

ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ «НОВОЙ ДРАМЫ» (ЮРИЙ КЛАВДИЕВ «MONOTEIST»)

Статья посвящена рассмотрению категорий перформативности текстов «Новой Драмы». Целью исследования стало изучение исторического аспекта перформативности — «заинтересованной саморепрезентации» на примере драматических текстов Павла Пряжко, Ивана Вырыпаева и Юрия Клавдиева.

Ключевые слова: перформативность, акционизм, «нутряная драма», Юрий Клавдиев, читка.

В привычном понимании обновление драматургии так или иначе связано с изменением ключевых характеристик пьесы: конфликта, героя, языка. Специфика русской «Новой Драмы» рубежа XX–XXI веков заключается именно в усиленном внимании к последнему компоненту. По признанию автора и идеолога движения НД — Елены Греминой: «В истории театра случаются моменты, когда современникам начинает казаться, что персонажи на сцене говорят чересчур искусственным языком. Тогда драматургия получает инъекцию натурализма. Потом театр насыщается реальностью и снова вспоминает про высокое искусство, символизм, смутные образы и так далее. И у нас происходит то же самое. В какой-то момент всем стало очевидно, что пьесы про современную жизнь звучат ужасно фальшиво» [4].

В данном случае попытка говорить и писать на городском арго вылилась в поток новых текстов и шквал критических статей от теоретиков и историков театра. Лишь только спустя пятилетие в отдельных работах Майи Мамаладзе, Марка Липовецкого произошла значительная переоценка происходящего драматургического процесса: от резкого неприятия до пристального разбора и анализа наиболее репрезентативных пьес. Стали вырисовываться нарождающиеся категории современной «Новой Драмы», такие как: документализм, новый реализм и перформативность. Именно категория «перформативность» как важнейшее свойство языка НД-текстов и является предметом исследования в этой статье.

«**Перформативность**» — производная категория от «**перформанса**» (также употребительное название — перфóманс, англ. *Performance* — представление, выступление) — формы современного искусства, в которой произведение составляют действия художника или группы в определенном месте и в определенное время. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношение художника и зрителя [1, с. 320].

Понятие перформанса (*Performance*) применительно к театру достаточно подробно рассмотрел в своей книге «Постдраматический театр» Ханс-Тиес Леманн, фактически «переключив» его из области паратеатральности в сферу нового (постдраматического — *Postdramatic theater*) театра.

«Постдраматический театр можно рассматривать как попытку осмыслить искусство не через представления, а как умышленный непосредственный опыт реальности (вре-

* © Сизова М.И., 2011

Сизова Мария Ивановна (sizmariyaiv@gmail.com), кафедра русского театра Санкт-Петербургской академии театрального искусства, 191028, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34.

мя, пространство, тело). И связанный с этим непосредственный обмен опытом между исполнителями и зрителями, находящимися в центре внимания. Очевидно, что чем ближе театр находится к событию, а жесты исполнителя к саморепрезентации, тем яснее становится граница между перформансом и театром — особенно хорошо это видно на примере перформативных практик 80-х, где прослеживается борьба с традицией и контртеатрализация искусства» [7, с. 46].

Перформативность же в сфере литературы впервые была выделена Гансом Георгом Гадамером. По его мнению, «перформативность — выполнение нормы соответствия мысли и действия, нормы действующего мышления и осмысленного действия. Перформативный Текст — это возвращение к нормальности от ненормальной “перевозбужденности сознания” свойственной Новому времени (хотя и происходит это возвращение часто в том же возбужденном состоянии, но иначе мы и не можем)» [2, с. 41]. Исходя из его слов, можно прийти к выводу, что до Нового времени вопрос о перформативности текста не стоял, а подразумевался сам собой. Поскольку Библия и богослужебные, молитвенные тексты были написаны о действии и о его осуществлении, заключенном в устном воспроизведении, соответственно, божественное слово приравнивалось к поступку. От этого возрастало внимание к слову в целом. С течением времени речь становилась более метафоричной, обрастала массой напластований, от которых, если вспомнить историю рубежа веков, разными способами пытались избавиться дадаисты, футуристы, адамисты.

Сам же термин *перформатив* был введен Дж. Остином «по отношению к таким высказываниям, где план речи совпадал с планом действия, к высказываниям, которые одновременно являлись и речью и действием» [6, с. 17]. Чуть позже немецкий философ Юнгер Хабермас перенес принцип перформативности с отдельного высказывания на текст в целом. А Ролан Барт дополнил это утверждение, тем, что *перформативность* означает, что текст не столько говорит о чем-то, сколько показывает нечто, сопровождает говоримое его исполнением, подтверждая тем самым подлинность говоримого.

Сегодня соотношение слова и жеста, слова и действия, слова и его актуальности снова стало значимым, особенно в драматургии, поскольку за внешне плоским изложением фактов зачастую проступает перформативное стремление коммуникативного взаимодействия через слово. И бартовское высказывание об идеальном перформативном тексте как тексте, где демонстрируется, исполняется то, что сказано, отчасти воплощается в феномене читок. Именно в читке слово максимально емко исчерпывает самое себя и позволяет зрителю сконструировать собственную реальность на основании услышанного. Брошенная вскользь после показа одним из критиков фраза, что раньше были зрелища, а сегодня «слушалища», отчасти правомерна. Мы действительно приходим на показ, чтобы через читку увидеть пьесу.

Другой вопрос, что сам феномен читки возник не только по причине нежелания режиссеров работать с предложенным им материалом, а вследствие того, что эти тексты действительно плохо поддаются традиционному режиссерскому подходу. И не случайно во время черновых показов иные пьесы НД выглядят глубже и объемнее, нежели в их сценическом варианте. Иные же практически не поддаются постановке. Например, пьеса Юрия Клавдиева «MONOTEIST», сюжет которой строится вокруг нескольких эпизодов из жизни подростков-сатанистов: Корпса, Грэйва и Трокси. Если кратко пересказать фабулу, получится криминальная история о том, как жили сатанисты, слушали музыку, пили водку, ходили на могилы, ломали кресты, резали кошек — и все ничего, да вот только однажды захотелось одному из ребят проверить прописную истину и узнать: «Есть на небе кто-нибудь или нет?» А для этого нужно было ритуально убить человека. И им стала бабка Трокси. Но, в силу

непредвиденных обстоятельств, в момент предполагаемого жертвоприношения в квартире Трокси нагрянули неожиданные гости — алкоголики Шурабан и Славян. И друзья тут же решили покончить и с ними. А потом в квартире прибавились трупы друзей Корпса, которых он убил, так сказать, в довесок, на «пельмени» (в финале герой варит пельмени из человеческого мяса).

Если разбирать эту пьесу как «зрелище воли», то в данной модели главной движущей силой становится жажда познания героя, сопряженная с потребностью преодолеть смерть через насилие. Не случайно *завязкой* является столкновение Корпса и трупа. Герой смотрит на бездыханное тело сбитого человека и в силу своих возрастных и умственных способностей приходит к мысли, что единственным вариантом побороть страх смерти в этом мире является право убивать. Убивать — значит быть сильнее смерти. Но чтобы получить его, необходимо преодолеть ряд препятствий. В частности, переступить моральные устои общества, что, собственно говоря, не очень смущает героя, в отличие, например, от его друзей. Он активно склоняет подростков на свою сторону, пуская в ход всевозможные уловки. Так, в диалоге с Грейвом Корпс убеждает его в необходимости выступить этакими «санитарами леса», уничтожая бесполезных и ненужных людей, например бабушку Трокси. А Трокси, до смерти боящемуся уголовной ответственности, внушает, что тело вполне можно расщепить кислотой, мол, никто ничего и не заметит. Соответственно, пройдя этап приготовлений и переговоров, Корпс приступает к самому жертвоприношению. И решение совершить обряд, равно как само убийство, становится *кульминационным* моментом пьесы. С одной стороны, Корпс находит соратников в лице Грейва и Трокси, с другой — обретает желанное главенствующее положение. Кроме того, герой раз и навсегда порывает с привычным, впитанным с материнским молоком страхом нарушить христианские заповеди, устоявшиеся в нашем сознании как общечеловеческие конвенции, что в определенной мере тоже является немаловажным фактом. В сущности, вступая на путь сатанизма, он отрицает своими действиями привычную модель человеческого существования, ждущуюся на заповеди «не убий». Корпс убивает. Убивает не только никчемных мира сего, но и своих собственных друзей. После чего в *развязке*, сидя на полу в круге крови, понимает, что мир не переворачивается, кажущаяся альтернатива бытия — очередной обман. Осознание бренности и тщетности бытия вполне вписывается в общий контекст целого ряда пьес современной драматургии, где прежние христианские ценности отставлены в сторону, а на их месте образовалась зияющая дыра с «чудовищным» человеком.

Любопытно заметить, что в данной пьесе, выстроенной по вполне каноническим законам композиции: завязка — кульминация — развязка, — отсутствует понятие рефлексии как таковой и на уровне героя, и на уровне автора так же, как, например, в постмодернизме. Эффекты преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментарного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности связываются только лишь на уровне ощущений, причем вполне физиологичных. Таким образом, возникает вопрос не только о жанровой принадлежности данного произведения, но и о родовой в том числе. Вообще говоря, пьеса ли это? С точки зрения классического разбора — не совсем. Во всяком случае, «неправильная» пьеса. Совершив несколько убийств и не дождавшись явления Бога или Сатаны, герой никак на это не реагирует, что, конечно же, говорит об отсутствии традиционной развязки и оставляет читателя в недоумении — а к чему это все?

В рамки постмодернизма «MONOTEIST» тоже вписывается с трудом, потому как в любом постмодернистском произведении связующим моментом является понятие «авторской маски» (термин постмодернизма, предложенный американским критиком

К. Мамагренем (1985). «Посягая на читательский метатекст, автор подменяет его собственным» [3, с. 8]. В данном случае можно высказать предположение, что перед нами явление «акциональной драматургии» (заимствую термин «акционизма» из живописи), то есть такого построения, при котором на первый план выходит не сюжетная линия, а психо-физические проявления, направленные на передачу читателю-зрителю определенного состояния, и только. Это «нутряная драма», приближенная к ритуальному священнодействию, где с помощью насилия, в том числе насилия языка, происходит прямое воздействие на зрителя с целью его шокирования и обескураживания.

Словесная атака на зрителя усиливается натуралистичными зарисовками сцен насилия. Причем ремарки в них явно предназначены для прочтения вслух, выражая то внутренний монолог героя, то перформативный смысл действия.

Шея Шурыяна наконец-то перерезается, я режу артерию, кровь хлещет здоровенным фонтаном на стену, на всех обдаёт брызгами. Голова Шурыяна падает вбок и назад, мотается на шее, он дрожит и сползает с табуретки на пол. Грэйв берет со стола разделочную доску, бьет ребром доски Славяна по голове, попадает по руке Трокси, Трокси отдергивает руку, Славян отдергивает голову, бьет наугад сковородкой, попадая Трокси точно в ухо. Кровь уже не хлещет из шеи Шурыяна так сильно, я протягиваю Трокси руку, но его качает в другую сторону, он ударяется рукой в оконное стекло и пробивает его голой ладонью насквозь. Я хватаю его за руку и выдергиваю из окна. Трокси падает на меня, зажав в руке осколок. Грэйв несколько раз со всей силы бьет ребром доски Славяна по голове. Славян начинает орать. Трокси режет осколком стекла ему горло. Прямо Трокси в лицо брызжет сильный фонтан крови. Славян трясется на табуретке и клокочет что-то сквозь рану. Падает Шурыян с табуретки. И еще какой-то звук... [5]

Здесь напрашивается явная параллель с творчеством венских акционистов 1960-х (Германа Нита, Рудольфа Шварцкеглера, Гюнтеар Брюса, Отто Мюля, Курта Крена, Отмаар Бауэра). Недаром сами художники называли себя «Институтом прямого искусства». И активно задействовали в своих акциях, перформансах кровь, деструкцию трупов животных, тело (садомазохизм над собственным телом) и т. д. Например, Герман Нитш в своем мистериальном театре разделявал на глазах участников спектакля туши животных, измазывал себя в крови и демонстрировал потроха. Но в русской драматургической версии, описывающей фактически все те действия, которые производили на глазах у публики венцы, исходным материалом автора и основной формой воздействия на зрителя является язык, нервующий, раздражающий и провоцирующий нас одновременно. То есть в НД перформативность является главным базовым элементом текста, потому как похожую ситуацию мы можем наблюдать в пьесах Павла Пряжко, Ивана Вырыпаева и др.

Библиографический список

1. Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Перформер // Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. Терминологический словарь. СПб.: Азбука, 2005. 320 с.
2. Гадамер Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. 703 с.
3. Ильин И.П. Постмодернизм: словарь постмодернизма. М.: ИНИОН, 2001. 384 с.
4. Гремина Е. Маленький большой театр // Радио «Свобода». 2002.
5. Клавдиев Ю. MONOTEIST (архива автора).
6. Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 17. Теория речевых актов: сб. / общ. ред. Б.Ю. Городецкого. М.: Прогресс, 1986. С. 22–129.
7. Hans-Thies Lehmann. Postdramatic theater. New York: Routledge, 2006.

*M.I. Sizova**

PERFORMATIVITY OF THE «NEW DRAMA» (YURI KLAVDIEV «MONOTEIST»)

The article is devoted to the viewing of the category of performativity of the texts of New Drama. The aim of the research is the study of the historical aspect of performativity – «interested selfrepresentation» on the example of the drama texts by Pavel Pryazhko, Ivan Vyrypaev and Yuri Klavdiev.

Key words: performativity, actionism, «viseral drama», Yuri Klavdiev, first reading.

* *Sizova Mariya Ivanovna* (sizmariyaiv@gmail.com), the Dept. of Russian Theatre, Saint Petersburg State Theatre Arts Academy, Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.