Ольга Абрамович

**КАК ПУХ ОТ ГУБ**

*(Из разговоров с Зельдовичем и Драгомощенко)*

ОА - ... а давайте поговорим о театре, как философской категории. По

аналогии с бумажной архитектурой можно назвать предмет нашего разговора

бумажным театром. Александр, "что вы думаете о театре, как философской

категории"?

АЗ - Следует начинать с банальных вещей. Первая, очевидная: театр дает

возможность выйти за пределы собственной биографии и прожить еще что-то.

Ты попадаешь в ауру актера и оказываешься "здесь и сейчас". Это

очевидно. Менее очевидно то, что театр таким образом создает возможность

манипулировать жизнью, перемещаясь по оси, где на одном полюсе --

"натуральность", а на другом -- "бумажность". Вы помните эти детские

домашние перекладочные театры, вырезанные картонные фигурки?..-- это же

очаровательно. Бумажный театр -- это предельная улыбка, то есть, когда

мы высасываем из жизни плоть, высасываем тяжесть и оставляем тени. Но

осязаемые тени. Когда жизнь делается равновозможной настолько, что

становится слышно...

АД - "Моря Балтийского шум. Тихая поступь ветров./ Но не откроет мне

дверь насурмленная Маша..."

АЗ - Ну, понимаете, чем больше возможностей, чем меньше детерминизма

-- тем легче. Все легче, легче, все бумажней... почти как пух от губ. И

тогда у зрителя тоже возникает возможность вернуться назад к собственной

жизни и тоже начать ее как жвачку растягивать по какой-то оси:

"натуральность" и прелестная "игра", "искусственность". В этом есть,

конечно, и психотерапия но и -- магия, и вот эта "резинка". То есть,

театр дает возможность нам вообразить, что мы сами играем с собственной

жизнью. А когда мы играем, мы делаемся многократно свободнее. Потому что

отношение к миру, как к предмету игры, гуманистично и свободно, оно

лишено какой бы то ни было агрессии и при этом вызволяет нас из

иллюзорной детерминированности.

АД - Где-то, кажется в предисловии к "Поэтике грезы" Башляр замечает,

что значение поэтического образа -- точнее, его этоса -- в том, что он

открывает язык будущему. В какой-то мере это возможно отнести и к

"театру": значимость последнего, скажем так, возможно заключается в том,

что он открывает воображение будущему. Или "иной природе" времени.

АЗ - Я вспоминаю репетиции Васильева... Играли какие-то куски, потом

наступали долгие паузы, заполненные перестановкой декораций... или же

были паузы, потому что там планировались вставки балета; или просто

выходили покурить, а потом опять все начиналось. То есть, время жило

необычайно разнообразно. Обычно в спектаклях, которые нам показывают,

время живет одинаковым образом. А в этих прогонах, в этой целодневной

жизни, которая там проходила, в которую вплетались еще какие-то интриги

отношений между его участниками, между наблюдателями время текло

предельно пестро. То замедляясь, то ускоряясь. И это было хорошо, потому

что, конечно же, на самом деле все это происходило отчасти случайно,

отчасти импровизационно, но отчасти и намеренно. Это была возможность

жонглировать временной "плотностью" -- или натуральностью как бы --

происходящего. И вот в этом воздухе, в этом объеме и заключалось на

самом деле очарование. Почему, скажем, я никогда больше не ходил на

спектакль "Серсо", который потом был выпущен на люди...

АД - (глядя в окно) Послушай, кто убил это дерево?

АЗ - Вот это?...

 (за окном дерево)

АД - Да, это Москва... Ты же знаешь, Ленинград -- деревня. Ну, может

быть, каменная деревня. А деревня это жупел. И люди тоже себя ощущают

каменно. Любопытно все же, почему памятники обычно превышают человека,

почему, например, памятники не делают величиной с наперсток? Сколько бы

хлопот возможно было бы избежать впоследствие... И вода каменная.

АЗ - На каменной завалинке я каменно сижу...

АД - Да, действительно. Это про меня. И вот я, приезжаю сюда, каменный,

а здесь все по-другому.

АЗ - На каменное облако я каменно гляжу.

АД - Фактически это посвящается юному Ролану Барту. И выглядит так. "В

каком магазине вы брали эти штаны?" -- "Там-то". -- "Ага. Я был там

вчера вечером. Вы?" -- "Знаете, утром". Все. We have one blood, you and

I. И вот у людей, живущих здесь, у них дерево под окном. Вчера оно было

ржавым, как победа, но живым, как поражение. Я говорю: "Саша, меня

охватывает какая-то очень внутренняя трeвога по поводу этого дерева. Что

с ним происходит!" И я был прав. Утром открываю глаза -- дерево мертво.

Ни одного листа. Вероятно, это начало рукотворной осени.

ОА - И чьих же рук это дело?

АД - Полагаю, чьих-то. Но почему я сейчас об этом говорю? У меня такое

ощущение, что театр -- одна из возможностей устроения некой осени. И,

если позволите обобщение, -- смены времен года, очарование чего остается

наблюдать знающему путь вещей.

АЗ - Твой монолог напомнил мне Некрасова. Он очень много писал о

погоде.

АД - Не спорю. Однако начать мне хотелось с другого. С мечты. Я хотел

построить театр, который... (отводит рукой бокал с Лыхны) Нет, друг мой,

не время. Позже. Я хотел построить такой театр, у которого было бы

четыре сцены, расположенные по периметру зрительного пространства,

соединенные между собой. Четыре сцены, на которых одновременно игралось

бы четыре спектакля. На одной, к примеру, "Макбет", на второй "Таланты и

поклонники". Справа Чехов, слева Эврипид. Все работает в полную катушку.

Non Stop. Причем все идет одновременно. Воспитанные коробейники на

войлочных подошвах разносят сахарную вату и пиво. Иные зрители

предпочитают смотреть на действие с Чертова колеса, расположенного в

центре патио. Но поскольку труппа небольшая, то актеры, отыграв свое на

одной площадке, бегут на другую, переодеваясь на ходу (если есть время),

обмениваясь по пути репликами по поводу всевозможных обыденных и милых

вещей -- будь то водопроводный кран, купленный с рук либо последние

битвы в парламенте. Так они бегают по кругу. Тут они кричат: "бросьте

ключи в колодец", там "к чему Титания перечит Оберону?", а там: "Боже

мой, как вы постарели, Петя!...". Такое представление должно идти по

меньшей мере месяц. Актеры и зрители входят в отношения. Кое-кто

подменяет друг друга. Возникают странные связи. Любовь проникает в ряды

коробейников, etc. Я думал о великом реальном Театре, за границами

которого с "той стороны" тоже такой же периметр, исполненный зрителями,

которые смотрят происходящее действие как бы "сзади", из-за плеча, но

для которых главное действие происходит в развитии событий среди

зрителей. Театр уходит за горизонт. Вот схема. (Чертит).

АЗ - (внимательно наблюдая)... А я написал в детстве повесть.

АД - Повесть. О чем же?

АЗ - Я написал одну главу. Она занимала страницы полторы.

АД - Как называлась?

АЗ - Название не сохранилось. История начиналась с того, как некий

человек приходил в город. Жаркий, с мухами, на берегу моря, где-то около

Одессы...

АД - Херсон?

АЗ - Нет.

АД - Николаев?

АЗ - Вот! Николаев.

АД - Николаев?! Николаев, боже мой, 6 утра, 1967 год. Мы приезжаем в

5:40. Как сейчас помню. Въезжаем в город, температура воздуха +60 по C.

Жара падает отвесно. В воздухе гарь -- стерня горела ночью, пока мы

ехали. Пылища адская! Вьезд в город. Стоит киоск, в котором как бы

торгуют пивом.

АЗ - Пиво там выдающееся.

АД - Да. Но мы же не дети, Саша! Мы же понимаем, что пиво -- оно

янтарное, желтое, черное, синее, какое угодно... Но прозрачного пива не

бывает. Это -- contradictio in abjectio. Зато стоит очередь. Это в шесть

утра, перед Кирпичным заводом. Человек подходит, большую кружку этого

пива выпивает и из кармана огурчик такой, весь туманный в пупырышках

тащит или тарань вынимает любовно, рыбку, значит... Это водку продавали

в киоске пивными "бока лами". Так мы Николаев и проехали.

АЗ - Вот-вот, город типа такого Николаева с таким вот киоском у

Фарфорового завода. И роман почему-то начинался с того, что там

принимаются строить театр.

 (АД в упор смотрит на АЗ)

АЗ - Так начинался роман.

 (ОА - всхлипывает)

АЗ - (продолжает) Мне было 14 лет. Я очень люблю эту историю и в общем

где-то даже хочу осуществить.

ОА - В Николаеве?

АЗ - Не обязательно. Но где-то там, где тепло.

 (пауза)

АД - (прокашливается). Идея бумажного театра вне всякого сомнения очень

интересна. Впрочем, в последнее время она получает достаточное

распространение. Вчера нам довелось быть в некоем вполне светском

собрании, которое называлось "Выставка друзей" или, как сказала Ольга

Свиблова: "honey, у нас теперь в Москве начался новый период -- не

"возрождения", а "возвращения"." Все вернулось в лоно добрых старых

квартирных выставок. Конечно, я понимаю, проблема privacy, ностальгия по

интимности...

АЗ - Хорошее слово -- "невозрожденец".

АД - Отличное слово. Я уж точно не возрожденец. Я старый, больной

человек, но я пришел туда и мне показалось, что идея бумажного театра

просто порхает в воздухе. Иногда, правда, уплывает куда-то вбок... В

одном из разговоров я сказал -- вы научились многому, но невольно забыта

одна вещь, которая относится к истокам научения: Я говорит,

следовательно Я исчезает. Сомнение, а затем и мысль у Картезия отделены

от речи... то есть, от временения, в котором мы уже всегда были или же

только будем...

АЗ - Я читал.

АД - Что читал?

АЗ - (с нескрываемым изумлением) Я? Читал? Хорошо. Но я так и не знаю,

что они делали потом, после того, как все написали? Куда они делись? И

что делали прежде?

АД - Видишь ли, тот1 был пожарником. То есть, следователем страховой

компании; расследовал все случаи, связанные с пожарами. Потом сатори, --

очередной пожар на фабрике. Люди курили в отведенном месте, а рядом

стояло две бочки. Одна пустая а вторая с бензином. На бочках были

соответствующие надписи. Допустим -- "пусто", "бензин". Рабочие

предпочли бросать окурки в пустую бочку из-под бензина. Пары шарахнули.

Ребенку известно, что бензин не взрывается, а пары да. Но -- пустая

бочка... Пустота -- это ничто, это -- безопасно. Оказалось наоборот.

Впоследствие Жак Деррида развивает эту тему в концепцию -- differAnce.

Старая, но по-прежнему прелестная история.

АЗ - Это была пьеса, состоящая из двух надписей.

АД - Скорее, кости, состоящие из одной грани.

ОА - Мне очень нравится мысль о том, что театр дает возможность придать

времени разнофактурность в процессе репетиций. Но в таком случае не

получается ли, что театр существует лишь для тех, кто им занимается, а

вовсе не для тех, кто его смотрит?

АЗ - Нет, не смотрит.

ОА - А что он делает?

АЗ - Ну, понимаете, мы же не можем в своей жизни сами себе потереть

спину.

ОА - Почену?

АЗ - Это трудно. И мы ходим даже в специальные места, где это делают, в

баню, где нам это делают. И в театр мы ходим, где нам...

АД - Кусают наш локоть.

АЗ - Да.

АД - Но мы не коснулись темы, которой всегда касаются люди, когда

заводят разговоры о важных вещах, будь то баня или кусание локтя. Мы не

коснулись вопроса генезиса театра. Слушая вас, Саша, я понял, что в моем

сознании произошла бархатная революция: у людей живущих на этой великой

равнине при полном отсутствии поющих козлов... генезис такого театра,

конечно же, следует искать в тризне а затем и в самом погребально-

похоронном обряде. По мокрому кладбищу, по колено в воде и грязи. Кричат

вороны, голуби... и так далее. Вот она машина, спрессовывающая время в

преддверии его отсутствия. Впресовывающая, как муху в янтарь.

АЗ - Похороны?

АД - Хоронить, прятать, я затем искать -- природа игры. Своего рода

прятки. Элевсинские жмурки. Наверное, поэтому такие трудности с другими

традициями. Что ж... другие белковые структуры.

АЗ - Да. Любая биологическая структура -- она, как гайка с резьбой,

настроена на время. И национальная или культурная разница существует на

биологическом уровне, на уровне соответствия внутренней темпоральной

резьбы тому времени, которое через человека проходит...

АД - Ты вернул меня на землю. Вот мы живем здесь... я понимаю, это

странно, но я вынужден признать этот курьез, с которым приходится

мириться. И мы здесь, как и все, находимся в поисках постоянства. Не в

поисках утраченного в Комбре пирожного, а в поисках постоянства. В

системе подлинной чумы -- прости я старше тебя -- самым постоянным

является то, что обслуживает смерть.

АЗ - Ты сказал "утраченное время"... На самом деле это название всех

пьес прошлого и будущего. Любой театр -- это поиски утраченного запаса,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Речь по-видимому идет о Бенжамине Л. Уорфе (примечание Ольги

Абрамович)

невоспользованного...

АД - ... нетраченного...

АЗ - ... и еще 20 прилагательных -- времени. Времени любого, сюжетно-

событийного, чисто процессуального, времени ожидания, встречи, разрыва,

разлуки... Это все временные категории на самом деле. И человек, который

приходит в театр, он как бы приходит на склад запчастей. Ольга,

передайте, пожалуйста, Лыхны Аркадию... Как на свалке японских

автомобилей, где он ищет себе болт, бендикс, стартер -- и все бесплатно.

Театр -- это такая свалка невоспользованного времени, где каждый может

выбрать себе и приставить, прилепить, привинтить что-либо ко времени

собственной биографии. Иногда привинчивать не к чему.

ОА - Давайте теперь поговорим про текст в театре. Предисловие к этому

разговору будет такое. В Древней Греции пьесы писались для одного

единственного представления. Сюжет был всем известен, но текст каждый

раз был оригинальным. То есть присутствовал элемент неожиданности.

АЗ - Вроде как на правительственном концерте.

ОА - Представления комедии дель-арте тоже были в значительной степени

импровизированными. В нынешнем же театре текст представляется совершенно

незыблемой конструкцией, как буриме. Есть жестко заданные рифмы, в них

нужно вписаться. Откуда такой пиетет в отношении к автору?

АЗ - Я понял. Дело в том, что если раньше фабула была ясна всем, то по

про шествии столетий фабула стала непонятна.

АД - Действительно, фабульно-каузальное мышление, причинно-

следственное, когда-то могло претендовать на то, что оно может дать

целокупную картину мира. Но после того, как, к примеру, Вайцзеккер,

открыл принцип дополнительности, все поняли, что...

АЗ - ... что забит первый гвоздь...

АД - ... в гроб фабулы.

АЗ - ... в гроб современного театра.

AД - Но я ведь не цукат, я ведь тоже когда-то ходил в институт! Я ведь

тоже обучался на театроведческом факультете, где меня строго наставляли

по части, так сказать, драматургического анализа...

АЗ - Что-что?

АД - Ну... (щелкает пальцами) -- экспозиция, кульминация, завязка... Но

странно как быстро исчезает у человека понятие конца-начала, внешнего-

внутреннего, как нестоек весь этот bric-a-brac метафизики. И как любит

человек возвращаться в милые пенаты.

АЗ - Я бы вернулся к теме времени. То есть, к одной из конкретных

перспектив. То, что зовется постмодерном на самом деле не что иное как

попытка по-аптекарски назвать ментальный переворот, единственный резон

которого состоял в абсолютно изменившемся -- напрочь и вдруг --

восприятии времени как такового. Pattern времени, воспринимавшегося

линейно (начало, конец, а в середине нечто, что принято называть

настоящим) относился ко всему без исключения. Модель истории,

завершающейся чем-то -- раем ли, победой добра или наступлением

тысячелетнего царства -- управляла сознанием. Управляла тем, что Лиотар

называет meta-recite, метаповествованием, собирающим мир в единое, где и

возможно начало, то есть истинное прошлое, будущее и, паче того,

настоящее. Которого нет. Но в котором должно по привычной логике

свершаться Бытие.

АД - ...настоящее -- тень, образуемая тенями прошлого и будущего.

Сквозняк, снятое рапидом от-сутствление...

АЗ - Или история каждого -- биография. Еще более детально построение

сиюминутного события. Например, театрального действия. Анатолий

Васильев, бессознательно, может быть, это почуствовал. Он говорил, что

весь театр Станиславского построен по принципу карабкания по канату.

Ему/ей дается задача -- стать президентом или же добиться взаимности

Маши...

АД - Нет, не откроет нам дверь насурмленная Маша...

АЗ - И вот в течение всей пьесы он/она играли только это даже не

желание ... все время куда-то лезли. Его/ее сила распределялась по этой

вертикали. Что в конце стало выглядеть очевидной глупостью. И Васильев,

весьма вероятно не отдавая отчета себе в том, стал разрабатывать

концепцию театра, который он назвал "бесконфликтным". Театра, где

исключаются отношения в прежнем понимании, где все существует автономно.

К чему вполне применим термин -- паратаксис или же паралогия. И за чем

стоит опять-таки усилие по замещению привычной модели театрального

времени иной...

АД - Мы должны были бы остановиться на политическом смысле любого

изменения в риторике. Не говоря уже о попытках изменения ее в подходе ко

времени.

АЗ - Твой пример театра возможно груб, но, тем не менее, он верный

пример: симультанное существование различных персональных времен.

АД - Природа театра -- Перформатив. Когда то, что делается в момент

этого делания и есть реальность, а не "представленная". Когда происходит

не репрезентация знания, но из-обретение его в процессе действия,

содержанием которого оно является. Театр жесток и Арто прежде всего

настаивает на этом потому, что понимает так его энергию, подрывающую

устойчивые структуры знания, превращающую их в труху. Что несомненно

болезненно. Но в трактате Сунь Цзы о военном искусстве есть термин

"девятая местность". Это последняя местность, в которую попадают войска.

Девятая местность -- горы слева, отвесные скалы справа, сзади пропасть,

а впереди противник. Интересно, что рекомендация к поведению в этой

местности самая краткая: "сражайся".

АЗ - Потому что неиминуемо возникает вопрос нравственности. Я тоже

думал об этом. Для меня вопрос стоял так: где источник пафоса в новой

ситуации? Источник морального на чем-то настаивания? Если происходит

отмена всего, что вместо? Художественный метод вырастает в этику. Тем

самым на этический уровень поднимается уровень игры. То есть, отношение

к миру, как к предмету игры делается высшей ценностью.

АД - Но игра это ведь тоже некие конвенции, некие уговоренности.

АЗ - Да. И, как ни странно, на личном, персональном уровне эти

конвенции не социальные, не интерсубъективные -- это конвенции

религиозного плана. Они возникают между человеком и Создателем.

ОА - Ваши разговоры о времени естественно провоцируют вопрос о

пространстве. Тем более, что идея ландшафтного театра...

АД - О-о-о-о-о-о! Вечер! Дамы в кисейных платьях, легкий бриз развевает

ленты на шляпах, в руках крокетные молотки, -- прохожу мышеловку!

АЗ - Пространство есть форма существования времени. У этого положения

масса практических применений. Например, в тесном пространстве трудно

находиться долгое время... Тут дело даже не в климате.

АД - Дело в холмах.

АЗ - Холмы?

АД - Театр за холмом... Надо заметить, мы сейчас доживаем Эру театров

за углом. Но неизбежно с изменением парадигмы "вещи в себе" при переходе

ее в "вещь у нас", мы перейдем к театру за холмом, как переходят в

другую комнату.

ОА - Случались ли уже попытки? Если да, то можно ли считать их

удачными?

АЗ - Бондарчук. Видели "Войну и мир"? Или "Ватерлоо"? Это мастер.

АД - Это гигантская интуиция и ничего больше.

АЗ - Ничего. И море народа.

АД - Мир ожидает прихода холмистов.

АЗ - Главное, за холмом может ничего и не быть.

АД - Это уже финансовый вопрос.

АЗ - Да, это вопрос денег.

АД - И ответственности.

АЗ - И власти. (пауза) Единственное, что интересно в пространстве --

это то, что какие-то слова в одном пространстве произносить можно, а в

другом нельзя.

ОА - Вот! Значит ли, что текст дает задание на изменение времени, а

пространство предлагает способы это сделать?

АЗ - Ничего подобного.

АД - Мне надоело говорить о времени о пространстве. Давайте поговорим о

богатстве и нежности. Или о бедности и тщеславии...

ОА - Давайте.

АД - Только в другой раз.

 Ольга Абрамович