

Об интимизации повествования в «монодрамах» Евгения Гришковца

Нарративные стратегии Гришковца самоочевидно характеризуются последовательной и целенаправленной интимизированностью, но интимизация эта обнаруживает качества весьма амбивалентного свойства.

Механизм такой многоаспектной интимизации может мыслиться как выстраивание определенного интонационно-жестового прагматического метатекста.

Параметры этого прагматического метатекста можно попытаться сформулировать в следующих презумпциях: сообщение адресовано в пределе одному собеседнику, даже более того – самому себе, это автокоммуникация в сущности, но подразумевающая диалог с собой как с неким другим, обретение инобытия в себе, усилие самоидентификации в самом говорении. Это сказывается, в частности, в показательном проблемном напряжении между различными нарративными инстанциями, которое декларируется, например, в зачине «монодрамы» «Как я съел собаку»: «Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле –

он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил. И когда я вспоминаю о нем или рассказываю про него, я говорю: «Я подумал... или я, там, сказал».... И я все подробно помню, что он делал, как он жил, как думал, помню, почему он делал то или другое, ну, там, хорошее или, чаще, нехорошее.... Мне даже стыдно за него становится, хотя я отчетливо понимаю, что это был не я. Нет, не я. В смысле – для всех, кто меня знает и знал, – это был я, но на самом деле тот «я», который сейчас это рассказывает, – это другой человек, а того уже нет и у него уже нет шансов вновь появиться....» [4:7]. Рассказчик как повествователь и рассказчик как герой предстают здесь дискурсивными инстанциями, пребывающими в напряженном антиномизме единства-различия, в коллизии личностного самополагания в аспекте инобытия: «я и другой», «я как другой».

Интимизация повествования основывается на понимании, реализации текста как жеста преимущественно – в сценическом, теат-

рализованном представлении единично уникального интонационно-индивидуального извода. Наверное, проблематично данный повествовательный ряд рассматривать в отрыве от непосредственно интонированного жизненно-жестового осуществления. Прагматическая ситуация текста здесь развернута таким образом, что нам, читателю, зрителю, воспринимающему сознанию становится очевидно наличие различных возможных вариантов бытования текста, причем совершенно неоднозначных и неравноценных в смысле содержательной экспликации. Текст как голая партитура еще не сбился, он ждет своей реализации в возможных конкретных исполнительских интерпретациях. Такая реализация-интерпретация для текста Гришковца и представляет собой необходимую конкретно-жестовую прагматическую метатекстуальность. Отчасти об этой прагматической вариативности говорит авторская ремарка к «монодраме» «Как я съел собаку»: «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать. Эту историю желательно рассказывать не меньше часа, но и не более полутора часов» [4: 5]. Об этом же качестве прагматики текста свидетельствует признание автора, сделанное в одном из интервью: «Каждый раз, когда я играю спектакль, у меня есть возможность постоянно изменять редакцию, делать текст более точным, а текст, который записан в книге, – это один из спектаклей. Поэтому от канонического текста на сцене не звучит ничего. Я собираюсь следующим летом сделать не просто новую редакцию монологов «Как я съел собаку» и «Одновременно», а просто сесть и записать это заново. Так, как эти спектакли звучат сейчас» [6]. Это лишь сырая история, материал, заготовка, недобытийствующий текст, которому чтобы стать текстом, нужно быть рассказанным, получить единично-уникальную интонацию, жестовую интерпретацию, прочтение как необходимое прагматико-метатекстовое поле.

Интимизированная повествовательность предполагает первой предпосылкой своей жест – пластический, мимический, интонационно акцентирующий, что свидетельствует о повышенной роли невербальной, интуитивно-внелогической составляющей эстетического высказывания. Печатный вариант текста располагает показательной в этом отношении как бы системой сигналов применительно к возможной жестово-интонационной интерпретации. Это прежде всего маркированность

просторечно-разговорными приметами – от фонетических до синтаксических и проч.

Эта жесткая связанность жеста и текста, текста как жеста, и наоборот, роднит практику нарративной интимизации у Гришковца с опытом авангардной поэтики, с одной стороны, и с постмодернистской – с другой, именно благодаря ключевой роли в стратегиях текстопорождения Гришковца прагматического аспекта. В известном смысле, перед нами разворачивается перформанс в его мгновенно-уникальном свершении, бытовании текста. Для этих текстов ведь печатная фиксация видится явно эстетически нерелевантной. Но главное здесь, может быть, в том, что подлинное представление происходит как раз в поле воспринимающего сознания. Автор инициирует формирование определенных пресуппозиций, сценариев в горизонте нашего восприятия, определенную конфигурацию поведенческого самопозиционирования, некий ролевой «образ себя» и провоцирует соответствующую реакцию как необходимый эстетический эффект.

Нюансировка доверительности слова интимного, единично-интровертно адресованного сопрягается с театрализацией слова, как бы разомкнутого вовне. Интенциональность слова «для одного», только к одному собеседнику обращенного, слово «для себя» и «в себе» обнаруживает необходимость иной стороны – слова «для всех», публичного, театрализованного. Усилие личностной самоидентификации пролагается на путях взыскания некоей адекватной этому усилию конвенциональности.

Изоморфной таким дискурсивным стратегиям представляется мотивная система текстов Евгения Гришковца, в частности, в его монодраме «Одновременно». Здесь раньше всего возникает продуктивное напряжение между обезличивающей конвенциональностью и взыскуемой подлинностью личностной самоидентификации – на фоне беспокойного знания об устройстве мира. Намечаются и сопрягаются два эпистемологических мотива. Первый: я узнал как устроено бытие, и это мне не понравилось. А ведь все в мире как-то устроено. Так зачем мне об этом знать: «Просто я узнал об устройстве мира что-то такое, что мне не понравилось. Потому что, когда узнаешь, как что-то устроено... Не то чтобы это перестает нравиться, но от прежнего отношения к тому, об устройстве чего ты узнал... ничего не остается... Может быть, тебе это и раньше не нравилось, просто начинает не нравиться по-другому. Понимае-

те... по-другому. Просто все имеет свое устройство... И мне чаще всего совсем не хочется знать, как что-то устроено. Просто узнается об этом само собой. Или кто-нибудь крикнет: «Посмотри, посмотри... Скорей посмотри!» И ты посмотришь..., увидишь..., то, чего не надо было видеть. А еще, хуже того,... поймешь, как это устроено» [2:13].

Знание не космозирует, а хаотизирует мое самопозиционирование, мою смысложизненную перспективу. Истина об устройстве мира оказывается истиной деструктивной, это такая эктропия, которая чревата энтропией.

Этот мотив предстает в тесном единстве со вторым: а где я-то? Где найти основу моего самочувствия, моего самополагания? Я – в своем теле? Но тело функционирует независимо от меня: «Или вот сидишь за столом, что-нибудь выпил или съел, и в животе как заурчит, и кто-нибудь на тебя так посмотрит, дескать, ну как так можно... Но ведь это же не я урчу, я же не хочу этого. Или икнешь, не дай Бог, ...и кто-нибудь так головой помочет, дескать..., а мне и самому стыдно, но я же не могу вот этим там у себя внутри управлять... В смысле, не я икал, не Я. Это оно икнуло, но для всех-то это я икнул... А я что могу сделать... Только извиниться. Не буду же объяснять, что я не хотел этого делать, а что это там внутри само собой..., что мои кишки и мой желудок – это не Я. А где Я?

Ведь я же понимаю, ...теперь уже понимаю, что мои руки это тоже не я. Вот, например, я хочу что-то нарисовать, и не что-то, а конкретно, срисовать какую-то картинку. И я вижу, как там нарисованы несложные линии. И вот какая-то линия идет, потом загибается и заканчивается, а мне нужно просто ее точно так же провести... Вот у меня в руке карандаш. Я вижу эту линию. Мне нужно просто в точности так же нарисовать. Я же ее вижу! И не могу. Значит, мои руки – это не я.

Или ноги... Вот я запомнил какой-то танец, помню последовательность движений и сами движения помню. Причем я их, можно сказать, вижу у себя в голове... А мои ноги не могут их повторить. Или по отдельности могут, а подряд – не могут. (Делает несколько нелепых танцевальных движений ногами.) Значит, мои ноги – тоже не Я, а просто мои».

Может быть я – в своем мозгу? Но и мозг – это не я, а просто мой мозг: «И мой мозг – это не Я. Потому что... Вот, например, я смотрю кино, вижу там знакомую актрису, ...ну, не знакомую, в смысле мою знакомую, ...а просто, я недавно видел ее в каком-то

другом фильме и говорю: «Я эту актрису совсем недавно видел в одном фильме, ...такой фильм хороший, как же этот фильм называется? Черт..., как же он называется..., совсем недавно видел...» И все, ...кино уже не смотришь, а пытаешься вспомнить, где же эта актриса играла, и весь вечер пытаешься вспомнить, и еще половину следующего дня. А когда тебе совсем не надо, оно само вспомнится. А никуда не вылетело, просто в мозг куда-то залетело, ...туда, в глубь мозга. И ты листаешь, листаешь свой мозг... Потому что мозг тоже не Я, а только – мой мозг. А где Я?» [2:21].

Далее рассказчик раздевается и вносит анатомические карты, при этом замыкая течение обоих мотивов в едином проблемном русле: зачем я знаю, что все так устроено? И одновременно – а где здесь, вот в этом во всем я? Анатомические схемы – это воплощение очужденно профанной, но общепринятой, конвенциональной истины о человеке, обо мне. Но я себя таким не знаю, не узнаю, не вижу. Как и не узнаю себя в том стыдном чужаке, которого вижу на любительском видео: «Пойдешь на вечеринку на какую-нибудь или к кому-нибудь на свадьбу, а там кто-нибудь заснимет все на видео, а еще потом при случае будешь смотреть эту запись и удивляться... Боже, кто это такой? Кто это? Что он делает? Он – это, в смысле, я. Просто Он не такой, как в зеркале, не такой, какого знаю, к какому привык, ...а такой, ужасный... Боже, какая ужасная прическа, одежда дурацкая, а жесты, ...какие-то мелкие, пошлые... И выражение лица, и гримаса, которую Он все время повторяет... А смеется... А кто-нибудь еще скажет, из тех, кто с тобой вместе смотрит эту запись: «О, смотри-ка, смотри-ка, ты хорошо получился! А вот я... Ну надо же, какой идиот! А ты классно вышел...» А голос, которым Он, в смысле я ...говорит, – это же вообще кошмар, этого же не может быть. Я же слышу, как я говорю, ну, слышу же... А тут какой-то гнусавый, картавый... И, как бы просто так, скажешь: «Что-то звук как-то записался странно, да? Как-то голос звучит плохо». А тебе отвечают: «Да нет, твой голос... нормальный, как всегда... Это мой...» А голос-то ужасный. Незнакомый голос. Незнакомый... И этого не исправить. С этим вообще ничего не поделаешь. Ничего не поделаешь» [2:37].

Конвенциональная истина обо мне – это он, а не я. Это «я», которое превращается в «он». Я узнал свое устройство по анатомической карте, но я узнал очуждающую не-

правду о себе. И, главное, что все видят его, а не меня. Его принимают за меня. Но ведь в пределах своей внутренней логики взятый смысл этого взгляда извне, этой оценки – в том, что я не существую, меня нет. Этот «он» – приговор для меня. И неслучайно именно анатомические карты становятся красноречивым знаком такого мертвенного распластывания под отчуждающе-унифицирующим взглядом извне. Мое «я» с этим согласиться не может, это непредставимо, что «меня нет»: «А как можно понять то, что я сказал? Сказал, мол, меня нет в жизни этой женщины? Как вообще можно понять то, что «меня нет»? Я этого понять не могу. Как я могу понять то, что «меня нет»?! Я же сколько себя помню – я всегда был, Я был всегда!» [4:158].

Знание об устройстве оказывается более всего и раньше всего незнанием, такая истина о мире есть нарочитая неправда о нем.

Эта тема продолжается концептуальной оппозицией «понимания» и «чувства». Главный тезис, раскрывающий смысл оппозиции: понимание делает жизнь легче, проще, а чувство, напротив, ее усложняет донельзя. Но всегда хочется не понять, а именно почувствовать, причем почувствовать сильно. Понимание, как и знание «как все устроено», в сущности, иллюзорно – тем, что «облегчает» картину мира, упрощает ее, очуждая. Это те же анатомические схемы – суррогатная, профанно-конвенциональная истина о мире и человеке.

Чувство же непредсказуемо и неповторимо. Чувство неуправляемо, его нельзя сконструировать, им нельзя манипулировать, ибо какие условия нужны, чтобы почувствовать? Никаких условий: «Это так важно, что-то сильно почувствовать, почувствовать... Не боль..., потому что боль – это вот отсюда, в смысле, когда болит, это отсюда. (Показывает на анатомическую схему.) Я имею в виду – ПОЧУВСТВОВАТЬ!... Не вкус и даже не радость..., а ситуацию. Ситуацию! Почувствовать то, что ЕСТЬ. И тут мы не знаем, в какой момент мы почувствуем, а в какой нет. И какие для этого нужны условия... для того, чтобы почувствовать. Иногда вообще никаких условий не надо» [2:43].

В первом приближении «понимание» и «чувство», может показаться, воплощают уже известное нам противопоставление очуждающей профанной конвенциональности и, соответственно, непосредственности уникально личностного самочувствия. Но смысл этого императива – «почувствовать» –

оказывается значительно сложнее и многомернее.

Подлинно почувствовать – это, раньше всего, пережить мир, реальность во всей множественной сопряженности – «одновременности» – явлений, ситуаций, событий. Почувствовать одновременность сбывающегося сущего во многоэлементности, многоставности, во множественности как таковой. Пережить опыт не только «единого», но и «многого»: «А надо успеть сказать, ну, например, про то, что вот здесь, то есть в том пространстве, где мы находимся. Сейчас... И не просто сейчас, а прямо сейчас, движется-крутится просто непонятное количество разных молекул. Их не просто много, а они СПЛОШЬ! И вот в этом воздухе, который не только нас окружает, но который мы в себя вдыхаем, – и сквозь нас, и сквозь все эти предметы прямо сейчас проходят, и даже не проходят, а проникают постоянно бесконечные радиоволны и телевизионные волны, какие-то сигналы космической связи. И это разные новости и музыка, и любимое или нелюбимое кино, и разные непонятные иностранные языки, и, может быть, сигналы с просьбой о помощи или просто болтовня. И все это вот здесь вот, и я не могу сказать, каким именно образом это влияет на мою жизнь, я ведь об этом постоянно не думаю, я об этом вообще не думаю, просто я об этом сейчас говорю. Но если бы этого всего не было, то все было бы по-другому, в смысле моя жизнь, это же понятно» [2:28].

«Одновременность» означает еще и *совместность* переживания, чувства. Человеку нужно почувствовать всегда непременно вместе: «Вот, положим, я очень люблю Штирлица, фильм про Штирлица. И вот я накуплю кассет или там дисков с этим фильмом, накуплю – и никогда не буду смотреть. Потому что ведь фильм в магнитофоне я всегда могу остановить, и Штирлиц будет меня ждать на полуслове пока я, например, сбегаю в туалет. А то, что любишь, остановить нельзя. А когда будут показывать Штирлица в неудобное для меня время, по какому-нибудь идиотскому каналу, перебиваемого дурацкой рекламой, я буду смотреть – и так чувствовать! А потому что смотрим все вместе, и Штирлиц пришел ко мне в виде какой-то непонятной волны...» [4:92].

Концепт одновременности чувства сообщает интимизированной интенциональности самоидентификации новые неожиданные обертоны, связанные с осмыслением самобытия в пространстве иного, другого, не только

единого, но множественного. Иносознание и конвенциональность, таким образом, реализуются у Гришковца не только в профанном, но и во взыскуемо подлинном модусе. Самоконституирование пролагается в поле институализации «другого». Формулируется коренной вопрос онтологической эпистемоло-

гии Гришковца: как возможно существование «одного» и «многого», почему есть «одно» и «многое», не «одно», но «многое»? Как возможно продуктивное сопряжение этих инстанций, искомый ассонанс «одного» как я-самополагания и «многого» как полагания Иного?

Литература

1. *Гришковец Е.* Как я съел собаку. – М., 2003.
2. *Гришковец Е.* ОднорЕмЕнно. – М., 2003.
3. *Гришковец Е.* Планета. – М., 2005.
4. *Гришковец Е.* Зима и другие пьесы. – М., 2004.
5. «Человек-театр» Евгений Гришковец //

www.grishkovets.com. 6. Евгений Гришковец: «Я не был альтернативным никогда» // www.grishkovets.com.

АНОТАЦІЯ

В статті досліджується специфіка оповідної поетики у «монодрамах» Євгена Гришковця. Результатом аналізу є висновок щодо прагматичної природи наративу цих текстів.

SUMMARY

Features of a narration in texts by Evgeniy Grishkovets are investigated in this article.