

Наталия Якубова.

Ритуалы памяти в польском и российском театре

Что такое «ритуал памяти» в театре?

Совершенно очевидно, что далеко не каждый спектакль, так или иначе обращающийся к историческому прошлому, несет в себе черты перформативного ритуала. С другой стороны, спектакль может вообще не отсылать к каким-то конкретным событиям прошлого или же отсылать к событиям, которые имеют для нас мифический, легендарный характер (как, например «Иллиада. XXIII песнь. Погребение Патрокла» Анатолия Васильева), и тем не менее в своей перформативной структуре разрабатывать именно проблематику «ритуала памяти».

Заявляя сравнительный анализ «ритуалов памяти» в современном польском и русском театре как тему для своей стажировки при Центре польско-российского диалога и взаимопонимания, я исходила из того, что спектакли с элементами широко понимаемого «ритуала» заведомо отказываются от мимического воссоздания прошлого и уже потому заслуживают большего интереса. В то время как сделанные с самыми благими намерениями спектакли с мимическим, линейным сюжетом, проникнутые пафосом показать, «как на самом деле было», оказываются в одной плоскости с многочисленными историческими фальсификатами, столь же убедительно представляющими иллюзию достоверности там, где идет речь об идеологической пропаганде, — все то, что открыто не несет никаких черт исторически-замкнутого, герметического «куска жизни» прошлого, уже самим этим фактом активизирует наше критическое восприятие, не позволяет реалистической иллюзорности втянуть нас в себя. Не-мимические стратегии включают в себя целый ряд эстетических приемов - от брехтовского остранения до анахронизмов, стилизации, театрализации и циркизации, сухой подачи «документа» персонажами, которые определяются скорее как «чтецы», и множества других средств, часто представляющих собой уникальные художественные инновации. Совсем необязательно эти стратегии всегда должны работать на некий «ритуал». Однако заметим, что в случае с событиями прошлого любая дистанция включает параметр «памяти», подчеркивая, что на сцене перед нами — люди, отношения которых с прошлым так или иначе опосредованы через «память» (или ее отсутствие). Будь то осуществляемый на сцене акт личного воспоминания — или акт воспоминания персонажа; будь то анализ — дискурсивный или перформативный — того, как то или иное событие прошлого «запомнилось» из учебников истории, книжек и фильмов, будь то констатация своего «беспамятства» виз-а-ви сухих фактов, - «перформативный субъект»

(обобщенно назовем героя спектакля именно так) разыгрывает перед нами некую драму памяти. «Драмой», конечно, назвать ее можно лишь условно, в переносном смысле.

Процессу присуща конфликтность, но совершенно другая, чем та, что существует при наличии линейного сюжета, разворачивающегося в определенном отрезке времени. Эта «драма» всегда — еще и в обнаружение временной пропасти, даже если между припоминаемыми событиями и точкой, из которой исходит припоминание, хронологически не прошло много времени (такую мгновенную временную пропасть устанавливает прежде всего смерть).

Случайно ли, что в итоге любое такое припоминание в свою очередь напоминает нам о существовании традиционных ритуальных своих форм («оплакивание», «поминки», акты «почтения памятью»)? Не берясь утверждать, что в первоначальные намерения создателей каждого из анализируемых далее спектаклей входила задача создать ритуал, который был бы альтернативным по отношению к имеющимся, тем не менее заметим, что, пожалуй, неизбежно, что процесс работы над материалом к выстраиванию именно таких соотношений (старый ритуал — новый ритуал) приходит. И тем более они правомерны в рефлексии о них.

Особой оговорки, требует, однако, то, в какие отношения так понятый «ритуал памяти» вступает с понятием «мест памяти», введенном Пьером Нора¹. Как подчеркивает французский ученый, «местом памяти» может быть и произведение искусства (например, песня), и праздник в честь исторического события, и надгробная речь... Применение термина «место памяти» к процессам, разворачивающимся во времени (как песня, праздник, речь или, наконец, спектакль), парадоксально, но, конечно, отнюдь не бессмысленно. Если мы приблизимся с этим инструментарием к интересующим нас тут явлениям театра, понятие «мест памяти» сможет подчеркнуть для нас важные эстетические особенности рассматриваемых спектаклей: это часто известная статичность, позволяющая говорить, что практически все они относятся к тому, что сегодня мы охотно называем «постдраматическим театром». Воспоминания сменяются воспоминаниями (хоть могут — в порядке все же компромисса — «прослаиваться» традиционно-театральными «кусками», как например фарс Ялтинской конференции перемежает вереницу монологов стариков в спектакле «Трансфер!» Яна Кляты)... Один способ «почтить память» или, наоборот, «поберечь раны», приходит на смену другому... Тут нет действия, все нанизано на живую (?) нитку, испытывая привычки зрительского восприятия. До какого предела можно тут пойти — подсказывает интуиция каждого отдельного режиссера. Уже появились спектакли-саги, создатели которых не предполагают присутствие всех зрителей на всех отрезках бесконечного пути; уже появились спектакли с открытым концом, чаще всего — предлагающие зрителям добавить свои собственные истории в вереницу уже прозвучавших

¹ П. Нора. Проблематика мест памяти. / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. Франция-память -. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999, с. 17-50.

(так происходит, например, в спектаклях «Второй акт. Внуки» Александры Поливановой и Михаила Калужского, 2012, и «Укрытие» Патриции Доловы и Павла Пассини, 2014). Однако и не в столь экстремальных вариантах ясно, что режиссуре оказывается крайне важно указать на протяженность - «неотвязчивость» - воспоминаний, и делается это путем погружения зрителя в процесс, в котором спектакль представляет лишь некий отрезок, в то время как сам, возможно, не имеет конца, а его начала тоже укрыты в выходящей за пределы спектакля предыстории. Самой организацией пространства театр часто создает структуру, в которой оказывается возможным совершение актов свидетельствования или трансфера воспоминаний (например, в упомянутых выше спектаклях зрители «вписаны» в круг делящихся воспоминаниями «перформативных субъектов»).

Однако, несмотря на то, что термин «*места* памяти» смог бы указать на важные черты анализируемых спектаклей, все же мы отдадим предпочтение «*ритуалам* памяти», как выражению, сконцентрированному на перформативности. Рассматриваемые спектакли так или иначе актуализируют то, в каких именно перформативных структурах осуществляется в общественной жизни трансфер памяти, какие из этих структур оказываются в фаворитах у официальной «политики памяти» (как правило, монументализируясь), а какие оказываются маргинализированы или совсем вытеснены из публичной практики.

В публичной практике акты «почтения памятью» ритуализированы вполне узнаваемым образом, узаконенным традицией и строгим регламентом. Таковы практики торжественных обращений к соотечественникам или землякам, смена почетного караула, возложение венков, минуты молчания. Эта ритуальность тесно связанная с периодичностью, которая сама по себе мыслится как довод неизменного возрождения памяти. Само же предположение, что кто-либо участвует — активно или пассивно — в одном из вышеперечисленных актов чисто формально, чисто благодаря тому, что внешние — регламентные формы — такого акта слишком хорошо известны, чтобы их было невозможно имитировать, убило бы идею самого акта, состоящего в свидетельствовании о живой памяти. В публичном дискурсе об этих актах слово «ритуал», по моим наблюдениям, обычно изгоняется, как нечто, что вызывало бы ассоциации именно с формальным соблюдением некоего обряда, чей сокровенный первоначальный смысл, возможно, оказался потерян в глубине десятилетий или даже веков. Однако именно такими обрядами и является большинство публичных актов «почтения памяти». Их смысл можно определить, пожалуй, так: периодическое воспроизведение когда-то сложившейся перформативной структуры призвано оживить и аутентичную эмоциональную память, связанную с событием, которому оно посвящено. Ставка делается на общность между участниками, которая должна возникнуть от «правильной» эмоциональной взволнованности, которую член сообщества испытывал при подобном же ритуале с детства и на том, что не-испытывание подобающих

моменту чувств грозит если не изгнанию из сообщества, то необходимостью так или иначе проблематизировать факт неполного с ним слияния.

Ритуальность подобного рода становится объектом критики и в польском, и в российском театре. Так, наблюдением по поводу отмирания традиционной ритуальности, связанной с 9 мая, посвящена пьеса «Сны о войне» Михаила Дурненкова, под названием «День Победы» поставленная Юрием Муравицким в рамках проекта «Группа юбилейного года» на Таганке (2015). Во многом критике публичных ритуалов скорби по ошибкам прошлого и их жертвам посвящена «Пьеса для ребенка» Павла Демирского, чья премьера в постановке Моника Стшемпки в Театре им. Норвида г.Еленя Гура состоялась в 2009 году. Тут сюжетным поводом для того, чтобы перед нами развернулась вереница изоощренных ритуализированных практик «бережения ран», является появление субъекта, этой памяти лишенного и, таким образом, требующего интегрирования в спаянную памятью общность.

Однако спектакль Демирского и Стшемпки — это нечто большее, чем сатира на начетничество в деле культивирования памяти о прошлом. Во-первых, сама одержимость прошлым в обществе, населяющем антиутопию Демирского, носит хотя узнаваемые, но до крайности гиперболизированные черты; она вопиющим образом оторвана от той конкретной исторической основы, на которой базируются подобные практики в польском обществе: в пьесе Демирского мы имеем дело с наследниками когда-то победивших — и тем самым «объединившим» Европу - нацистов; их патетическая идентификация с жертвами нацизма не несет той интимной связи, которая традиционно приписывалась полякам, которые и сами пострадали от нацизма. Все это заставляет задуматься над природой этих практик как таковых, не оправдывая их «интимной связью» с событиями прошлого. Но главное, что и сам спектакль Демирского — Стшемпки вырастает в свой собственный ритуал: ритуал «от противного», ритуал разыгрывания еретических версий истории, чей смысл — в актуализации нашей собственной памяти, ее полной ревизии, вычистки ее каналов, забитых наростами идеологических конструкций. Мы сами оказываемся в положении заброшенного в странную неведомую страну ребенка, исключенного из ритуальной общности, участвующей в исторических «реконструкциях», спиритических сеансах, смотрящих неизменно антифашистских «Гамлетов» и вместо ужина неизменно справляющих поминки по «дедам-предателям» и их жертвам. Перед нами, однако, разворачиваются ритуалы, которые формально к нам не имея отношения (ведь мы никак не можем считать себя наследниками «выигравших войну нацистов»), с издевательской точностью являются гиперболизированной копией тех ритуалов, в которых мы принимаем участие совершенно по другим поводам. Те самые ритуалы, которые не предполагают иной реакции, как слияние в эмоциональном переживании со всем сообществом, представлены в ситуации, когда зритель не только не обязан с этим сообществом идентифицироваться, а напротив, на

каждом шагу его собственная «память» о событиях истории противоречит тому, как *«опять все не так/ все не так/ запомнилось все не так/ наоборот все запомнилось»* героям спектакля².

Ритуал втягивает в пересмотр того, а как он, собственно, работает; он становится ритуалом, на каждом шагу проблематизирующим свои основы и тем самым — их обновляющим.

На примере «Пьесы о ребенке», с одной стороны, критикующей существующие публичные ритуалы памяти, с другой стороны, на мой взгляд, предлагающей свой собственный ритуал, мы переходим к другому пониманию этого понятия: а именно к тем случаям, когда «ритуал», на той или иной основе, разработан самим театром. Его структура может заимствовать из существовавших или существующих публичных ритуалов, может сопрягаться с ними или противопоставлять себя им, однако от них его отличает то, что до появления этого конкретного спектакля этого ритуала не существовало: а значит, театру надо каким-то образом объяснить зрителю его правила, посвятить его в ритуал, чтобы он стал его участником.

Конечно, определенным «противоречием в определении» является то, что ритуал, предлагаемый театром, - это как бы ритуал «одноразовый», не освященный традицией и не рассчитанный на повторение. И все же он обладает чертами, позволяющим говорить о нем, как о ритуале. Речь идет не о сопоставлениях с уже имеющимися в культуре ритуалами. Современные режиссеры, как правило, отмечают возможность существования аутентичного сакрального ритуала в сегодняшней жизни, и ритуал, который они могут предложить в своем спектакле, может складываться, с одной стороны, из неясных воспоминаний о «настоящем» ритуале, с другой стороны, представлять собой оригинальную художественную провокацию, или даже мистификацию, вызывающую у зрителя ощущение, что он вовлечен в ритуал, прямо противоположный известным ему коммеморационным практикам и тем самым невероятно активизирующим именно работу его памяти.

Однако прежде чем мы перейдем к этой группе спектаклей, следует сделать немаловажное отступление. В 2004 г. Анатолий Васильев показал спектакль «Илиада. Песнь XXIII. Погребение Патрокла», являющийся плодом его многолетних трудов над произведением Гомера, а также над множеством аутентичных ритуальных практик. На мой взгляд, спектакль, интерпретирующий ритуал игрищ в честь погибшего воина, предлагает свою версию происхождения театра как такового: из культа мертвых, из ритуальной необходимости почтить их и воссоединиться с ними в театрализованной ипостаси жизни, испросив для них этим позволение на достойное инобытие. То же самое время, когда Васильев работал над Гомером, культуролог и антрополог театра Лешек Коланкевич готовил

² В пьесе Демирского эту фразу произносит персонаж, названный Девочкой из резервата.

к выпуску свой монументальный труд «Дзяды. Театр праздника умерших» (1999)³, в котором — и на примере славянского, и на примере античного театра — выдвигал гипотезу о происхождении его из культа предков: ежегодного обряда, во время которого древние общались с духами усопших, отдавали дань своей над ними власти, чтобы затем ее преодолеть. Спектакли Гротовского, Кантора, «Гарджениц» Коланкевич рассматривает как «актуализацию преюкта «дзядов»», ставя именно эту традицию в центральную ось развития польского театра.

И он, безусловно прав, если, конечно, расширить понимание обрядовости, и с этой точки зрения посмотреть и на сегодняшние спектакли, которые избегают ассоциаций не только с «этнографическими» формами ритуальности, но и с теми — вошедшими уже в классику — формами ритуала театрального, которые предложил Гротовский или Кантор.

Так, в 2001 году мэтр современного театра Кристиан Люпа показал спектакль, разительно непохожий на спектакли Кантора, и в то же самое время связанный с ним множеством неразрывных уз. «Вычеркивание», поставленное в варшавском театре «Драматычны» - это многочасовой эпос по одноименному роману Томаса Бернхарда. Его герой, философ, живущий в Риме, узнает о смерти родителей и брата в автомобильной катастрофе и приезжает в Австрию на похороны. Весь спектакль — это воспоминания, одни из которых касаются жизни родителей, другие — сегодняшнего ментального состояния самого главного героя, разочарованного не только своих родителей, в своей стране и в самом себе, но и в человеческом разуме вообще (по крайней мере — в так называемом «европейском разуме»). Однако и те, и другие воспоминания — отчетливо рождены переходной ситуацией между двумя мирами, между жизнью и смертью.

В одной из сцен мы видим гробы; в двух из них — муляжи отца и брата Иоганнеса, третий — закрыт: тело матери было покалечено во время автокатастрофы. Вся сцена посвящена отчуждению героя от того, что он видит, его невозможности связать неживые тела — с тем, как предстают эти люди в воспоминаниях; а закрытый гроб матери рождает травматическую ситуацию невозможности пережить шок разрыва. В воспоминаниях и умершие, и живые предстают в своей дотошно воссозданной «жизненности», что, казалось бы, является шагом назад по отношению к театру Кантора, сгущающего воспоминания в эмблематические загадки. «Материя» воспоминаний у Люпы вопиющим образом никак не отличается от повседневности; воспоминания неожиданно вняты, в конце концов — их смысл может быть даже дидактичен. Шаг за шагом, перебирая в уме прошлое, герой убеждается в тех непростительных преступлениях, которые совершили его родители — добропорядочные австрийские граждане; эти преступления были совершенны незаметно, под покровом этой самой повседневности. Становится так же ясен смысл заглавия: «Вычеркивание». Как

³ Kolankiewicz, Leszek. Dziady: Teatr Święta Zmarłych. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1999.

утверждает главный герой, он вспоминает только для того, чтобы вычеркнуть вспоминаемое. Вычеркнуть? Сам акт дотошного воспоминания, доходящего до мазохизма, заставляет, однако, усомниться, что когда-либо герой сможет вычеркнуть из памяти прошлое и что он действительно может этого хотеть. Скорее — речь идет об отрицании, о гневном зачеркивании того, что фигурирует в прошлом со знаком плюс (как «почетный список») или притворно камуфлируется под незначительные, нейтральные факты. Заглавное «вычеркивание», таким образом, надо понимать амбивалентно. С одной стороны, вычеркиванию подверглись многие факты жизни австрийцев старшего поколения. Именно их вытаскивает наружу, анализируя свои воспоминания, главный герой. Его воспоминания — это, таким образом, протест против памяти выборочной, сглаживающей конфликты. В то же самое время вспоминаемое вызывает в нем тотальное неприятие: недостаточно обнаружить только отдельные замалчиваемые факты; они, эти постыдные факты прошлого, представляются главному герою настолько в тесной связи со всей австрийской, и шире — европейской культурой, что «вычеркиванию», по его замыслу, должна подвергнуться она целиком.

Стоит ли говорить, однако, что в этом акте «вычеркивания» субъект повествования, так же, как и сам автор романа, совершали творческий акт, так же принадлежащий европейской культуре. Подобная амбивалентность, конечно, присуща и создающему свое «Вычеркивание» Кристиану Люпе: вся многоуровневая структура его спектакля, виртуозно возведенная для того, чтобы иллюзия прошлого возникала как болезненно-неотвязное — в своей достоверной реальности — наваждение, поражает и своей монументальностью, и своей хрупкой эфемерностью. Это замок на песке, разрушаемый на наших глазах от гнева главного героя (ведь он не только центр этого мира, он чуть ли не его создатель). Это Вавилонская башня прошлого, Вавилонская башня прошлого европейской культуры, созданная только для того, чтобы навсегда усомниться в ее фундаменте и бежать искать что-то другое. Я далека от того, чтобы «Вычеркивание» считать спектаклем, реализующим «ритуал памяти» на сцене. Однако, думаю, структура своеобразной ленты Мебиуса, которая связывает прошлое и настоящее в акте воссоздания-вычеркивания, оказалась близка польским режиссерам более молодого поколения.

Посмотрим под этим углом на такой заметный спектаклей последних сезонов, как «Шопен без фортепиано» Михала Задары (2013, театр «Centrala»). Спектакль вроде рожден в ответ на анекдотическую ситуацию: если на концерт не приходит главный исполнитель, то его роль, как выясняется, вполне может заменить артист слова. Спектакль Михала Задары и Барбары Высоцкой («заполняющей» образовавшуюся в результате отсутствующего пианиста пустоту внутри двух шопеновских концертов для фортепиано с оркестром) — прежде всего привлекает как парадоксальная формальная задача, как технический трюк, как попытка

доказать невозможное... Однако это «анекдот» с неизбежностью перерастает в трагический ритуал, посвященный смерти и поминовению отсутствующего. Шопен многократно отождествляется с написанной им для фортепиано музыкой, его отсутствие становится раной, нанесенной не только материи музыкального произведения. Ибо создатели спектакля утверждают: Шопена в их спектакле нет прежде всего потому, что благодаря формально повторяемым знакам почтения перед его эмблематической фигурой, реальный Шопен давно растворился, и чтобы его заново услышать, надо его вырвать — и из музыки, и из культуры вообще. Именно этот брутальный акт и совершают создатели спектакля, «вычеркивая» Шопена из его произведения, препарируя заживо его рояль (который в этом спектакле отождествляется с грудной клеткой, из которой композитор наказал по смерти вырезать свое сердце)... И в то же время заново «собирая» образ Шопена из множества противоречивых свидетельств: формального разбора его музыки, биографических деталей, фрагментов писем, наконец, той интимной связи, которую выстраивает с ним пианист (в спектакле использовано интервью с одним из знаменитых исполнителей шопеновских концертов). В написанных им концертах, из которых он оказался вырван, вырисовывающийся заново образ композитора беспрестанно борется с опасностью быть заново стертым — формулами юбилейных речей, бездарных стихотворений, наконец, шаблонами использования его фигуры в идеологических целях.

Зритель «Шопена без фортепиано» поставлен в особую, весьма специфическую ситуацию. С одной стороны, его приглашают припомнить то, что отсутствует, и та форма припоминания, которую предлагает спектакль, задает бесконечные вопросы о статусе припоминаемого. Формальный музыковедческий анализ, которые звучит в начале спектакля — балансирует между умертвлением живой материи музыки и ее парадоксальным воскрешением. Зритель может восхищаться мастерством исполнительницы, чей ритм речи мастерски имитирует ноты, и в то же время с отчаянием констатировать, что так «подкованная блоха» — уже не танцует. Искусное припоминание беспрестанно ставит вопрос о своем смысле, о границах, в которых возможен ритуал «воскрешения через искусство», беспрестанно заставляет почувствовать утрату. Спектакль, привлекающий зрителя тем, что берется виртуозностью слова восполнить отсутствие музыки/музыканта, оказывается своеобразными игрищами над могилой героя национальной культуры (воспользуемся образом, предложенным «Илиадой» Анатолия Васильева). Игрищами, тестирующими, насколько потомки способны принять эстафету, способны воспроизвести его, героя, «подвиги», в конце концов — как они эти «подвиги» понимают. Шаблонные фразы о фиалках и ландышах, о березках и ручейках — напоминают о формализованном варианте ритуала поминок. Но тот жест отказа, жест радикального разрыва, который производят сами создатели спектакля — является, конечно, тем, что продолжает художнические стратегии самого Шопена. Вспоминать Шопена, отрицая возможность его непосредственного, органического присутствия в родной культуре,

обозначая его с ней разрыв и приветствуя осознание этого разрыва — потому что только так можно в культуре пойти дальше — становится особым ритуалом, в который шаг за шагом посвящают зрителя создатели этого необычного спектакля.

Возможности слова в процессе ритуального припоминания, с одной стороны, современной режиссурой гиперболизируются, доводятся до своего логического предела, с другой стороны, ставятся под огромный знак вопроса. Характерен в этом смысле проект Дмитрия Волкострелова «1968. Новый мир», уже как бы «по определению» предлагающий особую коммерциальную практику: спектакль был частью «юбилейного года», проведение которого в Театре на Таганке в сезоне 2014/2015 было поручено режиссеру и его команде.

«Гиперболизация» возможностей слова в процессе припоминания в данном случае касалась дословного воспроизведения словесной массы в том объеме, который вроде бы противоречит самому театральному медиуму. Смысл ясен: вместо того, чтобы создавать некий образ журнала «Новый мир», который неизбежно будет «выжимкой», а значит образом усредненным и идеологизированным, создатели спектакля обращаются к целостности, отрицающей «естественный отбор» времени. Они возвращают то, что этот предполагаемый отбор — предположительно «по праву», - отсеял; то, что в коллективной памяти стерлось. Кроме того, они предлагают окунуться в «медиаальный поток» того времени. *«В конце спектакля прогонят список цитируемых материалов. Он огромен, но все они сливаются в одну вязкую массу, от перемены мест слагаемых в которой ничего не поменяется, и можно соединять начало одного куска с концом другого, — стиль будет тот же. Скоро бросаешь попытки вслушаться в смысл чеканных фраз, впадая в транс от этого крошева слов. В этом журнале печатались — мы знаем — настоящие жемчужины, но многие ли улавливали их за подобным информационным шумом?»*⁴, - писала о спектакле Елена Гордиенко.

Воспроизводя столь большие куски текста, что жизнь знаменитого журнала предстает по видимости без купюр, Волкострелов прибегает к стратегии, вроде бы отражающей тот интерес к «дословной документальности», которая в принципе — т.е. безотносительно к исторической теме — оказалась для театра столь привлекательной в последние десятилетия. Однако если в «вербатиме» - движении, наиболее полно отразившем эту тенденцию - приветствуется богатство живой речи, ее преимущества перед любой ее художественной моделью, даже той, что до этого казалась верхом «достоверности», то «1968. Новый мир» анализирует как раз эти «модели достоверности», как тот документ, который только и остается от реальности прошлого. Целью, таким образом, здесь становится показать всепоглощающую экспансию созданных шестидесятниками «моделей достоверности», и вместе с тем — ощутить невозвратимую утрату *реальности*.

⁴ Елена Гордиенко. Титры из подполья, 26.05.2014, <http://oteatre.info/titry-iz-podpolya/>.

Не менее амбивалентен по отношению к прошлому и другой спектакль этого же самого проекта: «Присутствие» Семена Александровского. Спектакль обращается к одному из самых известных спектаклей Таганки — легенде, заложившей ее основы, «Доброму человеку из Сезуана». Переживший не одно возобновление, спектакль до сих пор остается в репертуаре театра. Мы видим, как сегодняшние актеры отработывают рисунок роли, созданный первыми исполнителями. Насколько они подчинены ему, мы можем судить, сравнивая их движения с кадрами архивных записей. Одна и та же сцена повторяется бесконечное число раз. Что это? Пародия на порабощение сегодняшних артистов великой, но уже оставшейся в прошлом традиции? Мы, видим, однако, артистов, которые рассказывают о своем искреннем преклонении перед звездами, когда-то создавшими оригинальную версию, о своеобразном художественном кодексе чести, согласно которому они должны — и могут! - нести далее эту эстафетную палочку поколений.

Перед нами своеобразный феномен, оценка которого крайне сложна. В то время как в западно-европейском и американском театрах все чаще становятся случаи концептуальных *geenactments*, чей смысл, как представляется, состоит в инициировании размышлений о том, как работали определенные артистические стратегии — и как они воспринимались - в прошлом и как они работают сейчас, то в случае известного в российской театральной системе явления спектакля-долгожителя речь идет о другом: о преемственности, «естественном» продолжении опыта, эмпатическом погружении в полученную в наследство целостность художественного произведения. Все это, однако, ставит под вопрос спектакль, в котором так или иначе оказывается выявлена так же и механическая часть процесса: педантичное заучивание движений, их отрыв от смысла (что особенно наглядно в сцене общения Шен-Те с ее воображаемым будущим ребенком — эта сцена сначала предстает как список физических действий актрисы, из которых никак не вытекает, на кого эти действия направлены), тиражированность так понятого творчества (в одной из сцен мы видим сразу двух Шен-Те, повторяющих все те же движения). Актрисы могут даже исполнить ту же самую сцену задом наперед — как если бы речь шла опять же о том, чтобы пустить в обратном направлении пленку кинодокумента.

В то же самое время полное старания и благоговения повторение одной и той же сцены, на мой взгляд, неизбежно должно привести нас к мысли, что мы присутствуем при определенном ритуале — ритуале, наполненном для его участников смыслом, далеким от всего механического, и тем более — пародийного. Этот ритуал, безусловно, выходит за пределы профессионального тренинга, это ритуал своеобразного служения, это так же — ритуал воскрешения. Воскрешения, которое, как понятно и нам, и актрисам — в конце концов невозможно. Однако именно в этом и состоит «невозможный ритуал», предлагаемый современным театром: в воспроизведении утраченного «оригинала», в процессе которого

осознается вся противоречивая сущность этого «служения прошлому», отдается полная ему дань и, наконец, свершается тот разрыв, который не означает его забвения, но жизненно нужен для собственного движения вперед.

Далеко не все режиссеры, однако, решаются на этот разрыв. Особенно этически-проблематичным становится он в ситуации включения живых свидетелей истории в театральное действие. На почве польского театра самым знаменитым примером является, пожалуй, «Трансфер!» Яна Кляты (2006, копродукция польского театра «Вспулчесны» и берлинского ХАУ).

Это единственный пример документального театра в творчестве режиссера, и, пожалуй, единственный его спектакль, который мы можем рассматривать — хотя бы фрагментарно — в категориях «ритуала памяти».

Фрагментарно — потому что, как мы уже вспоминали выше, материя спектакля отчетливо распадается на два не смешивающихся друг с другом «вещества»: свидетельства стариков-переселенцев — поляков и немцев — противопоставлены фигурам «исторического балагана», высокопоставленным «куклам» — которые когда-то, на Ялтинской встрече, приняли решение об этом переселении. «Актеры» таким образом, противопоставлены «реальным людям» также и эстетически: воссоздаваемые фигуры Сталина, Черчилля и Рузвельта лишены психологизма, не претендуют на особую достоверность исторических деталей, схематичны и гротескны. Они расположены на высоком помосте над сценой, которая, в свою очередь отдана «реальным людям». Семантика совершенно ясна: те, кто наверху, — небожители, не заботящиеся о судьбах «простых смертных». Они творят Большую Историю, не заботясь о деталях («лес рубят — щепки летят»), в то время как «простым смертным» отдана история малая, с бесконечным множеством неповторимых жизненных мелочей, само хаотичное многообразие которых и составляет особенность того «вещества», которое они привносят в спектакль. Однако, пожалуй, мало кто обратил внимание на то, что актеры, изображающие бессмертных — ибо вошедших в Большую Историю — небожителей, изображали людей давно мертвых, в то время как люди, претерпевшие более пятидесяти лет назад гонения в результате их решений — были самым очевидным образом живы. Точнее: они появлялись как фигуры еще живого, но уже уходящего мира, и эта переходность была удивительно важна в этом спектакле, хотя по понятным причинам об этом не говорилось. Тем не менее то ощущение миссии, с которым старики — может быть, в первый, и скорей всего, в последний раз в своей жизни — рассказывали свои истории публично, пронизывало всю структуру спектакля, не только на микро-, но и на макроуровне. Под макроуровнем тут можно понимать само мышление в рамках копродукционного проекта, предполагающего, что спектакль, в котором

задействованы очень старые и часто очень больные люди, не будет играть стационарно, а будет ездить — со своей «миссией» - по очень непростым маршрутам. Без слов было ясно, что эта необходимость лично рассказать свою историю держала многих из участвующих стариков на ходу. В то же самое время надо отметить, что спектакль не эксплуатировал такие понятия как «аутентичность» и «импровизационность». «Концертная» повторяемость тех или иных номеров (анекдотов, или присказок) в партиях отдельных участников, подчеркивала «сделанность» всего спектакля; Клята не препятствовал тому, чтобы кто-то из стариков — будь у него такое желание - «покрасовался» своими предполагаемыми «актерскими способностями», он не добивался того, чтобы они обязательно выглядели как не осознающие своей перформативной роли «люди с улицы». Вместе с тем именно этот проводимый на разных уровнях принцип повторяемости также приносил момент ритуальности в рассказы стариков. Их рассказы, при том, что нам на первый взгляд должно было казаться, что они сгруппированы хаотично и «в разную», имели определенную структуру, о которой они знали, которой от спектакля к спектаклю в основном придерживались — ради определенной цели. Ради этой самой «миссии».

Клята не пошел так далеко, как другие режиссеры его поколения; выступления его «реальных людей» не становились предметом критического анализа в его спектакле, статус их «реальности» не ставился под знак вопроса. Спектакль доказывал возможность существования ритуала воспоминания — того ритуала, который выстраивался на простом противопоставлении по отношению к решениям «небожителям» предать забвению прошлое обреченных на выселение со своей исторической родины людей. Парафразируя предложенную выше формулу «невозможного ритуала», можно сказать «Трансфер!» предлагал ритуал «возможный».

Похожую структуру создал в своем спектакле «Реквием» (2010) и Кирилл Серебренников. Спектакль, который был одним из главных событий празднования 45-летия победы над фашизмом, представлял собой сложный международный проект, показанный на сцене Московского Художественного театра всего один раз. Его телетрансляция, однако, значительно расширила его аудиторию, превратила в широкомасштабное культурное событие. Многие в нем были необычны для официального празднования. Звучала музыка современного российского композитора (Алексея Сюмака), написанная на латинский и церковно-славянский текст заупокойного богослужения; часть музыки сопровождалась абстрактной хореографией, словно вводящей взгляд даже не с высоты птичьего полета, а с перспективы вездомной, внечеловеческой (механически движущиеся фигуры со «световыми мечами» под ритмические и безличные возгласы: «*Веришь? Не помню! - Знаешь? - Не вижу! - Помнишь? - Не знаю!*»). К текстовым моментам, встраиваемым в музыку, относились так же обращения правителей к своим народам, с нечеловеческой энергией зачитывавшиеся

стоящим перед концертным попитром актером Владимиром Елифанцевым на русском, немецком, итальянском, французском, английском... .. Каждый из скрывающихся за своим языком военачальников действует своей харизмой на массы, каждый из них мобилизует — на смерть. Такое имманентное уравнивание воюющих сторон предлагало перспективу, в которой не столько противники были противопоставлены друг другу, сколько составляющие «массу» простые люди — той демонической силе, которая, развязав войну, бросала их против друг друга, вела их на смерть. Идея «Реквиема», безусловно, состояла в том, чтобы выйти на некий новый уровень памяти — когда становится возможным скорбеть по жертвам по обе стороны фронта. На этом был основан и выбор «свидетелей», привносящих в спектакль свои личные истории: немки (Анна Шигула), поляка (Даниэль Ольбрыхский), еврея (Яков Альперин), русского (Олег Табаков) и японца (Мин Танака). Безусловно, эти рассказы, на время которых все остальные элементы зрелища словно устранялись, - становились краеугольными камнями всего возводимого действием «храма памяти». Они были также наиболее инновационным моментом всего сложного перформативного предприятия: противоречащим той его эстетической структурированности, которую нес канонический текст мессы, повторяющиеся визуальные элементы («бегущая строка» с именами погибших, геометризованные траектории «световых мечей» в руках исполнителей хореографии), наконец, сама музыка. Нарративные «оазисы» становились тем элементом живой памяти, к которому все остальное может только крепиться, нарастать в кристаллах, укутывать в хрустальный саван. Рассказы производили впечатление хоть заранее выстроенных, но выстроенных каждый раз по индивидуальному своеволию, и порой разливающихся как река.

И все же это противопоставление работало не столько *против* основной структуры традиционного «вечера памяти», сколько *на* нее. Отдавая должное попыткам выйти на другой уровень перформативного ритуала, нельзя не высказать определенных сомнений. Зрителю «Реквиема» беспрестанно преподносились в конце концов комплименты, в том, что он — очень правильный субъект памяти, просто потому что он здесь, и значит — он помнит. Под оболочкой «современного искусства», в пользу которой говорит разножанровость, внутренняя противоречивость, цитатность, современность картин, свобода, данная рассказчикам в формировании своих историй — тем не менее с новой, удесятенной и подкрепленной именно этими новыми средствами силой внушался главный лозунг официальной политики памяти: «Никто не забыт и ничто не забыто».

«Реквием», в результате, не предложил кардинально новой парадигмы взаимоотношений с историей: речь шла о знакомом постулате «накопления знания» о прошлом. Это знание может вступать в конфликт с тем, что зрителю-слушателю известно до этого. Например, в спектакле возникли образы, до этого — да, пожалуй, и после этого, - невозможные на

официальном праздновании: как например, русский солдат, которого боится немецкая беженка в рассказе Анны Шигуллы, или советские воины, оказавшиеся в положении предателей по отношению к варшавским повстанцам в рассказе Даниэля Ольбрыхского. Молчаливо предполагается, однако, что эти образы лишь добавляют некую новую деталь к массе того, что уже известно. Особенно интересно в этом смысле выстроено выступление Ольбрыхского, который будто бы предполагает, что это все, что он говорит, уже как бы осмысленно той публикой, перед которой он выступает, и что теперь наступило время некоего примирения, за которое он парадоксально эту российскую публику благодарит - и даже не публику, потому как он предполагает, что «народ» понял это гораздо раньше, а государство, которое уже на официальном уровне признает вклад польских солдат - и «тех, кто был с Берлингом и тех, кто был с Андерсом», в дело победы. На самом деле, конечно, широкой публике очень далеко не только до осмысления проблемы, но, скорей всего, она могла быть удивлена и возмущена самой постановкой вопроса.

Принцип «накопления знания» в «Реквиеме» был поставлен во главу угла и в образном ряде всего действия. Он проявлялся и в том, как разворачивались встроены в действие повествования представителей разных наций, как бы подталкивая нас к мысли, что таких повествований может быть бесчисленное множество. Он проявлялся и в визуальном ритме бегущей строки с именами, как мы понимаем, погибших, наконец, и в музыке, с ее наслаениями звуков и многоголосием.

Тем временем критически настроенный зритель мог отметить, что фамилии в бегущей строке начинали повторяться. Значит, вроде бы «никто не забыт, ничто не забыто», но на самом деле никто не заботился о том, чтобы по крайней мере эти полтора часа были частью заупокойной молитвы о многих, а выбрали очень ограниченное количество имен, использовали их в чисто декоративных целях.

И сегодня, просматривая видеозапись «Реквиема», я, как зритель, часто чувствую себя очень взволнована тем, что слышу во время этого спектакля, но одновременно чувствую себя в клетке ритуала, где, окажись я среди публики торжественного вечера, я была бы обязана полтора часа публично вместе со всеми скорбеть, не позволяя себе никаких мыслей, которые поставили бы сам ритуал под вопрос. Возможность иного, критического взгляда в «Реквием» никак не вписана, не возникает там ни на каком горизонте. Все идет к финальной экуменической минуте молчания, когда на разных языках будет произнесено: «Вечная память», и это как бы припечатает, все что мы слышали и увидели, печатью вечности и отправит в священный архив.

В случае спектакля Серебренникова современные художественные средства послужили

укреплению официальной парадигмы памяти. Эта парадигма считает кощунством любое обнаружение разрывов памяти, не только критику, но и обсуждение традиционных ее ритуалов, что несомненно приводит не к вожделенной консолидации общества (в общество «помнящих»), а к его радикальному разделению на «патетически помнящих» и «беспамятных циников». В российском театре, при многих явлениях, свидетельствующих об эволюции понимания возможностей перформативного «ритуала памяти», все еще представляется невозможным такого уровня амбивалентная критика традиционных ее ритуалов, которая выступает, например, в «(А)поллонии» Кшиштофа Варликовского (2009, варшавский Новый театр).

Рассказывая об зарождении идеи этого спектакля — который в результате оказался коллажем из фрагментов античных и современных текстов, а также импровизаций по их поводу — Кшиштоф Варликовский неизменно обращает внимание на один момент: на собственные переживания, связанные с присутствием на церемонии в варшавском Национальном театре, где вручались награды полякам, спасавшим евреев в годы войны.

Он не проясняет смысла своих переживаний, однако сам факт, что он указывает на это событие, как на зародыш замысла спектакля, должно подсказать нам, что, пожалуй, ключевой в нем является сцена, в которой это событие отразилось как в кривом зеркале: сцена посмертного награждения Аполонии Махчинской званием «Справедливый среди народов мира»⁵. Церемонию ведет фигурный Джокер, для которого трагический контекст истории еще не является поводом отказаться от повадок ведущего телешоу: влезавшего в душу приглашенных в студию, бесцеремонно пытающегося докопаться до каких-нибудь скандальных фактов. Однако и гости студии совсем не выглядят невинно. Появление на церемонии становится поводом дать волю фантазмам памяти. Каждый из участников привнесет некий иррациональный образ, нечто, что до сих пор не мог сам себе объяснить. Свидетельствующая о подвиге Аполонии Рыфка все время возвращается в своем рассказе к странным отношениям между Аполонией и одним из немцев, ставя ее решение помогать евреям в зависимость от того, что один из немецких офицеров ей благоволил. А сын Аполонии прочтет стихотворение Анджея Чайковского, в котором тот — еще ребенком — обвинял свою мать, что она, «обманув» сына, предпочла остаться с любимым человеком, даже тогда, когда это означало концлагерь и смерть в крематории. В историю, которая, как предполагается, будет о любви к ближнему и милосердию, вторгаются либидинальные эмоции, которые будто бы не могут быть причастны к поступку, за который Аполония

⁵ Спектакль, в частности, отсылает к истории Аполонии Махчинской, в 1997 году посмертно получившей звание «Справедливый среди народов мира». В своих интервью Варликовский обращал внимание, что имя «Аполонии» часто давалось польским девочкам как знак их посвящения служению родине (Polonia — Польша). В названии спектакля, однако, то же имя пишется с удвоенной «л», указывая на глубинные истоки проблематики жертвования — в частности, отсылая к древнегреческим мифам (Аполлон, как персонаж, также присутствует в спектакле).

заплатила своей жизнью. В довершение всего внук Рыфки признается в том, что это он убил палестинскую девочку, чью фотографию знает теперь весь мир. Через минуту окажется, что этот рассказ — неправда, что это фантазм, преследующий его воображение — воображение сегодняшнего еврея, потомка чудом пережившей Холокост Рыфки, который, тем не менее может сегодня стать убийцей. Этот фантазмагорический рассказ внутренне связан с тем, что внук только что услышал от Рыфки: скрывающиеся у Аполонии евреи были вынуждены придушить младенца, потому что его плач бы их выдал. Пытаясь понять экстремальную ситуацию, сегодняшний израильтянин сам ставит себя в ситуацию «невольного убийцы», стремясь понять, а может ли хоть что-нибудь ее оправдать.

Все время, когда в звенящем пространстве студии идет церемония, мы видим на заднем и боковом плане, в неясном сумраке, мучения взятой немцами Аполонии: в этих сценах нет внятных диалогов, цель их — показать протяженность, передать ощущение от нескончаемо долгих часов, проведенных под побоями, психологическим шантажом, в угрозе быть изнасилованной.

Церемония награждения, таким образом, никак не хочет складываться в ритуал «правильный», который бы почтил память Аполонии однозначно, не задавая «ненужных», казалось бы, вопросов о том, было ли решение укрывать евреев экзальтированной попыткой проверить, как далеко может пойти в своем чувстве к ней влюбленный немец; имела ли она право рисковать своей жизнью и жизнью своих детей ради других людей, абсолютное большинство которых ей так и не удалось спасти. Ритуал «отдания дани» подвигу на каждом шагу оборачивается своей противоположностью, потому как самой волной памяти на берег выносятся ее обломки, не вписывающуюся в заранее проецированную картину, в которой роли экзекуторов, жертв и спасителей были четко распределены. Этот анти-ритуал должен научить нас помнить по-другому, не заглушая моральных дилемм теми формулами, которые существующий на сегодняшний день «режим памяти» признал правильными. Вызывающие противоречивые эмоции «обломки» памяти, рождающиеся из них крамольные и, казалось бы, кощунственные по отношению к «правильной памяти» версии событий — все это неожиданно остро активизирует зрителя, наделяет его функцией соучастника действия, ведь это именно к нему обращены разноголосые воззвания, на него проецируются непримиримые друг с другом образы прошлого, это он встает перед выбором — или его невозможностью.

Разбирательство «дела Аполонии» во время церемонии движется по установленному регламенту, который кажется мертвым ритуалом — ведь венчающий его исход (посмертное награждение) заранее известен. Однако каждый из участников этого ритуала стремится его взорвать изнутри. Джокер — задает вопросы издевательским тоном, будто действительно хотел бы скорее уличить, чем наградить. Уверенная в себе Рыфка, носительница «истории

успеха», и не думает принимать подобающего случаю облика «жертвы». Ее внук, представитель «постпоколения», затеявший историю с награждением Аполонии, - ждал от церемонии явно другого и не понимает, как его бабушка до сих пор может хвалиться своей хорошей/католической внешностью, не понимает, для чего в столь торжественный момент возникают такие детали, как меховой воротник, который был дан Рыфке перед ее поездкой в Варшаву — конфискованный, видимо, у других евреев. Прагматика события, произошедшего больше полувека назад, разрушает телеологию намеченного ритуала. Но задает ритуал свой: в котором свой голос получают люди, которых Аполония НЕ спасла, но которых хотела спасти и спасала. И их свидетельство прорывается исподволь: в таких деталях, как этот воротник, как фраза о сестрах Рыфки, чья внешность не давала им шанса спастись, как имена тех «странных людей», которых упоминает в своем «показании» ее сын, вспоминая как ребенком он наткнулся на укрытие евреев в их амбаре, - а Рыфка в ответ назовет каждого из тех, кто там был, и кто затем погиб.

Тем временем непрерывность тех мучений, через которых проходит на заднем плане сцены Аполония, - заставляет нас почувствовать, что странный ритуал, который мы видим на первом плане, движется спазматическими скачками. Это ритуал, который на каждом своем этапе разрушает себя и создает заново, обнажает свои правила до такой степени, что они становятся неприемлимыми, и создает правила новые...

Сегодняшние спектакли, которые так так или иначе обращаются к тому, что мы назвали «ритуалом памяти в театре», разительно не похожи не только на этнографическую - «оригинальную» - версию ритуала, но и на те ритуальные формы современного театра, которые уже канонизированы культурой, как это произошло с театром Гротовского или Кантора. Применение понятия «ритуала» к этим спектаклям может вызвать споры. Однако, думается, что оно так же открывает и новые перспективы их понимания, некоторые из которых и хотелось представить в этой статье.

Текст написан на основе исследования, проведенного в рамках стипендии Центра польско-российского диалога и взаимопонимания.