрального действия. Не существует никакой традиции, кроме той, что мы полагаем в насто-

ящем, кроме того прошлого, которое мы сейчас избираем в качестве такового и наделяем его статусом первоначала. Прошлое также не открывает себя как гомогенная субстанция или кладезь, из которой можно черпать и заимствовать культурные коды. Прошлое является художественной задачей, его ещё необходимо (вос)создать в сценическом событии. Именно перед настоящим стоит цель обретения прошлого, возвратного движения к прото-театру, архе-письму, перво-травмам. Память не возвращает нас к истокам, она сама создаёт эти истоки, тех призраков, которые как будто существовали и, дескать, предопределили наше настоящее. Театр будто требует не реконструкции, а ре-конструкции – то есть возвратной конструкции – истории.

Двойной проброс

Легко заметить, что эта идеология балансирует в проёме между двух взаимоисключающих требований: с одной стороны, отсебятина невозможна по определению, что бы ты ни делал под заголовком «буто» – это и есть буто, с другой стороны, аутентичность совершенно недо-стижима, всякий раз говоря от первого лица, ты обнаруживаешь призрачность и иллюзорность любой инстанции, на которую намереваешься опереться: «настоящего» буто не существует, так же как и «копии буто». С одной стороны, необходимо каждый раз заново реконструировать историю, буквально сочиняя её на ходу и обнаруживая новые разрезы и пласты значений, с другой стороны, необходимо действовать так, как будто твой произвольный авангард-ный приём продиктован многовековой традицией, а каждая судорога годами оттачивалась в буддийских монастырях. История пишется задним числом, как подложка для самых смелых авангардных решений. Вспомнить то, чего никогда не было, и пластически воспроизвести то, чего нет в твоём теле (то есть само присутствие реального) – такова основная художественная задача актёра буто.

Этот противоречивый тезис – тело не имеет прошлого, но оно к нему возвращается – напоминает то ли дзенский коан про хлопок одной ладони, то ли формулу деконструкции: в начале была копия. Задачей буто является накинуть петлю на то непредставимое реальное, в котором собирается живое тело, и в поисках его совершить двойной проброс в пустоту пространства и в нерасчленённость времени. Без каких-либо гарантий, опор и ориентиров, которые появятся постфактум. Поэтому и задачей практики буто является не реконструкция тела, а отчуждённость тела, возвращение не к оригиналу, а к копии, создание не театра, а как-буто-театра.

Лотос и Логос

О перформансе Кена Мая «Токио в небе», Музей Эрарта

Объект голос

Мастер Кен Май первый на моём веку актёр буто, который ввёл в перформанс запах и голос, исполняющие прямо противоположные задачи. Запах заставляет нас узнавать героя и отождествляться с ним, тогда как голос обладает предельным отчуждающим эффектом, актуализирующим радикальную инаковость актёра; неожиданный контр-тенор Кен Мая просто разламывает сценическое действие, превращая его то ли в погребальный ритуал, то ли в песнь гейши. Во всяком случае, выделанная и рафинированная эстетика, которой иной раз ждёшь от буто, уступает место сакральному действию, исполненному трепета и эротики. Голос в данном

случае становится не просто сопровождением сценического действия или его вспомогательным механизмом, а самостоятельным объектом, который вырывается из полотна спектакля, именно посредством голоса, его *плотности*, тело заявляет о себе со сцены. Координаты действия заданы именно этими полюсами: живой голос и мёртвое тело, лишённое пола, возраста, да и материальности. В первой сцене герой Кен Мая представляет собой нечто среднее между киборгом в стиле аниме и готическим призраком. В последней сцене, напротив, субстанция голоса разрывает сомнамбулический образ героя.

Эротика противоположностей

Использование прямо противоположных приёмов, идентификации и отчуждения, сложной технической стилизации и перфорации театрального действия вторжением голоса и запаха – является художественным приёмом Кен Мая. Он постоянно сталкивает не только различные художественные приёмы и техники (йогу, бельканто, кабуки и Нижинского), но разные концепции и эстетические принципы. «Первый раз, когда я увидел запись Анны Павловой, я был поражён до глубины души, – говорит он, – я увидел самое настоящее *буто*. И по технике, и по энергии танца».

Да и на мастер-классах Кен Май прибегает к подобной технике: просит актёров быстро сменять один образ другим, послайдово вживаться в новые и новые истории, словно доводя до предела саму их фантазию, изживая механизм воображения, и тем самым открывая проход к возвышенной и чистой пустоте, к которой стремились буддийские монахи. К слову, сам мастер не проводит различия между практикой буддизма и практикой *буто*: «И то и другое есть путь освобождения», – говорит он. Вместе с тем и то и другое предполагает жёсткую практику аскезы.

Сценическое действие представляет для Кен Мая создание тех экзистенциальных координат, в которых разворачивается телесное бытие, обозначение таких силовых полюсов, которые создавали бы возможность для раскрытия тела, выход за границы образа и символа. Задачей мастера является не столкновение противоположностей с целью обнаружения конфликта (как в европейском классическом театре), а с целью перфорации одного другим, растождествления и взаимопроникновения. Создать эротику противоположностей, – вот в чём задача *буто* Кен Мая.

Лотос и пепел

На мой вопрос о его любимой опере Кен Май ответил: «Мадам Баттерфляй», что было очень ожидаемо. Скорбящий контр-тенор мастера рождает именно такие ассоциации, он соединяет в себе утрату и надежду, оплакивание и влечение, открывает сексуальное измерение потери, подобно тому, как делает это героиня Пуччини.

В финале перформанса герой Кен Мая появляется с подносом, на котором лежат пепел и цветки лотоса – символы смерти и жизни. Однако прямое противопоставление этих символов не даст нам исчерпывающего понимания режиссёрской задачи. Ведь для буддийского мировоззрения это одно и то же, между ними нет конфликта, поэтому и лежат они на одном подносе. «Человеческое эго, – говорит мастер, – всего лишь маска, личность – это пепел, который нужно стряхнуть с себя в танце. А тело – это цветок, которому нужно дать распуститься. *Буто* создаёт именно те условия, при которых тело могло бы расцвести, как лотос». Поэтому и задача *буто* состоит в возделывании этого тела, которое прорастает сквозь личность, из глазниц и горла выпускает побеги взгляда и голоса, создавая эротику переходов между внутренним и внешним, между пластикой плоти и стабильностью духа, между лёгкостью метафоры и дисциплиной аскезы.



Коллаж пустот

о балете Эмманюэль Горда «Так или иначе», Black Box Theater

Первое выступление Эмманюэль Горда в Петербурге не могло не стать событием хотя бы потому, что оно стало встречей четырёх балетных традиций: французенка, учившаяся танцу в Лондоне и работающая в Москве, представляет свой спектакль в столице русского балета. Четыре разных мира, разных формы встречаются в одном театральном пространстве, не случайно поэтому, что и сам балет посвящён теме пространства – внешнего и внутреннего, – воспоминаниями, которые извлекаются из глубин памяти, со дна коробки, и конструирования личной истории.

Сцена заполнена коробками, разной формы, величины, фактуры, цвета, разного содержания. Казалось бы, ничем не похожих друг на друга и несочетающихся между собой. Героиня медленно составляет их, совсем не как конструктор, потому что в их замысле не предусмотрена сборка и композиция, поэтому подбор движется очень бережно, скрупулёзно и затаив дыхание. Так же и тело, состоящее из разнородных элементов, костей, хрящей, жидкостей, мышц и движений, сухожилий и усилий, отверстий и пустот, влечений и защит, – в которые создатель ещё не вдохнул идеи единства – с большим трудом обретает композицию, постепенно нащупывая хрупкую взаимосвязь, подвижное сочленение между органами, чувствами и влечениями, сотканными из несоприродных материй. Коллаж из пустых коробок, составленных «так или иначе», представляет собой метафору человеческого тела, поддерживающего формальные границы внешнего и внутреннего, пусть даже и внутри и снаружи находится пустота. Только оболочка и имеет значение. Тело – это и есть коробочка своей внутренней пустоты, гробик души.

«Так или иначе» – ещё и метафора истории. В зависимости от того, в какой последовательности подступаться к этим контейнерам памяти, в какой очерёдности их открывать – таково будет и повествование, ведь каждое действие необратимо, таково будет и рассказчица, субъект истории. Она открывает коробки, извлекая наружу предметы и связанные с ними сюжеты или сама погружаясь в картонную утробу. Каждая коробка – новая жизнь, новая личность, новое пространство, время, пластика: мир ребёнка, мир женщины, мир матери. Мы видим трепет, с которым она берёт на руки розовую коробочку, как своего новорожденного, прислушиваясь к её дыханию, синхронизируясь с ним, двигаясь в такт с вдохом и выдохом, бережно приоткрывая содержимое – священнодействие материнства. Пустота – это самое главное, что женщина рождает в тот мир.

В другой сцене героиня танцует под постоянно прерывающуюся мелодию танго, за которой она никак не попадает, словно не хочет подчиняться порядку и структуре мелодии, будто, эмансипируясь от ритма музыки, она обретает ту рассогласованность, несоразмерность, свободу от диктатуры классического танца. В этих временных пустотах она обретает движение, освобождённое от формы, вываленное из футляра наружу, падшее, пустое, деструктивное, которое и вдыхает эротизм и свободу в танец. Добрая часть эротики строится вокруг метафоры женского тела как пустой шкатулки, соблазнительное своим вместилищем, влагилищем для ценностей, или отвращающей своей опустошённостью, пустышкой, никчёмностью; женщина непостижима именно настолько, насколько она пуста. Все эти грани и градации пустот Эмманюэль Горда выстраивает в композицию, в коллаж пустот, покровов и откровений, замков и отверстий, которые, как разнородные фрагменты, «так или иначе» складываются в ансамбль эротики.

Столь неожиданная поэтизация пустоты, в то же время, отражает почти сложившийся взгляд французского современного танца на Россию. Французское восприятие русской души как стихии, замкнутой в коробку, вошло в обиход ещё со времён Карин Сапорта, в 2000 году упаковавшей Анну Каренину в дорожный чемодан, и до прошлогодней постановки Анжелена Прельжокажа в Большом театре, где хореограф помещает персонажей в полиэтиленовые пакеты, делая их то ли отбросами, то ли ангелами. В этом контексте, танец с коробкой Эмманюэль Горда целиком вписывается во французскую традицию познания русской души, человека в футляре. Однако история, как коробка, каждый раз открывает себя по-новому, в зависимости от того времени и места, в котором происходит эта встреча.

Прибавочное изображение

о выставке «ЧБ» в галерее «Модернариат»

*Когда я увидел Ничто, оно оказалось ещё более ничтожно, чем мы
о нём думаем.*

Жан-Люк Годар


Любой чёрно-белый проект уже сам по себе претендует на семиотичность содержания – плюс/минус, ноль/единица, верх/низ, наличие/отсутствие, fort/da – так работает любой язык, двоичный системы, вполне достаточно, чтобы передать высказывание любой сложности. Такие проекты нужно в большей степени читать, чем смотреть, поэтому не случайно, что и каталог выставки скорее похож на книгу с иллюстрациями, чем на альбом с комментариями. Хороший литературный слог кураторов только усиливает этот эффект. Примечательно, что им удалось обойтись без традиционных для такого жанра ссылок на Соссюра, Лотмана и семиотику искусства.

Куратор и один из авторов проекта Александр Дашевский вписывает чёрно-белый проект в парадигму протеста: «Цвет узурпирован сферой рекламы и индустрии глянца. Экономика изобразительных средств, в том числе цвета, отдаляет художника от границ шоу-бизнеса и фиксирует в эстетическом пространстве» [1, 6]. Чёрно-белый проект в этом случае оказывается поиском дополнительного маркера, который указал бы на художественную ценность, «искусственность» этого искусства. Действительно, ЧБ-формат является не просто средством выразительности, но ещё и кодом, указывающим на то, что перед нами не просто изобразительное высказывание, а именно произведение искусства, это «делегат изобразительного языка, более всего подходящим на роль пограничника или посла междисциплинарных отношений» [1, 20], как выражается Валерий Гриковский. Это особый индекс элитарности, который и зрителями и критиками прочитывается довольно бегло, поэтому чёрно-белое кино почти автоматически попадает в кляйстер арт-хауса, а если обычная фотография получилась неважно – любой фотограф знает – её нужно сделать чёрно-белой, обычно это спасает положение. Зачастую чёрно-белый *хромаж* является верным костылём для какой-нибудь слабой идеи, поскольку уже сам по себе является лёгким и эффективным способом вписать свой арт-объект в традицию черного квадрата, таким же беспроигрышным ходом, как ввести в спектакль «тень отца» или ловить в кадр разливающееся молоко; не Малевич, так Сулаж, не Рейнхардт, так Моррис – чьи-нибудь тёмные плечи и неожиданные цитаты из старых мастеров обязательно покажутся на горизонте. То есть чёрно-белый *хромаж* является не просто полноценным художественным языком, но несёт в себе даже некую выразительную чрезмерность, дополнительную индексацию; поэтому этот формат никак нельзя назвать аскетичным, совсем напротив, он избыточен, переполнен смыслами, беспроигрышными аллюзиями, художественными коннотациями, которые можно легко снимать, как сливки. (Именно поэтому оцветовка чёрно-белых фильмов уничтожает эту игру и ломает грамматику изобразительности.)

Сила и слабость чёрно-белой живописи заключается в том, что это заведомо семиотический проект, задающийся вопросом о языке, о «трудности говорения» [1, 42], а не изображении, о способах кодировки, чем о средствах художественной выразительности и механизмах работы живописи. Ехать по проторенным рельсам выгодно, но спрос с чёрно-белой живописи намного выше; если уж замахиваешься на создание концепции – на одной иронии и стёбе над классиками потом не выедешь. Любой художник знает, что когда берёшь в руки цинковые белила, ошибаться уже нельзя. Так и ЧБ: слабость замысла уже нельзя будет исправить или ретушировать, оштукатурить какими-нибудь броскими цитатами. Поэтому перед зрителем возникает резонный вопрос: в чём же замысел всей выставки? Что объединяет всех этих художников, кроме двухцветной палитры и перенасыщенной смыслами традиции? Каким образом каждый из них распоряжается этим прибавочным содержанием, которое даёт чёрно-белый формат, куда инвестирует его и какого эффекта добивается? Поклонение одним и тем же классическим идолам вполне простительно, если оно сублимирует новые выразительные формы, новые концепции.

Многие авторы объясняют свою *дехромацию* желанием избежать «банального правдоподобия» [1, 36], вернуться к «архаической простоте» [1, 39], «отказаться от лишних эмоций, не касаясь живого, человеческого, того, что связывает изображение с реальностью» [1, 40], как выражается Виталий Пушницкий, сузить чувственность до минимума и погрузиться в осеннее шелестение означающих, цифр, букв и знаков препинания, текстуализировать живопись, создать «прекрасный субстрат искусства» [1, 20], очищенный от всего человеческого, плотского и живого, словно иссушить ткань изобразительности с тем, чтобы возвести картину в статус знака, смысл которого не меняется в зависимости от почерка и цвета чернил, добиться от холста предельной понятности, смысловой однозначности, логически-мертвенной выстроенности, «чёрным по белому» значит «понятно» [1, 28], – говорит Анна Жёлудь. Кажется, что перед художниками стоит задача исключить из письма живую составляющую, сделать из

живо-писи – мёртвопись. Марина Колдобская так и говорит: «Это радикальный жест, ставящий под сомнение саму сущность профессии – “писать живо”. Как, следовательно, пишут – мёртво?» ЧБ-формат заявляет о себе как эксперимент мёртвописи: письмо минус жизнь, искусство, обращённое в чистое означающее, лишённое плоти, сведённое к плоскости, двухмерное, двоичное. Условность, возведённая в эстетический принцип.

Художники часто рассуждают о монохромности, тогда как чёрный и белый, казалось бы, наиболее противоположные, контрастные цвета, ясно подчёркивающие различия, саму суть двойственности, в восприятии же большинства авторов проекта они сливаются в моно-цветность и моно-тонность самой идеи. Они говорят не о выборе, а об отказе от цвета, тем самым педалируя аскетизм своего проекта, и лишая чёрный и белый статуса цвета. Действительно, в Европейской культуре белый и чёрный – это вообще не цвета, а функции [2, 62]: белый фигурирует как отсутствие, пробел на бланке, дехроматизм или пустое пространство для письма или рисунка, как « », «очищенное от контекстов и коннотация пространство» [1, 22], а чёрный – вообще чистая условность, цвет чертежей и формуляров, канцелярских формальностей, печатей, виз, факсимиле, ксероксов и принтеров. Кроме того, чёрный всегда имеет несколько уровней, он скрывает, цензурирует, вычёрк  какое-то высказывание, держит значение в чёрном теле. Предельно эротический цвет, поскольку глаз европейца – а они, как правило, думают глазами – тут же приписывает ему скрытое содержание, воображая его чёрным ящиком, наделяя вторым смыслом, воспринимая загадочным объектом познания. Поэтому и квадрат Малевича становится знаком неполноты, знаком, отсылающим к чему-то другому, чем он сам не является; он изначально заявляет о себе, будто он вовсе не то, что мы видим. И белый и чёрный маркируют отсутствие, временной разрыв: белый «до-» и чёрный «пост-», альфа и омега, начало и конец, что не исключает, конечно, и религиозного толкования, к которому апеллирует Пётр Белый.

Концепция вполне членораздельная и доходчивая, но за чистую монету её никак не примешь. Во-первых, потому, что избегая «банального правдоподобия» живописи художник вряд ли повернётся в сторону ещё более заезженного художественного решения, да и «архаической простоты» в ЧБ не больше, чем в балетах Стравинского: сложно найти более изошрённый, годами отточенный и тщательно концептуализированный жанр. Да и сами авторы не скрывают того, что ЧБ представляет собой наиболее рафинированную и интеллектуализированную живопись. Об этой «безнадёжной сложности чистого живописного высказывания» [1, 42] можно судить и по комментариям самих художников, которые объясняют зрителю, что значит для них ЧБ, то есть выступают ещё и в роли кураторов, критиков и теоретиков, и по нескончаемой цитатности самих работ: Гриковский вторит кубикам Сола Левита, Козин трансформирует «Чёрный квадрат», находя его в конструкциях из резины, Рудьев, очевидно, вдохновлён Сулажем, Белый не скрывает своих заимствований из Тони Смита (а его инсталляция в «Этажах» почти повторяет классические «Десять элементов»). Словом, художники на бумаге пишут одно, а на холсте совсем другое.

Во-вторых, ирония и само-ирония авторов внятно прочитывается почти во всех высказываниях. «Заявление» Петра Белого, что «цвет это блуд, людей, ворошавших цвета руками своими, почитаю заблудшими или, попросту, рукоблудниками» [1, 12] – звучит во всей гротесковой амбивалентности, высказывающей досужие мысли художника интонацией религиозной проповеди. «Пётр намеренно добивается оксюморона, – пишет Дашевский, – сталкивая образ и материал. Свет, идущий из громкоговорителя, вместо звука. Деревянный взрыв. Резиновые камни. Деревянные книги» [1, 14]. Аналогична ситуация и со Швецовым, который при помощи ЧБ пытается подорвать гляцевую систему узнавания и очарования изображением: «Вместо автоматической похоти оно вызывает автоматическую скуку» [1, 50], его гротеск работает как кастратор иллюзий. В данном случае, социальный протест, заявленный во введение Дашевским, становится ещё и эстетическим принципом. Чёрно-белый формат

становится ещё и насмешкой над элитарными кодами искусства и над ожиданием незадачливого зрителя: портрет космонавтов Гапонова и Котешова, написанный кузбасским углем, измазанный сажей соцреализм, или просмолённый пейзаж Рудьева, или «суровый стиль» самого Дашевского, – художники словно ищут столкновения содержания и формы, высказывания и кодировки, но, и в то же время, иронизируют над психологией искусства, всегда строящейся на конфликтах.

Стремление к минимализму – не только сознательно выбранное ограничение, позволяющее более детально исследовать саму форму живописи, задать вопрос, а что, собственно, значит писать, но и обнаруживающее прибавочное наслаждение, поскольку, как мы знаем, чем больше в культуре запретов, тем интенсивнее и изощрённее доставляемые ею удовольствия. Аскет, конечно, имеет доступ к большему наслаждению, чем либертин. Сужение рамок всегда ведёт к обострению чувственности: зритель выставки в галерее «Модернариат» должен почувствовать себя чукчей, который видит 50 оттенков белого цвета и столько же чёрного, изменяющегося «от сырой нефти, мягкой и шершавой кожи до металла – свинца и чугуна» [1, 32], как говорит Владимир Козин. То есть, обнаружить в нём изобразительность, а не означающее, брать чёрный скорее как цвет, чем как функцию, – а это уже прямо противоположно Малевичу, для которого цвет – чистая условность, поэтому он всегда тождественен самому себе. У него не может быть истории, памяти и плоти.

Ещё со времён «Стёртого рисунка Де Кунинга» пустота перестала функционировать как самоочевидная данность, естественная поверхность для культурных манипуляций, целина для возделывания, напротив, Раушенберг деконструировал эту бинарную оппозицию «естественного» и «искусственного» и показал, что природа может быть результатом технологической деятельности, и следовательно, может функционировать как произведение искусства. Любая пустота несёт на себе тень этого прибавочного изображения, изначального прикосновения, лишившего белизну её девственности архаической простоты, её традиционной кодировки.

Код, который дезавуирует сам себя, уже перестаёт работать в нужном режиме: когда актёры не скрывают, что вместо крови брызжут болгарским кетчупом, а вместо спермы истекают рисовым отваром, – постановка превращается в фарс или театр Брехта, то есть начинает изъясняться на языке гротеска, абсурда или эпоса и, следовательно, требует совсем иного прочтения. Вот и выставку «ЧБ» не минула участь сия: играть по правилам «белое – очищенное от контекстов пространство, чёрное – символ, буква» [1, 22] явно не получается, а колоссальная пропасть между сказанным и показанным создаёт тот самый эффект очуждения, разлом, когда гранат стройной концепции вдруг разламывается и наружу вылетают десятки полопавшихся и сочащихся семян, искалеченных своей избыточностью знаков, потерянных между словом и образом. Как и у Пьера Сулажа чёрный цвет не только имеет свою историю и проторивает собственные пути становления (это не только картина, но ещё и карта), но он также представляет собой попытку показать это ускользающее Ничто, продемонстрировать временной разрыв, который не схватить символом и не изобразить кистью. Его чёрный не тождественен самому себе ни в пространстве, ни во времени, он прочерчивает тропы, торит пути памяти, его чёрно-пись обращена против символичности, она снимает оппозицию плана выражения и плана содержания. С этих пор уже сложно играть в классики, прыгая на одной ножке только по чёрным квадратикам, провозглашая чистый символизм чёрно-белого изображения. Но если Сулаж передаёт это страдание от переизбытка знаков и нехватки образов, обнаруживает ту щель внутри самого зрителя (которая, быть может, тождественна глазной щели), в которой и рождается ВИдение, то стратегией авторов проекта «ЧБ» является разочарование и куртуазная ирония по поводу несостоятельности и исчерпанности любых чёрно-белых проектов. (Мастер Дроссельмейер, который с улыбкой ломает свои игрушки.) Так и художники проекта «ЧБ» демифологизируют семиотику чёрно-белой живописи.

Живопись вообще работает против означающего, ставит шах не только этому, казалось бы, беспроектному чёрно-белому проекту, но и вообще любой знаковой системе, поэтому все рассуждения о семиотике искусства выглядят так наивно, а стремление к «чистому субстрату» – излишне романтично и даже мессиански (что удачно обыграл Пётр Белый). Живопись ничего не реферирует, она изображает, поэтому и слова, объясняющие картины (пусть даже это прямая речь самих авторов), обнаруживают свою избыточность, если не излишество, во всяком случае, они всегда идут не впопад с тем, что транслирует сама картина. Ведь она не является знаком по той причине, что не вписывается в уготованную и конвенциональную кодировку, тем более столь заезженную, (поэтому все вербальные толкования художников выглядят не более чем трогательно и напоминают рассуждения героя Сент-Экзюпери: «Взрослые никак не могли уразуметь, что я нарисовал вовсе не шляпу»), живопись создаёт свою систему сходств и различий, свою телесность и свои движения от графиков популяции к схеме строения панциря жука (у Гриковского), от цвета нефти к цвету пистолета Макарова (у Козина), от непорочного зачатия до складок пуповины (у Белого), от Кузбасса до космоса (у Гапонова и Котешова), – свои собственные пространства, земли, хребты, суставы, и сухожилия визуальности. И эта материя живописи, её телесность, – не охватывается словом и не репрезентируется образом, в картине всегда остаётся ещё то, чего мы не видим, но то, что пристально смотрит на нас, как выражается Диди-Юберман [3, 27]. Изображение не нуждается в дополнительной логолизации, и тем более герменевтике, оно само создаёт предпосылки для вхождения в реальность; Платон был совершенно прав в том, что искусство не соперничает с реальностью, а предшествует ей.

Если уж говорить о протесте, поскольку эта тема задана в предисловии и проходит красной жилой через всю книгу, то живопись должна революционировать изобразительные коды, те языковые формы, которые, казалось бы, сами напрашиваются в данном случае; единственный протест, который может двигать живопись, это протест против очевидности. Против непосредственного видения, той иллюзии, будто объект подчиняется взгляду, охватывается им и запечатлевается в нём. Живопись должна нести в себе утрату образа, а задача художника состоит в том, чтобы визуализировать таким образом, чтобы ослеплять. Отбирать взгляд. Не только вывести живопись из пучины семиотики и освободить её от пут символизации, наиболее сложная задача для художника состоит в том, чтобы воплотить в картине Ничто, маской которого в своё время и был пресловутый квадрат Малевича, то без-образное реального, которое располагается где-то на границах плоти и вещи, в пропасти между взглядом и объектом. Предметом искусства может быть только это Ничто.

[1] Каталог выставки ЧБ в Галерее «Модернариат». Санкт-Петербург, 2010;

[2] *Ольшанский Д. А.* Экология знака. Очищение и агрессия // Агрессия: биологические, психологические и философские аспекты. СПб., 2004. С. 56-67;

[3] *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001;

Социализм – это вещь

о фильме Жана-Люка Годара «Социализм»

*Это была провокация, мешанина из Маркса, Кока-Колы и прочего.
Жан-Люк Годар, интервью 1994*

Товарищ Годар остался верен своему манифесту «снимать не политическое кино, а снимать кино политически» [1]. Вот и его последний фильм вряд ли можно назвать кино о соци-

ализме, во всяком случае можно наблюдать, как глубоко разочаровались все те, кто ожидал встретить некий нарратив, историю на тему самой несчастной идеологии, политический памфлет о современном обществе или жоспеновский заумно-левый философизм – с чем ещё ассоциируется слово «социализм» в представлении обывателя? – тем более, что у Годара всё это есть: и животрепещущие истории про нелегальных эмигрантов, и тщетные попытки объединить Европу, и детективная история с золотом партии, и цитата из Бадью, и проповедующий кудрявый мальчик в футболке с надписью «СССР». Но всё это совершенно не клеится друг с другом. Как в любом произведении искусства, кроме суммы частей, есть что-то ещё, «la chose comme ça», к которой Годар пытается прикоснуться глазом во всех своих лентах.

Фильм «Социализм» совершенно невозможно потреблять, поэтому такое количество людей отгрызают его уже на первых минутах. Эта нарезка кадров, очисток, отбросов – которым и является пролетариат, по мнению Маркса, – возвращает зрителя к его собственным выпавшим из реальности вещам, *les choses* (в лакановском смысле), отвратительным и непотребным, которые и напоминают о небытии. Ведь именно вещи, утратившие связь с памятью, выпавшие из времени и реальности, отсылают нас к ничто, «которое оказалось ещё ничтожнее, чем мы о нём думаем». Задача кино и состоит в том, чтобы прикоснуться к этому ничто (которое недостойно прописной буквы), к ничтожному ничто, погрязшему в безыдейной вещественности, временности, тлене и тщете. Именно утраченность бытия оказывается в фокусе внимания Годара в фильме «Социализм». Именно капитал представляет эту утрату наилучшим образом, он обозначает это ничто, представляет его посредством означающего эквивалента, выражает в виде стоимости отсутствие материи. Капитал – это призрак, который закликает небытие, но не покрывает его полностью [2], поэтому меланхолия является извечной спутницей капитала. «Мы не разговариваем с теми, кто использует глагол “быть”, используйте глагол “иметь”», – отвечает героиня фильма на вопрос своей сестры. Действительно, идентичность капиталистического субъекта не собирается через субстанциональность или эссенциализм, ты – это не тот, кто ты «есть», а тот, кто имеет, или тот, кого имеют. Ты становишься кем-то только в ситуации менных отношений с другим, субъект обретает имя лишь в круге циркуляции желания, возможностей, потенции и кредитов, «нет диегесиса, есть только мимесис, поэтому и нет глагола “быть”», на что уже обратили внимание наши коллеги. [3] Место субъекта в меновых отношениях (то есть отношениях с ничто) и задаёт его идентичность, поскольку участие это предполагает нехватку и скорбь по утраченным вещам.

Это не кино о социализме, но это социалистическое кино. Даже по количеству возмущённых отзывов можно судить о силе несовпадения видеоряда с ожиданиями кино-зрелища или кино-идеологии, или кино-предмета-потребления. Годар снова приготовил неперевариваемый и плохо усваиваемый видеоряд, который нельзя интерпретировать и объяснить, оно сопротивляется любому словесному разжёвыванию, реконструкции «идеи автора» и её усвоению. Поэтому попытка Артюра Маса и Марсьяля Пизани [4] проанализировать фильм покадрово, найти все цитаты и восстановить умозрительные связи между отдельными сюжетами, кажется, работает против самого фильма. Литература убивает кино, как говорил классик, поэтому нарезанный видеоряд пытается вернуть кино к его визуальной вещности, а фильм «Социализм» становится не только политическим лозунгом, но и эстетической позицией. Эта Вещь настолько самодостаточна, что просто не нуждается в толкованиях, – словам попросту не находится места, – и более того, кино Годара избыточно, поэтому обращает всякую идеологию против самой себя. Его нельзя назвать ни марксистом, ни социалистом, ни левым, ни буржуа, а кино не повествует о чем-то другом (оно вообще не может быть вторично), оно само по себе является «такой-вот вещью» – «la chose comme ça», которая не объясняет реальность, а изменяет её.

Задача Годара не рассказывать о социализме, а саму форму выразительности главного из искусств сделать орудием пролетариата, «изучать противоречия между классами с помо-

щью изображений и звуков» [1]. Сценарий фильма словно вторит Марксу: «В сущности, мы говорим только о текстах, вставляем одни книги в другие. Но мы не можем вставить в книгу реальность. И, что ещё печальнее, не можем вставить реальность в реальность». Однако цель Годара не в том, чтобы приблизить друг к другу искусство и реальности, и даже не в том, чтобы привнести реальность в реальность или при помощи кино создать мир более реальный, нежели сами вещи (тищетная платоническая потуга), его цель состоит в том, чтобы обнаружить становление вещей и нехватку бытия в реальности. «Глагол “être” показывает всю ограниченность нашей реальности», – говорит голос за кадром. Словно сущее – это лишь один из осколков возможного, лишь один из моментов реальности. В этом случае крошево видеоряда становится не просто расхожим клиповым приёмом современного кино, а основной концепцией Годара. Кадры его фильма, как осколки греческой керамики, не складываются в целостный сюжет, не поддаются реконструкции, исчислению, накоплению, обращению, обмену, словом, представляют собой вещи, выпавшие из экономики трат и накоплений, экономики сущего, экономики смысла, и предстают в своей бесстыдной материальности, чрезмерной и невыносимой визуальной плоти. Годар стремится запечатлеть то, как вещи сопротивляются реальности. Их отрицательную силу, которая захватывает и разлагает реальность: «Отрицательные числа зародились на арабском Востоке, в 16 веке они высадились в Южной Италии, а к 18 веку оккупировали и захватили всю Европу», как будто тем же путём, что и распространение чумы, отрицательные числа совершили свою партизанскую операцию по расщеплению бытия и времени. Не будем забывать, что греки считали отрицательные числа временными значениями, то есть пребывающими в становлении, несущими в себе нехватку бытия, глагол «être» для них явно неуместен, хотя глагол «avoir» вполне годится: оперируя отрицательными числами, ты берёшь то, что не обладает бытием в полной мере, имеешь то, что не существует, – это и значит прикасаться к миру вещей.

Буржуазия, конечно, требует завершённого гештальта в его понятности, пристойности, красоты, идеологичности, предсказуемости и, в конечном счёте, продаваемости. Но Годар возвращает зрителя к тому, что «кино необходимо смотреть, а не читать», выводит его из логоцентрического повествования, завораживая пульсацией видеоряда, ритмом моргания кадра. По замечанию Сержа Леклера, глазная щель напоминает субъекту о его расщеплении: то, на что я смотрю, и то, чем я прельщен, показывает мне моё несовпадение с самим собою, свидетельствует о разъятости моего собственного образа. Действительно, кино Годара нельзя смотреть, сохраняя идентичность первого лица; смотрящих субъектов всегда несколько, точно так же как и точек сборки сюжета (*point de capiton du sujet*). Сохранять зазор между символическим и реальным, между деньгами и вещами, между ценностями и материей, открывая поле для множества становлений, – не только эстетическая позиция Годара, но и, как можно видеть, социалистическая.

[1] Годар Ж.-Л. Что делать? // Борьба на два Фронта. Жан-Люк Годар и группа «Дзига Вертов». 1968–1972. М.: Свободное марксистское издательство, 2010

[2] Olshansky D. The Body of Capital // Facta Universitatis. No. 1, 2010

[3] «Социализм» в массы! // журнал «Сеанс»: <http://seance.ru/blog/socialisme/>

[4] Mas A., Pisani M. Film Socialism de JLG // http://independencia.fr/indp/10_FILM_SOCIALISME_JLG.html

Цзин и терраса письма

о спектакле «Горячая терраса», Poema-Theater

Субъект, одержимый письмом, стал почти идеальной фигурой современности: восполнение и перезапись памяти, прописывание идентичности, реконструкция своей (пред)истории, торение путей получения удовольствия – так или иначе занимают каждого. Эти сложные взаимоотношения с письмом – от школярской преданности тексту до немого протеста тела против диктатуры знаков, от производственного канцеляризма до возвышенных эротических отношений с символом, от очарования чувственностью письмом до отвращения перед мертвечиной цифр и букв, – и представляет зрителю спектакль «Горячая терраса».

Der Symptomsbrief

Судорога, оцепенение, невозможность закричать, внутренняя переполненность знаками, с которого начинается спектакль, – герой словно ловит руками свой голос и насильственно запикивает нечто себе в рот, ту пустоту, которой так не хватает внутри – сменяется сценой отчаянного разделения между голосом и языком, между телом и знаком, между восприятием и памятью. Затем герой находит огромный карандаш-фаллос, которым чертит по воздуху, то ли заклиная свою тревогу, то ли навязчиво выписывая наружу свой симптом, пытаясь высвободиться, выкинуть зудящую внутри него букву, отделиться от неё, то ли нащупывая, как слепец тростью, контуры своей будущей телесности. Конверсионный *симВтом* возникает в месте переизбытка и сгущения знаков, в той части тела, где плотское не отделено от символического, поэтому и конвульсия всегда напоминает отчаянную борьбу живой плоти за эмансипацию от власти знаковых структур. Письмо становится для него способом обретения телесности, пролагания своей плоти сквозь символические слои бытия, создания своей цепи следов, истории вещей. Прописывание живого тела поверх пустоты безличной материи, выпрастывание, выворачивание, выбрасывание наружу, сопровождается мазохистским наслаждением фаллическим письмом.

Лишь пост-фактум эта сепарация плоти и знака может быть принята как кастрация, записано как утрата и напоена болью, ведь только в письме может обнаружиться потеря и только тогда телесность может быть отмечена знаком кастрации и утраты. Иными словами, язык может отниматься лишь у того, кто им захвачен, для кого он чрезмерен. Это приближение и отдаление символа от тела превращается в изошрённую эротическую игру и вызывает желание и протест, страсть и отвращение, боль и наслаждение.

Не случайно в следующей сцене героини берут пластиковые фигурки мужчины и женщины, которых перемещают строго по прямым линиям шахматной доски. Эта тягостная безвыходная вписанность в двоичную рутину чёрного и белого, присутствия и отсутствия, мужского и женского, «fort» и «da» выплёскивается в сцену бунта и *арифмолисис*, сожжение чисел в заводской топке. Эта фабрика по переработке знаков поглощает не только цифры, она аннулирует сам порядок бытия и делает реальность неисчислимой, непротяжённой, неназванной. А значит, живой.

Der andere Schauplatz

Пользуясь своим частым приёмом, Валентин Цзин выводит на сцену не историю, а концепт, в данном случае концепт расщепления. Два персонажа, две инстанции, две выразительности, две сцены: сцена письма и сцена тела, разнесённые как в пространстве, так и во времени. Обнаружить точки скрепки между ними и невосполнимые провалы – и есть задача сценического действия Поэма-Театра. Героиня наносит мелом неведомые письма на доску, в то

время как тело героя вновь охватывается судорогами и спазмами, – два разных способа выразительности, конверсионный протест в данном случае оказывается проТекстом, прописанным сценическим действием, продуктом работы фабрики знаков.

Наконец герой вываливается из-за кулис, увлекая за собой стремянку, которая, как мы с удивлением обнаруживаем, оказывается не только вещью, но и буквой «А», той буквой, который он сумел-таки отторгнуть от себя, выродить из потёмок закулисья, она и становится тем фетишем, переходным объектом (таким же, как бирюзовые сапоги, которые попеременно надевает себе на ноги каждый из героев), опосредующим в дальнейшем их отношения: когда он встаёт на ступеньки лестницы, она начинает трясти стремянку, отнимает её, пока, наконец, не забирается внутрь и не начинает танцевать вместе с ней. Таким образом, и буква становится вещью, Аз-фетишем, буквально создающим каркас телесности и эротических отношений. Расставленные голенища ботфорт, пролёт стремянки, широко раскинутые ноги героини в одной из финальных сцен – все так или иначе повторяют абрисы этого Аза, того заветного символа, которым хочет обладать каждый из героев, который он желает увековечить в своём теле.



В финале спектакля задняя кулиса, помещавшаяся в глубине сцены, тоже оказывается занавесом, за которым скрывалась другая сцена. На которой мы видим яйцо-протогон, таящее в себе кокон из сплетённых тел героев, вырывающихся наружу сквозь тонкую оболочку. За занавесом – яйцо, в яйце – секс, в сексе – смерть. Таков финал этого телописного спектакля. Форма финала – зрелище в зрелище – повторяет саму идею постановки, что тело встроено в функционирование письма, а письмо конституирует телесность; телом можно назвать лишь то, что прописано, замечено, запечатлено на другой сцене.

Память объектов

о спектакле «Deep Memory», PoemaTheatre

Память: концепт или действие?

Сделать концепт объектом постановки, вывести на сцену символ, обличённый в плоть, создать опыт мышления телом – мечта всего театра XX века, от Батайя до Арто, от Брехта до Пинтера. В этом РоемаTheatre продолжает дело классиков, однако сделать психотический опыт предметом искусства – задача куда более сложная и субъективная. Вывести театр к самым пределам бытия: на границу плоти, мечущейся между мужчиной и женщиной, между живым и предметным, на границу психического, проходящего тонкой оболочкой между внешним и внутренним миром, на границу эротического, играющего в извращённую диалектику соблазна, прелести, обладания и утраты объектом. Валентину Цзину удаётся проложить собственный возвратный путь памяти, создать конструкцию спектакля как тела-без-свойств, нащупать границу бытия и времени внутри своего психического мира.

Память: живое или мёртвое?

Ракоходное движение памяти воплощено уже в прологе спектакля, когда в полумраке герой движется на четвереньках ногами вперёд навстречу лучу света: история субъекта разворачивается как вечное возвращение влечений-ящеров своими хтоническими тропами к их мёртвым – как глаз прожектора – объектам. Взгляд, впившийся тебе в спину, сшивающий по живому твоё тело, завораживающий и угрожающий смертью, – это и есть объект влечения, перед которым предстаёт существо, лишённое человеческого облика, почти кафкианское насекомое, сочетающее в себе оголённую живую плоть и хитиновый пластик, влечения к жизни и влечения к смерти, которые и пролагают дорогу памяти. Память неотделима от влечений – таков первый тезис спектакля.

Память: внутри или снаружи?

Все наши самые интимные воспоминания приходят извне. Ещё нужно нащупать эту границу, установить переход между наружным и внутренним, прошедшим и настоящим. Герою предстоит не только обрести своё прошлое, но и отделиться от маточной оболочки, почувствовать сепарацию своей кожей, только так, создавая разрывы, и можно стать субъектом памяти. Об этом говорит одна из первых сцен, где герой медленно выпрастывается из подвешенной к потолку простыни. Тело рождает память, память рождает субъекта – таков второй тезис режиссёра.

Следующая сцена продолжает эту метафору: ткань воспоминаний неожиданно вываливается из живота героя, как внутренности, на пол, и тут же превращаются в парус или плащ, которым он обвивает себя снаружи – внутренне становится внешним, создаёт оболочку для субъекта, – а затем начинает нещадно выколачивать тряпицу о пол, словно желая отделаться от ненавистного объекта или уничтожить его, но не может выпустить его из рук. Привязанность и порабощённость, нежность и ненависть, страсть и отвращение сходятся в этой красной плаценте, идеализированном материнском объекте.

Память: машина или плоть?

Механизм памяти, спроецированный на экране в виде причудливой машинерии, работает и в теле, которое представляет собой носитель, поверхность для мнемографии, записи памяти. Тело является такой же машиной памяти, как язык, оно соположено означающему, повенчано с ним, а значит, создаёт свой собственный способ выражения, выделения, возвращения вытесненного в конверсионном симптоме. Его конвульсии и зажимы являются таким

же ключом к высказыванию, таким же декодером, как и вращающиеся лингвистические шестерёнки.

Бессознательное структурировано как тело. Воспоминания представляют собой прежде всего телесный опыт, опыт прикосновения к предметам, фетишам, вешкам на пути становления. Действие, в котором меч входит в рот героя, может быть прочитана и как оральное прикосновение к фаллосу, закольцованное нарциссическое наслаждение, и как сцена письма, в которой трансцендентное означающее наносит эротическую метку (в виде травмы) на поверхность плоти. И с этого момента она приобретает пол, плоть получает очертания, обведённые мечом-плугом-символом, и становится либо мужской, либо женской. Попытку реконструировать эту первосцену, переписать её, заставить тело вспомнить это архаичное вспыхивающее движение символа и представляет нам спектакль *Deep Memory*.



Тело является кодом памяти. «Быть может, искривление позвоночника и является тем ключом, который должен открыть что-то внутри меня», – говорит Валентин Цзин. Он открывает у тела его собственную систему письменности, носителей и кодировок, архивов и кластеров, лакун и выступов, интимного и публичного, подвижного и сухожильного. – Всё это разные языки, на которых плоть непрерывно повествует о своей истории. Поэтому и возвращение вытесненного происходит в контейнер тела, а спектакль просто не нуждается в дополнитель-

ном тексте. Его плоть – это его воспоминания, которые разворачиваются подобно свитку по мере того, как разверзаются глубины тела, открывая всё новые поверхности, смыслы, языки, эротики. Задачей Валентина Цзина является сделать театр способом чтения этого тело-текста, а театральное событие реконструкцией своей плото-памяти. Из тела-памятника сделать тело-письмо, вернуться через временные слои масок, идентичностей, оболочек и тканей – назад к сияющему объекту наслаждения.

2.2

Вопросы пола

Давать то, чего не имеешь

о фильме Венсана Гарана «Как все»

Основной вопрос, заданный Венсаном Гараном в фильме «Как все», не сводится просто к социальной проблеме усыновления детей гомосексуальными парами, он ставится куда более широко и касается вообще функции отца в современном мире. Что значит быть отцом? Какова его роль в европейском обществе? Где место отца в современной семье, коль скоро семья эта утратила патриархальные ориентиры? Наконец, как коррелируют роли отца, мужчины и любовника? – С этими вопросами сталкивается любой мужчина, обзаведшийся детьми.

Но именно в случае гомосексуальной пары вопрос о функции отца приобретает всю кристальную прозрачность, поскольку из него вычитается какая-либо физиологическая, семейная и генеалогическая подоплёка. Отцовство – это и (1) не биологическая функция, поскольку не имеет ничего общего с продолжением рода (усыновлённые дети наследуют от отца в той же мере, в какой и рождённые от него), и (2) не семейная, поскольку оно не сводится к роли *pater familia*, современные семьи с лёгкостью опровергают тезис *pater est quem nuptiae demonstrant*, функция отца далеко не всегда совпадает с семейной ролью мужчины, и не (3) функция образца, который должен служить примером, воспитывать и передавать своим детям те или иные паттерны поведения. Отец, конечно, оставляет своим детям символическое наследие, однако он сам не подозревает о его содержании. Отцовство в большей степени представляет собой функцию юридическую, нежели семейную или физиологическую (не случайно, два главных героя фильма – юрист и доктор). Последний из них, Эмманюэль, мечтающий иметь детей, но оказывающийся бесплодным, доказывает все эти тезисы: быть отцом для него значит предать ребёнку нечто отличное от генетических признаков, поскольку он вообще не может иметь детей, а кроме того, он гомосексуалист, который не может усыновить ребёнка из приюта, поэтому и о традиционных семейных ценностях (на которых так настаивает социальный работник) и речи быть не может. Функция отца, которую нащупывает Эмманюэль в своих мытарствах по социальным лабиринтам и случайным женщинам, готовым стать суррогатными матерями, не состоит в продолжении рода или передаче образцов поведения.

Запрет на усыновление детей гомосексуальными парами обычно продиктован именно этим «дурным примером», который ребёнок, якобы, может унаследовать из нетрадиционной семьи. За этим, конечно, стоит недопонимание функции отца и наивная вера в импринтинг, в то, что ребёнок копирует образ и манеру поведения родителей. Если бы это было так, то в современном мире вовсе не существовало бы геёв, ведь все гомосексуалисты воспитывались в так называемых традиционных семьях и должны были бы получить прививку «правильного примера» сексуальных отношений. Дети, конечно, наследуют идеалы своих родителей, но идеалы эти бессознательны, родитель сам о них часто ничего не подозревает, поэтому хочет отец того или не хочет, но его латентный гомосексуализм может воплощаться ребёнком как гомосексуализм открытый. Или слабость отца, его пассивность перед женщиной может привести к тому, что его сын отождествит себя с его объектом желания и будет воплощать в себе папин женский идеал. Не случайно поэтому дети дон жуанов, дамских угодников часто становятся геями. Коль скоро ребёнок родился в семье, он уже встроен в фантазм своих родителей (пусть

даже оба они мужского пола и не являются его кровными предками) и заимствовал их бессознательные идеалы; как известно, воспитание ребёнка заканчивается, когда он сам встаёт на ноги, а все морализаторства, нравоучительные назидания для юношества являются скорее развлечениями для самих родителей, заклиниванием собственных страхов и тревог (которые дети уже переняли), и на реальной судьбе вряд ли сказывается. Поэтому патриархальная мораль выполняет репрессивную функцию, с которой и сталкивается Эмманюэль, когда ему отказывают в усыновлении.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.