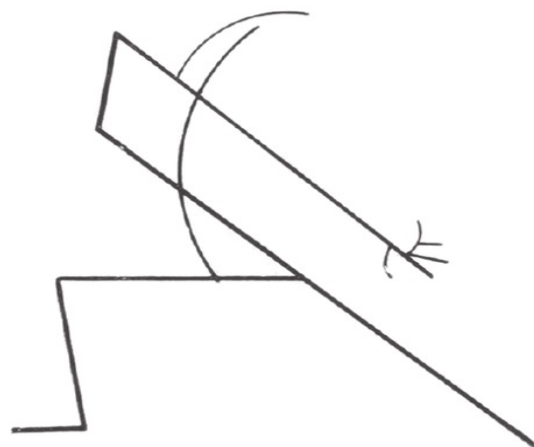
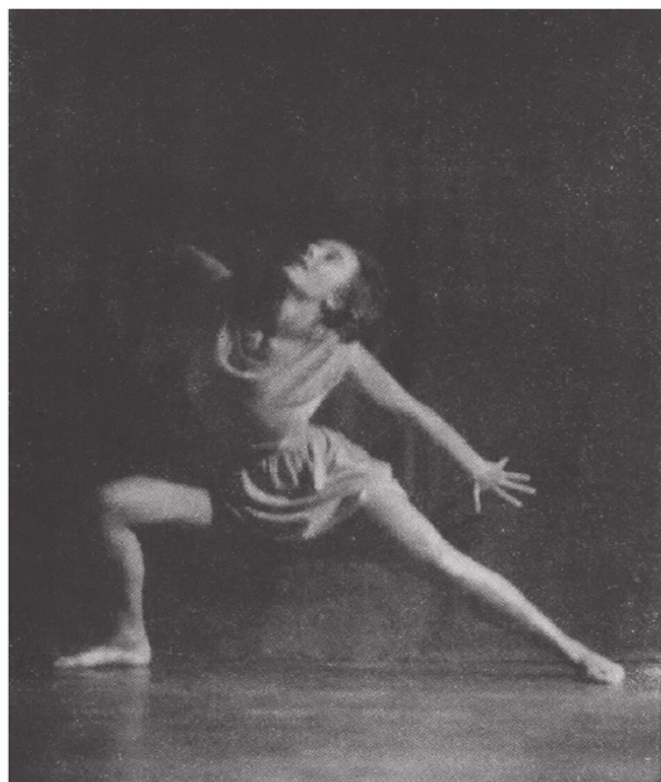
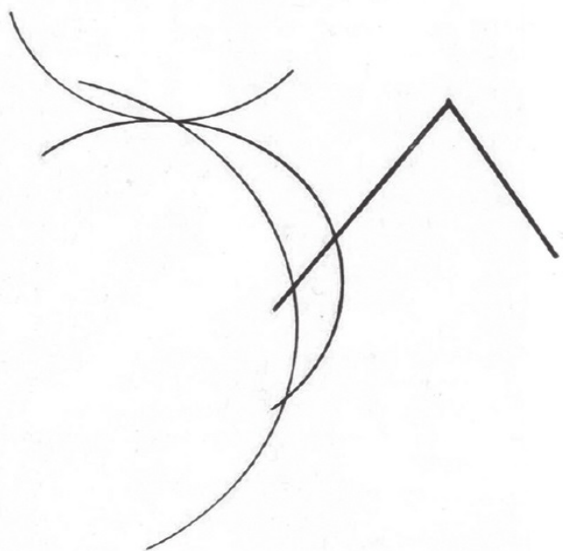


Theatrum Mundi.

Подвижный лексикон

Под редакцией Юлии Лидерман и Валерия Золотухина

Метафора theatrum mundi («мир как театр») с незапамятных времен сопряжена с попытками объяснить окружающее через театральные понятия: сцены, игры или зрителя. Theatrum mundi как эвристический метод, с одной стороны, и современный театр во всей его сложности и разнообразии, с другой, — два полюса, создающие особого рода «поле напряжения».



Theatrum Mundi. Подвижный лексикон

Музей современного искусства «Гараж»

Москва
2021

УДК 792.072

ББК 85.33

П44

*Издание осуществлено в рамках грантовой программы
«ГАРАЖ.txt» Музея современного искусства «Гараж»*

ГАРАЖ

Под редакцией Юлии Лидерман и Валерия Золотухина

Theatrum Mundi. Подвижный лексикон. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021.

Авторов этой книги — филологов, философов, театроведов, культурологов и историков — объединяет участие в разные годы в работе московской независимой исследовательской лаборатории Theatrum Mundi, которую в 2017 году основали Мария Неклюдова и Юлия Лидерман. В текстах этого сборника в широком контексте современной гуманитарной теории анализируются разные формы бытования современного театра — от перформанса до современного танца. Вошедшие в книгу статьи дают читателям возможность составить представление как об основополагающих понятиях современной теории перформативных искусств (политике зрительства, театральности, аффекте и др.), так и о разных возможностях их использования в гуманитарных исследованиях.

ISBN 978-5-9909717-7-6

Все права защищены

© Текст, авторы, 2021

© Музей современного искусства «Гараж», 2021

© Андрей Кондаков, макет, 2021

От редакторов

«В чем причина слез?»: Патос и катарсис в театре
Ромео Кастеллуччи

Катарсис: очищение, прочистка, прояснение, экстаз

Идеал целостности и травма расколотости:
отреагирование аффекта vs психоанализ

Слезы Диониса

Фунт плоти

Театр объектов

Una furtiva lagrima

Абсолютный монарх

В чем смысл танца?

Танец и нарратив

Движение, танец, жест

Третий смысл

Искусство создания миров

Странные истории

Женщина или лебедь?

Право на (не)участие: дистанция, вовлеченность и
доверие в театральной коммуникации

Постановка индексальности, или Психо-инженеры на
театре

Экспозиция

Рождение трагедии из духа материального дефицита (1917-1920).

«Снова проиграть эту ситуацию»: эстетический штурм Зимнего или театр массового поражения (1920).

Постановка индексальности, или Психо-инженеры на театре

«Груды согласных рвут гортань»

«Реально ощутимые» речевые сигналы

Элементы «игры» в остром запахе газа

Анатомический театр для «иллюзорного любовника»

Политики производства знания в театре и перформансе в России: кейс-стади

Время революции

Вопросы аудитории

Речь и революция. (набросок теории действия).

От попугая Флобера до Упоротого Лиса: театрализация природы в таксидермических практиках

Викторианская таксидермия: мода и меланхолия

Мертвые и смешные: таксидермия постсовременности

Заключение

Призрачное пространство в спектаклях in situ: эффект междумирья

Пространство — Призрак — Свидетель

Призракология

Дом с привидениями

Заключение

Биографии авторов

От редакторов

Производство знания перформативными способами, таксидермия как театрализованная природа, призрачность пространства в сайт-специфичном театре, структурированные разными революционными событиями время и речь, — таков далеко не полный перечень тем, к которым обращаются авторы этой книги. Все статьи «Подвижного лексикона» связаны с современным театром и театральной теорией, но говорить о том, что книга посвящена им, было бы неверно. Сама метафора *theatrum mundi* («мир как театр») с незапамятных времен сопряжена с попытками объяснить окружающее через театральные категории «сцены», «игры» или «зрителя». Авторы этой книги исследуют понятия современной театральной (и шире — перформативной) теории, — в частности, политику зрительства, театральность, аффект и другие, — и продуктивность их использования в различных дисциплинах и сферах: культурологии, философии, психоанализе, искусствознании и т. д. «Театр как метафора» как эвристический метод, с одной стороны, и современный театр во всей его сложности и разнообразии, с другой, — два полюса, создающие особого рода «поле напряжения». Оно сыграло большую роль в истории независимой московской лаборатории *Theatrum Mundi*, более десяти лет работы которой подытоживает этот сборник.

Лаборатория, начавшая свое существование как образовательный проект, за время своей работы вышла за пределы академии. Изначально это был постоянно

действующий общеуниверситетский научный семинар «Театр в пространстве культуры», созданный Марией Неклюдовой и Юлией Лидерман совместно с кафедрой Истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ) в 2007 году. Семинар был адресован магистрантам и аспирантам разных специальностей. Вскоре к нему присоединились студенты-театроведы¹, изучавшие уже знакомые для себя понятия и явления более объемно. Практически сразу сложилась группа постоянных участников семинара, в которую входили Оксана Гавришина, Ольга Астахова, Валерий Золотухин, Ольга Рогинская и их студенты. Цель семинара поначалу виделась участникам в том, чтобы наладить профессиональное общение между представителями разных дисциплин для обновления театроведческого образовательного канона, а заодно и укрепить позиции культурологии среди гуманитарных дисциплин. Эта установка семинара созвучна тому, что объединяет и авторов этой книги — филологов, историков, театроведов, культурологов, философов, участвовавших в работе семинара и лаборатории на разных этапах. Они не замыкаются в круге собственных проблем, а рассматривают историю и теорию театра, перформанса, современного танца и т. д. в широком контексте современной гуманитарной теории.



Семинар «Искусство непонимания» лаборатории «Theatrum Mundi» (совместно со «Школой современного зрителя и слушателя»). Электротheater Станиславский. 2015. Фото: Олимпия Орлова

Евгений Марголит, Сергей Зенкин, Вадим Гаевский, Виолетта Гудкова, Ольга Купцова, Ирина Сироткина и другие исследователи, выступавшие с докладами по приглашению семинара, дали импульс для появления ключевых сюжетов и тем, с которыми мы работали в стенах РГГУ на протяжении 7 лет. За это время на кафедре истории и теории культуры были защищены несколько выпускных работ, связанных с тематикой семинара. С самого начала он также был связан с современным театром и развивался вместе с ним. Мы проводили презентации книг, опубликованных издательствами РГГУ и «Новое литературное обозрение», дискуссии совместно с журналом «Театр»², мероприятия с премией «Золотая маска». При самом активном участии актеров и режиссеров «Театр.doc» провели презентацию-читку неизвестных советских пьес, собранных в сборнике «Забывтые пьесы 1920–1930-х годов»³. За семь лет работы семинар обрел

электронный архив, но, пожалуй, самый важный результат — он постепенно трансформировался в лабораторию «Theatrum Mundi», объединенную коллективной работой. Рубежной встречей стал круглый стол в ноябре 2010 года с участием социолога и переводчика Бориса Дубина «Театральность в искусстве и за его пределами»⁴. Благодаря этой дискуссии исследователи увидели эффективность обращения к отдельным понятиям, — таким, как «театральность», — круг которых постепенно начинал складываться в те годы. Фокус на методологически продуктивных понятиях мы попытались сохранить и в этой книге, отдавая дань памяти Борису Владимировичу, предложившему лаборатории этот рабочий принцип.

Новый этап существования лаборатории начался в 2014 году, когда мы вышли в городское пространство, начав сотрудничество с «Центром авангарда на Шаболовке». С апреля 2015 года «Theatrum Mundi» совместно со Школой современного зрителя и слушателя проводит семинары в «Электротеатре Станиславский». Переход от университетского семинара к публичным дискуссиям повлиял на характер работы лаборатории: формат требовал от нас зрелищности, рефлексии актуального театрального процесса, а в практическом смысле — учета фронтальной рассадки в фойе, готовности к разговору с гораздо более разнообразной публикой (по сравнению с университетской), акцента на результатах исследований, а не на рабочих гипотезах.

Кроме изменений, связанных с новыми партнерами и новыми пространствами, лаборатория пережила и внутренние изменения, связанные с постепенным прояснением характера нашей деятельности. Стало понятно, что особую ценность лаборатории придавал

сетевой, вне-институциональный характер связей между исследователями, принципиальная открытость для новых участников. Публичную речь, так же как и совместность в размышлениях и дискуссиях участников семинара, мы осознали не как инструменты, а как цель наших встреч. Название лаборатории, предложенное Марией Неклюдовой, было понято нами не только как метафора, но и как исследовательская программа. Теории перформативных искусств, также, как и практики live art (современного театра, танца, перформанса), экспонирования, театрализации — все это входит в круг наших интересов и служит источником новых идей в исторической и теоретической работе.

Выступления Олега Аронсона и Елены Петровской на семинарах «Theatrum Mundi» в «Электротеатре Станиславский» в 2019 году положены в основу их публикаций в этой книге. Но это исключение, а не правило: мы сознательно не хотели идти путем публикации материалов архива лаборатории⁵, а стремились к тому, чтобы статьи сборника отражали, с одной стороны, сегодняшние исследовательские интересы авторов, в разные годы участвовавших в семинарах лаборатории сначала в РГГУ, затем в «Центре авангарда», НИУ-ВШЭ, «Электротеатре Станиславский», а с другой — соотносились бы с темами, которые были выбраны для коллективной работы участниками лаборатории. Поэтому в начале работы над сборником мы выявили круг понятий, неоднократно обсуждавшихся на семинарах, — таких, например, как *аффект*, *вещь* в перформативных практиках, *архив перформанса*, *политика зрительства*, *театр как метафора*, *театральность вне театра*, *(де)материальность спектакля* и прочее — и предложили каждому автору выбрать одно или

несколько понятий, ключевых для ее / его статьи. Таким образом, вошедшие в «Подвижный лексикон» статьи дают читателям возможность составить представление как об основополагающих понятиях современной теории перформативных искусств, так и о разных возможностях их использования в существующих гуманитарных исследованиях.

В составлении этого издания, как и в многолетней работе лаборатории, нашли отражение наши представления о научных и художественных сообществах, создающих новые знания при помощи процедур, которые преодолевают дисциплинарные границы и границы академии. Мы надеемся, что принципиально открытая форма лексикона, в котором статьи не разъясняют, а скорее иллюстрируют понятия, — упорядочивает, но не сводит к единому знаменателю уникальность представленных работ и подходов по теоретическому освоению современной культуры.

«В чем причина слез?»: Патос и катарсис в театре Ромео Кастеллуччи

[аффект]

Анастасия Архипова

Творчество Ромео Кастеллуччи отмечено родовыми чертами постдраматического театра, описанного в фундаментальном труде Ханса-Тиса Лемана. Центральная тема (и структурообразующий принцип) постановок Кастеллуччи, одного из ведущих современных мировых режиссеров, — своеобразно понимаемая им греческая трагедия. Со времен Аристотеля с трагедией связываются два понятия, вошедших в наш повседневный обиход и практически не подвергающихся рефлексии, но тем не менее неоднократно перетолковывавшихся интерпретаторами на протяжении веков, — пафос (патос) и катарсис. Под влиянием одного из таких толкований коллега Зигмунда Фрейда Йозеф Брейер в 1880-х годах предлагает новую психотерапевтическую технику под названием «катартический метод»; отказавшись от нее, Фрейд движется к открытию основ психоанализа.

Художники, писал Фрейд, опережают психоаналитиков, прокладывая им путь. В этой статье на примере работ Кастеллуччи предпринимается попытка показать, что практика психоанализа и

практика современного театра развиваются параллельно. Рассматривая сквозь призму психоанализа такие понятия, как аффект, Вещь, тело, зрительский опыт, мы постараемся продемонстрировать эффективность использования концептуального аппарата и логики психоанализа для осмысления происходящего в современном театре.

Катарсис: очищение, прочистка, прояснение, ЭКСТАЗ

Совершенно по-иному, однако, поступили афиняне, которые, тяжело скорбя о взятии Милета⁶, выражали свою печаль по-разному. Так, между прочим, Фриних сочинил драму «Взятие Милета», и когда он поставил ее на сцене, то все зрители залились слезами. Фриних же был присужден к уплате штрафа в 1000 драхм за то, что напомнил о несчастьях близких людей. Кроме того, афиняне постановили, чтобы никто не смел возобновлять постановку этой драмы (Геродот. История в 9 книгах. Кн. VI: 21⁷).

Эту историю об одном из древнейших, доэсхилловских трагиков и его не дошедшей до нас трагедии, предположительно датирующейся 494-492 годами до н.э., нередко вспоминают, когда речь заходит о происхождении и устройстве греческой трагедии. Например, Дэвид Розенблум в своей статье «Кричать “пожар!” в переполненном театре» пишет: «...можно сказать, что, высвободив способность трагедии возбуждать страх, Фриних способствовал формированию в Афинах кодекса того, что должна транслировать трагедия. <...> после того как афиняне отвергли “Взятие Милета” и оштрафовали автора драмы, ни один трагик больше никогда не делал предметом драмы *oikeion pathos* (страдания близких /

собственные страдания) на празднике Дионисий. <...> трагедия стала жанром, воспроизводящим, почти без исключений, всеэллинское мифологическое наследие»⁸.

У современного театрального зрителя рассказ Геродота, возможно, вызовет недоумение: разве не такой эффект, — сильного эмоционального переживания, сопровождающегося слезами, — должна производить трагедия? Разве не это подразумевает само слово «катарсис», использованное Аристотелем в отношении трагедии в первой, единственной сохранившейся, части его трактата «Поэтика»?

Понятие катарсиса на самом деле не столь очевидное и даже загадочное — на протяжении веков оно породило множество толкований. Самая известная теория, оказавшая влияние на наше обиходное понимание катарсиса как разрядки эмоций, была выдвинута в знаменитом труде Якоба Бернайса под названием «Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama» («Два эссе об аристотелевской теории драмы»), вышедшем в Берлине в 1857 году (переиздан в 1880 году) и совершившем переворот в научном мире.

Исследователи обычно называют теорию Бернайса медицинской. Так, Леон Голден, один из первых ее критиков, прослеживает истоки этой интерпретации в трактатах XVI века, где принципы гомеопатической медицины (подобное — подобным) объясняются в применении к душевным заболеваниям и страданиям, а также в мильтоновском «Самсоне-борце», в предисловии к которому сказано: «Трагедия <...> говорит Аристотель, обладает силой, возбуждая жалость и страх, или ужас, очищать разум от этих и подобных страстей. <...> ведь и в медицине средства, обладающие цветом и качествами черной желчи (melancholic hue and quality), используются, чтобы

изгнать меланхолию, кислым изгоняются кислые, а соленым — соленые гуморы»⁹. Ошибка Бернайса, подчеркивает Голден, заключалась в том, что он утверждал, будто ключ к пониманию термина «катарсис» в «Поэтике» лежит в «Политике» Аристотеля, «где, по его мнению, описывается процесс очищения (purgation) эмоционального возбуждения с помощью диких и страстных мелодий»¹⁰.

С этим согласна Елена Рабинович: «Описанный в “Политике” музыкальный катарсис был понят Бернайсом в медицинском смысле <...>, а затем результаты анализа “Политики” были без всяких поправок применены к “Поэтике”»¹¹. Она доказывает, что трагический катарсис у Аристотеля не равен музыкальному, т. е. не подразумевает разрядки психического напряжения посредством оргиастических практик, и никакой катарсис не равен излечению. К тому же не стоит путать *pathos* с *pathema*. В «Поэтике» *pathos* — это исключительно страдание (страсть) трагического героя, а вот переживания зрителя, которые не должны отождествляться со сценическими страданиями, называются *pathemata*, и именно к ним относится пресловутый катарсис в главе VI «Поэтики»: «Трагедия есть подражание действию важному и совершенному услащенной речью и действием, достигающая через страх и жалость *катарсиса* таковых чувствований (*pathematōn*)»¹². «Из контекста “Поэтики” вытекает, что *pathos* по меньшей мере опасен и часто губителен, а *pathemata* безопасны и даже приятны»¹³. Теперь понятнее становится ситуация с трагедией, поставленной Фринихом: здесь, по-видимому, произошла путаница между патосом и патемой, слияние страданий героев и зрителей — что и привело к травмирующему эффекту. Катарсис же связан с

удовольствием и облегчением — «безвредной радостью», как сказано в главе VIII «Политики».

Так что же такое, с точки зрения филологов-классиков, этот неуловимый катарсис? Некоторые исследователи (среди них — Голден и Рабинович) полагают, что катарсис прежде всего интеллектуальная операция: безвредная радость катарсиса — «результат мыслительного процесса (познания)»¹⁴, поэтому катарсис — это не очищение, а «прояснение», «разъяснение чего-то запутанного»¹⁵. Более того, по мнению Рабинович, с точки зрения устройства трагического сюжета с началом, серединой и концом — «страх и жалость зритель испытывает в начале и в середине трагедии, к прояснению или решению приходит в конце»¹⁶ — катарсис следует попросту понимать как стремительную, «потрясающую душу развязку», дарящую радость «наконец сполна удовлетворенного любопытства»¹⁷.

В одной из сравнительно недавних работ идеи Бернайса оцениваются несколько иначе, чем принято. Джеймс Портер в статье «Якоб Бернайс и катарсис модерности»¹⁸ стремится показать, что Бернайс, отвергая моральные или педагогические интерпретации понятия катарсиса в духе Лессинга (очищение страха и жалости как установление правильной их меры, «превращение страстей в добродетельные склонности»¹⁹), не ограничивается медицинским истолкованием (не очищение, а, скорее, прочистка, наподобие рвотного или слабительного), а развивает свою теорию возвышенного. Катарсис для него — это не столько лечение и нормализация, при которых устраняется нечто болезненное, сколько высвобождение «внутренних состояний, которые пока дремлют, но ждут, чтобы их выразили»²⁰. Греки были склонны к экстастическому выходу за пределы своего

«я». Подобные переживания приносят наслаждение, даже если они связаны со страданием; это «сама витальность жизни»²¹. Так человек приобщается к некоему первичному патосу — *Urpathos*, универсальному беспредметному аффекту чистого экстаза: это не элиминация переживаний, а их обострение и расширение. Трагический катарсис (один из видов катарсиса) — то, что дает зрителю доступ к *Urpathos*. Через содрогания страха и жалости зритель разделяет всеобщую судьбу рода человеческого, идентифицируясь со страданиями других людей, — но сам процесс приобщения приносит тем не менее удовольствие.

Отсюда недалеко до Ницше, который в своей знаменитой книге «Рождение трагедии из духа музыки» 1872 года пишет: «...ближайшее действие дионисической трагедии заключается именно в том, что <...> вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед превосмогающим чувством единства, возвращающего нас в лоно природы. Метафизическое утешение, с которым <...> нас отпускает всякая истинная трагедия, <...> что жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна <...>»²². Как полагает Джеймс Портер, Ницше, который в одном из своих писем называет Бернайса «самым блистательным филологом будущего»²³, «вобрал теорию Бернайса, растворив в своей собственной», чем даже, по видимому, дал тому повод жаловаться, что Ницше использовал его идеи, сильно их преувеличив²⁴.

Идеал целостности и травма расколотости: отреагирование аффекта vs психоанализ

Похоже, именно медицинский аспект интерпретации Бернайса оказался ценным для двух венских неврологов. В 1895 году в свет вышла книга «Исследования истерии» — эту работу, которую иногда называют допсихоаналитической, Зигмунд Фрейд написал в соавторстве со своим старшим коллегой и наставником Йозефом Брейером. Здесь, в частности, излагались основы *катартического метода*, который изобрел Брейер, лечивший вначале 1880-х годов свою знаменитую пациентку Анну О. Брейер обнаружил, что, когда Анна, пребывавшая по большей части в состоянии помрачения сознания с галлюцинациями и грезившая наяву, выговаривалась, рассказывая доктору во время вечернего сеанса гипноза свои накопившиеся за день фантазии, ей становилось легче. Эту процедуру она называла *chimney sweeping* (прочисткой дымохода) или же *talking cure* (лечение разговором)²⁵. Выяснилось, что как только Анне удавалось припомнить обстоятельства возникновения того или иного из ее многочисленных симптомов (контрактуры, парезы, кашель, косоглазие, тремор, водобоязнь и т. д.) и выразить сопутствующие этим травматическим воспоминаниям чувства, симптом исчезал.

Мы не можем в точности сказать, были ли Брейер и Фрейд знакомы с трудом Бернайса на момент работы с пациентами и написания книги, но известно, что Брейер интересовался древнегреческой драмой и в 1896 году обсуждал идеи Бернайса в письме к филологу-классику Теодору Гомперцу²⁶. А жена Фрейда Марта Бернайс приходилась Якобу Бернайсу родной племянницей.

В теоретической части книги Брейер, опираясь на теорию диссоциации, или недостаточности психического синтеза, предложенную Пьером Жане, объясняет, что у истериков психика «расщепляется» на сознательные комплексы представлений и бессознательные (подсознательные), которые в сознание не допускаются. Не допущенное в сознание аффективное представление невозможно «отреагировать» с помощью «нормального психического рефлекса»; вызванное им возбуждение не получает правильной разрядки и преобразуется путем «конверсии» (термин Фрейда) в соматический симптом (а зачастую и галлюцинации)²⁷. «У наших пациентов, — поэтически пишет Брейер, — отколовшаяся часть психики была в “беспросветной мгле”, словно титаны, низвергнутые в жерло Этны, которые могут лишь сотрясать землю, но никогда не выберутся на свет»²⁸. Благодаря катартического методу пациенту под гипнозом удастся постепенно вспомнить «отколовшиеся» представления и отреагировать связанные с ними аффекты: так происходит восстановление первоначальной целостности психики, и больной избавляется от своих обременительных симптомов. Это и впрямь очень напоминает бернайсовские «внутренние состояния», которые только и ждут, чтобы их выразили: здесь мы видим тот же идеал целостности, только у Бернайса он проявляется в

грандиозных масштабах приобщения ко всему роду человеческому и самой силе жизни.

Описывая историю болезни Анны О. в «Исследованиях истерии», Брейер благоразумно умалчивает о драматической, на грани скандала, развязке этого случая. Много позже Фрейд поведал об этом своему биографу Эрнесту Джонсу. Брейер до такой степени был увлечен случаем Анны, что жена начала его ревновать к пациентке, и тогда он объявил Анне о завершении лечения, в то время, как она, казалось, шла на поправку. Но в тот же вечер его снова к ней вызвали. «Пациентка, которая, по его словам, представляла собой внесексуальное существо <...>, находилась теперь в родовых муках истерического рождения ребенка <...> завершения ложной истерической беременности, которая незаметно развивалась в ответ на оказание помощи Брейером»²⁹. Шокированный Брейер, сумевший все-таки успокоить пациентку, «выбежал из [ее] дома в холодном поту» и на другой день уехал с женой в Венецию (где и была зачата его дочь).

Так катартический метод, восстанавливающий по кусочкам «целостность» «расщепленной» психики, внезапно натывается на какое-то иное, по-видимому, куда более радикальное, расщепление, которое противится воле и врача, и самой пациентки: что-то «незаметно развивалось» в ответ на все терапевтические усилия — и это что-то явно не лежит в области «подсознания», темного чулана, не освещенного «лампочкой Я»³⁰ (в соответствии с жанетианской идеей «сужения поля сознания»).

Открыв принципы психоанализа (инфантильная сексуальность, бессознательное, первичное вытеснение, эдипов комплекс, кастрация, влечения, перенос и т. д.), Фрейд отходит от жанетианской

«парадигмы диссоциации», которая «делает ставку на функцию синтеза, на “осознание” <...>, т. е. на эмоциональный опыт и на понятие самости»³¹ (самость как «высшее Я», «истинное», «творческое Я» — похоже, что-то подобное имеет в виду Бернайс, когда рассуждает об экстатически-катартическом опыте приобщения к Urpathos). Но Фрейд говорит не о целостности психики, не о синтезе и не об интеграции отколовшихся частей, а о принципиальной расколотости субъекта. У Жана и Брейера сознательные и подсознательные комплексы структурно идентичны и образуют единое поле; у Фрейда сознание и бессознательное — абсолютно гетерогенные, чуждые друг другу системы, конфликтующие между собой.

Фрейд не довольствуется конкретными случайными травматическими событиями: он идет гораздо дальше и открывает травму «универсальную» — «травматическое столкновение субъекта с его собственным влечением»³². Это и есть первичное вытеснение, приводящее к возникновению бессознательного, которое не имеет ничего общего с природой и «инстинктами»: Фрейд «утверждает радикальный разрыв человеческого бытия и природы»³³. Человеческая сексуальность — не инстинкт, а ответ на эту фундаментальную травму, как показывает не только фантазия Анны О., но и зеркальная травматическая реакция Брейера на ее фантазию.

Идеал целостности разбивается о невыразимое первовытесненное — то, что в «Толковании сновидений» (1899 / 1900) Фрейд назовет «пуповиной», пределом, где останавливается любая дешифровка сновидения или симптома; провал, дыра, вокруг которой сплетаются причудливые симптомы Анны и на краю которой возникает ее скандальная бессознательная фантазия о ребенке от Брейера,

целящая в его собственное бессознательное желание и потому обращающая доктора в паническое бегство.

Бессознательное Фрейда — это не «подавленные аффекты» в «темном подвале большого здания»³⁴, а вытесненные репрезентации (французский психиатр и психоаналитик Жак Лакан позднее назовет их, на языке лингвистической науки, означающими и скажет, что бессознательное структурировано как язык): вытеснение — это всегда одновременно и «возвращение вытесненного», т. е. что-то продолжает говорить, помимо воли Я, на зашифрованном языке сновидений, симптомов, оговорок, острот, ошибочных действий.

Слезы Диониса

В ноябре 2019 года в Москву на фестиваль «Сезон Станиславского» был привезен спектакль Ромео Кастеллуччи «Лебединая песня D744»³⁵. В интервью «Новой газете» Кастеллуччи в довольно-таки загадочных выражениях предлагает нам ключ к пониманию его творения: «Тема этого цикла — небытие. <...> Актриса [Валери Древилль] показывает нам пропасть, открытую музыкой. Пропась, которая зовет заглянуть в нее. Что это за пропасть? Я не могу вам сказать, но она связана со словом “*бытие*”»³⁶ (курсив мой. — А. А.). И там же упоминается еще одно важнейшее, сквозное для многих текстов или интервью режиссера, высказывание: «В чем причина слез? Не сентиментальных: сантименты я ненавижу».

Черный пластик обтягивает шероховатости остова, ребра арматуры сцены Дворца на Яузе, превращая ее в космический провал вечной ночи, как на «Черных триптихах» Френсиса Бэкона. Из мрака луч прожектора выхватывает фрагменты силуэта — руки, ноги, лицо — певицы (Керстин Авемо), исполняющей песни Шуберта под аккомпанемент рояля: хрупкая фигурка, рассыпающаяся под давлением тьмы, как неумолимо расплываются бэконовские фигуры под напором смерти. В черных пластиковых мусорных мешках у Кастеллуччи обычно уволакивают со сцены мертвые тела-отбросы, как в зальцбургской «Саломее», гамбургских «Страстях по Матфею» или многосоставной драме «Tragedia Endogonidia». В финале спектакля этот неподатливый, мертвый материал сдернет на себя,

укутываясь, как в саван, неистовая Валери Древилль, темный двойник эфирной Авемо.

Керстин Авемо с ее вечно детским, почти кукольным, лицом в пушистом ореоле светлых кудряшек — идеально точный выбор режиссера. Дитя как жертвенный агнец — или герой как козел отпущения — излюбленная его тема. Она поет через мучительные усилия, содрогаясь, рыдая, поворачивается к нам спиной, пытаюсь как-то совладать с собой, продолжает петь, уходя вглубь сцены, чтобы окончательно истаять во тьме. Крохотное человеческое существо, затерявшееся в беспредельности космоса, отделяется от своего голоса, бесплотной, медитативной, невыносимой красотой звучания, наполняющего огромный зал. Голос-объект отслаивается от смысла.

Кастеллуччи спутывает все карты, разрушает основы жанра. Вроде бы это типичный вокальный рецитал, и зрители даже пытаются хлопать между номерами, но быстро сникают в растерянности, а на внезапные рыдания певицы реагируют нервным смешком. Мы выбиты из колеи и уже не можем безмятежно и безопасно наслаждаться Прекрасным, предаваясь «сантиментам». Вместо этого нас сталкивают с каким-то иным — по ту сторону слов, смыслов, утонченных переживаний — опытом. В «Жанне на костре»³⁷, «Тангейзере», «Парцифале» в постановке Кастеллуччи на заднике или на надгробиях персонажей писались реальные имена исполнителей; здесь Керстин Авемо присутствует в качестве самой себя. Защитный покров сценической идентичности прорван живым телесным присутствием, вызывающим неловкость и беспокойство у зрителя: это не смысл, а, скорее, травмирующий *факт* загадочного, неуместного в своей

безутешности страдания, с которым все труднее эмпатически отождествиться.

Катарсис ни в одном из разобранных выше значений этого понятия явно не работает в театре Кастеллуччи. Не возникает эффекта ни возвышенного очищения (ближайшие аналоги — «омовение слезами», «слезный дар»), ни разрядки, «отреагирования» аффекта, ни прояснения смысла происходящего, ни экстатического восторга. Брехт, противопоставлявший концепцию очуждения в «неаристотелевской драме» «психическому акту вживания зрителя в судьбы и переживания лиц, воспроизводимых на сцене актером»³⁸, полагал, что это вживание и составляет содержание катарсиса в традиционном, «аристотелевском», смысле. Спектакль Кастеллуччи такому вживанию, как видим, всячески сопротивляется — но не дает и возникнуть критической дистанции, столь важной для Брехта, поскольку зритель у Кастеллуччи застигнут каким-то иным переживанием, безымянным, дискомфортным, невыразимым, равно удаленным и от аристотелевского удовольствия, «безвредной радости», и от брехтовского сугубо рационального очуждения. Это не очуждение — это радикальная чуждость, порождающая тревогу.

Ницшеанские мотивы в творчестве Кастеллуччи бесспорны: для того и другого трагедия центральный жанр, оба сопрягают музыку с трагедией (к тому же Вагнер — один из тех композиторов, которым отдает предпочтение Кастеллуччи — постановщик опер). Древнегреческую трагедию Кастеллуччи считает одним из основных источников западной культуры в целом, ее «Полярной звездой»³⁹: «Нет ничего более пронзительного, глубокого, черного и жестокого, чем греческая трагедия. Несмотря на это, именно в трагедии можно лучше всего прочувствовать, что такое

человеческая жизнь»⁴⁰. Центральный эпизод трагедии, ее смысловой центр, по Кастеллуччи, — это катастрофа, тело погибшего насильственной смертью героя, сакральной жертвы. Он немало работал с музыкальным театром: нетрудно заметить, что тут он отбирает сюжеты, связанные с сакральным, мистериальным, а также искупительным, жертвенным.

Ницше рассуждает о диалектике дионисического и аполлонического начал в трагедии, рожденной из музыки: музыка — это «непластическое искусство»⁴¹ дионисического опьянения, диссонанс, мощный ужасающий исступленный дифирамб; аполлоническое начало — это пластическая гармония форм, мир грез и сновидений, красота иллюзии, покрывало, накинутое над дионисической «бездной бытия»⁴² и уничтожения (пропасть бытия / небытия у Кастеллуччи).

Но в своем спектакле Кастеллуччи совершает обратный ход: не накидывает покров иллюзии, а беспощадно срывает его. Валери Древилль вылепляется из тьмы — черной тенью, изнанкой светлокудрой Авемо. Она иронично проговаривает слова последней песни, вослед исчезнувшей певице, передразнивает возвышенные жесты и позы, а затем, неожиданно по-русски, выкрикивает нам в лицо: «Что вы тут делаете? На что вы смотрите? Чего вы хотите?». Время аполлонических изящных форм закончилось, начинается время дионисийского хаоса, избытка бытия. Древилль корчится на полу, исступленно сквернословя по-французски, в лучших традициях театра жестокости, голосом безумного Арто из знаменитой радиопередачи «Покончить с Божьим судом». Вот он, дух дионисийской музыки. Вот они, слезы — перед лицом Реального, невыразимого, слезы Диониса, из которых возникли люди⁴³. И завеса Прекрасного разодралась надвое в лебедином аполлоническом храме смыслов и аффектов:

чудовищный скрежет сотрясает зал (обращая в бегство некоторых зрителей), а в ослепляющих вспышках стробоскопа на долю секунды мелькает жуткое — рогатая голова Валери Древилль, голова Диониса Загрея, рогатого бога, бога растерзанного. Когда все стихает, рядом с обессиленной менадой Древилль лежит очень натуральная бычья голова.

Автор одной из рецензий на московские показы спектакля в попытке понять загадочное поведение рыдающей певицы предполагает, что речь идет об утрате ребенка (что, как кажется, подразумевается в одной из песен) — этим объясняется ее черный траурный наряд. И все бы хорошо, добавим мы, — вот только наряд на певице был... светло-серый.

Стремление найти смысл, объяснение, вполне естественно, так работает наше сознание. Вспомним здесь проясняющий катарсис и доставляемое им удовольствие. Наше желание, говорит Фрейд, часто находит себе галлюцинаторное удовлетворение (увидеть черное вместо серого) — например, в сновидении. Первая психическая деятельность младенца направлена на то, чтобы, вспоминая о первоначальном «восприятии <...> еды», воспроизвести «ситуацию прежнего удовлетворения»⁴⁴. Это психическое движение и есть желание: если происходит «полное восстановление восприятия об ощущении удовлетворения», желание «превращается в галлюцинирование»⁴⁵. Младенец галлюцинирует об отсутствующей груди — оральном объекте, одной из разновидностей утраченного объекта. *Отсутствующий, утраченный объект — вот что является причиной нашего желания.*