

Андрей Беличенко

кандидат философских наук

Институт философии НАН Украины

ХРАМА ХРОМЫ.

Переворот визуальной драмы в мысленную храму

Анотація

У статті йдеться про альтернативну постмодерністським теорію сучасного театру, яка базується на метафорі Колеса Бога. Таким чином інтеріоризація та екстерналізація можуть бути проінтерпретовані як рух деякої апріорної ойкумени Театру як такого по колу, коли нескінченній відтінки образів переходять один в інший. Отже зрушення має тут два смисли — зрушення концепту та механізм роботи цього ж концепту.

Ключові слова

Храма як над-театр, Колесо Бога як метаморфоза образів, Храма як пігмент магичності театру

Аннотация

В статье разрабатывается альтернативная постмодернистская теория современного театра, основанная на метафоре Колеса Бога. Принимается, что процессы интериоризации и экстернализации, из которых состоит любой театральный продукт, могут быть интерпретированы не как абсолютно уникальный экстаз непостижимой самости актёра и столь же непостижимой и бесконечно далёкой от неё самости зрителя, а лишь как часть обращения-вращения некой апріорной человеческой ойкумены, включающей себя и зрителей, и актёров, авторов в некое общее целое. Отсюда поворот драмы имеет два смысла — смену ее концепта и механизма работы этого же концепта.

Ключевые слова

Храма как сверх-театр, Колесо Бога как метаморфоза образов, Храма как пигмент магичности театра.

Summary

Chrome's Chroma: the visual drama's overturn into the mind's chroma. The postmodern model of the theatre goes

into the Past. But what is the Past? What is the Future? In this issue we have the reanimation of the Greek model of Being as the circle motion which is named the Wheel of God. So the interiorization and externalization on theatre process have an aspect of the endless revolve the a priori structure of the world. It is like the Beatles album "Revolver" and so forth.

Keywords

Chroma as super-theatre, the Wheel of God as the metamorphose of the images, the Chrome as the hue of theatre's magic.

Посвящается
Оксане Танюк

Как известно театр меняет человека, пускай бы он сам вовсе не намерен был нисколько меняться — давая жизнь его копии, его тени, которая, выучив несколько типичных для человека приёмов, начинает играть его роль в жизни, как тот играл свою роль на сцене; даже этот обмен статусами в случае человека вырастает до мировой проблемы, если вообразить себе, по словам классика, самый мир как театр — однако, задумав однажды поменяться домами, один театровед обнаружил, что для этого у него есть гораздо больше оснований, чем для того, чтобы менять себя на свою театральную копию, более продвинутую в делах житейских, ибо загадочным образом перемена служения создаёт иллюзию Подражания как самотворчества, когда человек театра сознательно превращает себя в иллюзию; проще говоря, вся история театра как раз и строилась на такой иллюзии, на вере в то, что любое творчество реально лишь как подражание, как наследование (Богу, Природе, истории, семье, призванию, демонам, героям, народу, обществу, традиции, моде, наитию и т.п.) — но разве совместима любая иллюзия с верой? — «но тогда почему мы живём на сцене и подражаем в жизни?», спросил я как-то у Диогена, известно-

го среди наших Пальмир в сомнительном качестве драматурга без театра, но он смолчал, тогда я спросил иначе — «как же, в конце концов, дать лицо промежутку между мыслью и маской?»

и он, выглянув на секунду из свой пустой бочки, отвечал мне с небывалым готоме пафосом

— «ибо то, что ожидаешь от любви, можно найти лишь там, где любить невозможно»

Предисловие: генезис храмы из постдрамы

Прежде всего, следует напомнить публике предысторию храмы как нового течения в украинском театре, совпавшую с новейшей историей самой Украины. Это поможет понять, почему на смену дискредитированной невнятной игрой в заумь постдрамы пришла болезненно очевидная духовная хирургия храмы. Еще в мирное время нашей истории, помнится, я раздражался неспособностью театроведов открыто назвать современный театр своим именем, отбросив всячески уловки «пост» — посттеатра, постдрамы, да и самого постмодернизма, этого клинического примера смыслового бесплодия.

Но разве драма уже не становилась однажды храмой в разнообразнейших неомистериях и ритуалах эпохи позднего постмодерна? — спросите вы. Да, это была некоторым образом храма вместо драмы, но не было абсолютно ни одной причины или просто повода содрогаться при виде телодвижений актёров, искавших на сцене то, чего они были лишены в своей реальной жизни. Театр — это, конечно, игра, но мистерия даже в жанре театра есть заведомо проигранная игра, поскольку изначально лишает себя того, что объявила целью своих поисков.

В их фокусе — пути новой драматургии. Подобно тому, как Лессинг открывал путь новой драме в своём сборнике статей «Гамбургская драматургия», а Шиллер планировал их воплотить в своём так и не реализованном журнале «Мангеймская драматургия»

— мысли и чувства украинских драматургов обращены скорее к теургии, чем к драме.

Многие ходят в храм — но мы все до крайности нуждаемся в своей театральной храме, ибо истощены до предела мироздания, где для Бога уже нет места. Физика сожрала метафизику. И осталось одно, есть еще единственный приют — не Душа, не Сердце, не Бездна, даже не Храм — а наша... мысль, наши жалкие потуги мыслить после Парменида, Гераклита, Платона, Хайдеггера.

Мыслить к Богу в Бога. Пред нами — весь театр мирового богоискательства и богостроительства. Мы — его мастера.

Выход лишь в одном — не высасывать из пальца мистерии под видом пресловутых духовных поисков, а по-животному страдать за живым Богом.

Я верю, что наша храма родится из Сковороды.

Храма — это не игра и потому не театр, но в отличие от посттеатра люди, делающие сценические храмы, театральные действия, поставлены реальностью в такие жёсткие условия жизни, в которых они вынуждены перед тем, как идти в церковь, или не идти в религиозный храм вовсе, задать вопросы, обращённые к Богу, себе подобным. Вот почему они подвигнуты ставить свою личную храму на сцене, на улице, в вагоне метро — где-нибудь, где они могут показать другим, что они такие же люди. «Я тоже человек», эти слова Апостола Петра могут стать ключом к храме как театральному проекту эпохи начала бесконечной войны.

И мне пришла на ум история несостоявшегося божества. Намеренно не стану называть Его имя, Его учение, Его чудеса и подвиги, какие наверняка у Него были, как они есть у всех других более удачливых богов и богинь. Дворец, где обитало божество, подлежал продаже за долги, поскольку ни одно из Его пророчеств и обещаний не было использовано и не исполнилось. Высший свет и низкая знать, богословы и атеисты, все те, кто при жизни божества заискивали

перед ним, прославляли Его и восхищались Его премудростью, и просто зеваки, заправляющие такими скандальными праздниками несостоятельности во все времена, — запрудили улицу, на которой стоял дворец божества, с самой предыдущей ночи, чтобы с первым лучом солнца ринуться в святая святых и отщипнуть и себе хоть позолоту с того, что еще недавно когда-то приводило верных в настоящий и долгий экстаз. НЕ стану придумывать — пришёл туда и я. Это было непорочно, ведь я был знаком с падшим божеством и однажды даже общался с Ним. Как зависим от наших убеждений даже внешний вид места, где мы впервые его испытали. Спорить бессмысленно — Бог умер, божество сброшено с пьедестала и выброшено прочь их храма на поругание черни с университетскими дипломами или без оных. Пока я тащился к цели, дворец чуть ли не до основания растащили по кирпичику. Ничего не осталось. Ни камня, ни строчки. Я стоял у места, где когда-то сходил с ума от волнения, и не видел ничего, кроме руин. Надежда переночевать где-то во дворце, чтобы набраться сил для обратного пути, умерла вместе с божеством. Даже богам не всегда везёт. Я вытащил из-под завалов какой-то кусок материи, возможно, остатки ковра, мантии жреца или одеяла, и, разложив на щебне, приготовился к ночлегу. Заметно холодало, и я приготовился к затяжной бессоннице — но уснул. И мне приснился мой обанкротившийся Бог и мой первый разговор с Ним, когда я смутно почувствовал Его слабину и испытывал нечто вроде лёгкого разочарования. Я не мог подражать тому, что требовало от меня всей веры. Думаю, то же недовольство ощутили многие до и после меня. Подражание требует мысли, вера — чувства. Мой падший Бог одновременно лишал своих верных и того и другого, поскольку подражающим Ему предлагал иллюзию, а верующим в Него — истину. Этим Он отпугивал от Себя и тех и других. Ближе к утру я впал в странное беспмятство, близкое к прострации. Я стал так слаб, что от одной мысли о мысли о возвращении к людям

мне становилось жутко. И я взмолился своему падшему Богу и попросил Его вернуть мне разум хотя бы на несколько часов, чтобы я добрался как-то до своего дома. Кругом было пусто и тихо. Даже собаки не выли, как они выли в начале дня распродажи Божественного дворца. И тогда я увидел в зеленоватом небе падающую звезду. Но хотя она падала, мне казалось, что кто-то держал ее на резинке, так что она то снижалась, то поднималась. Я улыбнулся — точно так я играл со своим котом, когда он был котёнком, а я еще был в уме. И мне пришла в голову простая мысль. А не танцующая ли это звезда? И мой падший Бог — разве Он не играет в пустоту и в смерть? Разве Он не устроил из своего банкротства театральное представление? И разве такой играющий Бог не играет и в Своё бессилие, чтобы показать людям как бессильны они сами? И мне стало вдруг так светло, что моё лицо стало влажным от чистоты, и я понял, что даже обан-кротившийся Бог остаётся Богом, как даже сумасшедший мудрец продолжает генерировать идеи. Вот уже и рассвело. Снова пришли люди. И я почему-то не испугался их, но смело встал на камень и объявил себя правонаследником падшего Бога и провозгласил Его последнюю волю. Я объявил о строительстве на месте Божьего дворца Божьего Театра. Там будут проходить особенные представления, какие я велел называть храмами, поскольку в каждом из них зрители должны молиться о том, чтобы падший Бог снова явился среди них пускай бы тенью, хотя бы клоуном. Так и случилось. Игра кончилась — и началась Божья храма во славу Ничтожнейшего. А Богу же за это всё честь и слава во веки веков. АМИНЬ.

Онтология храмы: как отличить храму от храма?

Один мудрец заметил как-то, что в каждую Пасхальную ночь мир становится для него как будто выше и просторнее, как будто Сам Бог входит в Свой мир, воскрешаясь в нём, и он, мудрец, как бы он ни стал

мудрее за ушедший год, не в силах узнать даже того, что он знал раньше. И правда, в каждую Пасху и каждое воскресение Господне мы вынуждены начинать всё сначала и переопределять привычные для себя вещи заново. Собственно говоря, в этом и состоит цель театра — в переоткрытии мира и человека в нём.

Импульс обновления приходит на острие вопросов. А потому наш благородный порыв первооткрывателей нового театра оказывается принципиально зависим от новизны наших вопросов по существу к существу, поскольку только оно и обладает существом как своей сущностью. Бессущностный же вопрос пуст и бессодержателен, а потому, казалось бы, вовсе не является вопросом. Где же нет вопроса — нет и театра. Так считали классики и считают неоклассики.

Но сейчас ситуация театра в прерванной, сознательно или вынужденно, театральной традиции описывается уже не вопросами, а скорее настроениями, точнее, невыразимыми интуициями, а не общими понятиями, предубеждениями, а не представлениями, мнительностью, а не мнениями. Гегелевская твёрдость гравировки философского письма, которую невозможно повторить даже в классическом театре, как колею в тундре или спектакль в балагане, оборачивает эту густую темень смыслов уже не ее сумеречной стороной, в которой связь всего со всеми держится на «твёрдом воздухе» (святой Симеон Новый Богослов) отложенного понимания. Нет, сейчас мыслью мышления в ином — не в истинности, а в реальности, которые не совпадают потому, что реальное вклинивается в наше мышление как внешняя и роковая ему сила. Поэтому мыслимость заключает себя в реальности как в объёме, совпадая с ним по месту нахождения, но кричаще противореча ему по сути. Мыслимость, таким образом, заключается в ставшести, в том, что УЖЕ стряслось и состоялось, независимо от его подчинённости истине и логике замысла, отняв у нас наше существование в обмен на его истину, которая, как оказывается, нам ни к чему. Сведение те-

атра мыслимого к театру реальному означает его непосредственную буквализацию. По-другому тут подразумевается материализация смыслов, заявленная еще Адорно (в «Негативной диалектике»)¹⁶, но у нас она проходит по иному поводу — негативной реальности, отрицающей самое себя не по причине своего становления или иномышления нетождественности. Напротив, негативная реальность подлинна в том разрезе, в котором мы не в силах принять ее и согласиться с ней, поскольку эта такая происходящая реальность, в которой происходит нечто неприемлемое для нас — чужая воля, чужая истина, чужая радость, всё то, что мы бессильны разделить и к чему отказываемся присоединиться. Нам нет места в негативной реальности, мы не можем в ней находиться

¹⁶ Во многом благодаря обращению к этому трактату Адорно я оживил и воскресил свой до того безжизненный текст о генезисе Цвета из лона мироотношенческой проблематики. Главным для меня в этом стала тайна *мыслимого как негативного*, собственно, посттеатр тоже не в меньшей степени есть именно негативное, в силу которого можно рискнуть исчерпать бездну онтологии и получить белый, а шире — цветной, билет куда угодно, где диалектика лишь один из пунктов назначения, если, конечно, онтологию можно отождествить с метафизикой тотального Бытия. По Гегелю, даже негативная мысль позитивна, так как она в итоге нечто утверждает позитивно. По Адорно, даже позитивная мысль ставит под вопрос саму себя, так как устремлена в свою бесконечность (параграф ««Бесконечность»» его «Негативной диалектики», где он толкует конечность философии бесконечного, что делает, как можно продолжить, философию негативной в отношении к бесконечному, не зря же Адорно берёт ее в кавычки, ставя в ранг ненастоящей). Я считаю, что негативна по этой причине не столько мысль, сколько сама реальность, так как только позитивная мысль способна поставить под вопрос собственно реальность. И тогда ее, реальности, негативность в том, что она нетождественна себе, так как немислимое даёт себе быть вне своей негативности. Вся эта ситуация может иметь место лишь для одного существа во Вселенной — для человека.

— и всё же мы в ней находимся, ибо мыслим свою невозможность существования в ней.

Вот почему храма как театрализация негативной реальности работает не вместо сакрального храма, а на его месте.

Эта невозможность драмы после постдрамы, как раз и вызывающая к жизни парадокс театральной храмы, равносильна возможности смерти театра, реализуемой в актуальном умирании драматургии. Но парадокс театра мыслимого в том, что умирающий не может умереть, ибо умирание бесконечно, поскольку есть бесконечно малое приближение к смерти как к своему пределу. Умирание есть мышление о смерти, а потому в мысли мы УЖЕ мертвы. Но согласитесь — нельзя умереть дважды, а потому невозможно умереть и единожды. Потому смерть — чудо, каприз, страсть, влюблённость. А раз так — она может стать чем угодно, только не тем, чем она есть для нас всех, ибо она рождается только для каждого из нас. Бог говорит смертью к тому, кто мыслит своё несуществование как мечту о встрече с внесуществующим.

Примерно то же исчерпывающее мышление сущего вне-существующее в 1980-х и 1990-х годах французские философы Жан-Люк Нанси и Филипп Лаку-Лабарт назвали дезистирующим (отрекающимся, от англ. *desist* — покидать, удаляться) субъектом, актуализированным всем постреальным искусством конца прошлого века. По сути, это то же, что *дез-экзистенция*, в которой люди не просто заключают в себе существование, не находящее в себе четких границ и определений, будто отрекающееся от самого себя, как это определяют в дезистировании. Имеем некий новый момент дезэкзистенции как снижения градуса бытийности именно с точки зрения одиозного бытийного вопроса («что такое Бытие?»). Тут уже не забвение Бытия, не распад Бытия, не кризис Бытия, а его невостребованность. Бытие «есть» или «не есть», но это его дело. Бытие не нужно сущему, без него проще. Весь регион Бытия переходит без больших

помпезностей и громких заявлений в структуру реальности, в которой онтологическое и онтическое тонут в *разном*, которое банализирует различие между ними в некоей общей динамической среде бесконечных подмен *Одного Другим*, в которых невозможно определить ни *Одно*, ни *Другого*. У нас нет способов узнать, что такое разное, поскольку оно различается с задаваемыми ему вопросами. Отсюда пустота даже так называемых традиционно чисто философских «вопросов по существу». Не в вопросах дело. Диалог исчерпал себя, заменяя начало вместе с эпохой посттеатра, как известно, эпохи постфилософии. Но и тут наш ожидает новое, исходящее уже не от нашей инициативы отказаться от вопросов, тот особенный после-постфилософский оттенок, не выразимый ни модусом, ни качеством, ни критикой, ни анализом, ни смыслом, и болезненно переживаемый в разладе между Мастером-Метафизиком и Новичком-Практиком (учеником, слугой и т.п.), о чём я размышляю в своей монографии «Цвет как непредставимое Светом» (том 2, часть Вторая, параграф 13). Если кратко, суть в девальвации подлинного. Любое подлинное для нас чужое. Реально лишь чужое подлинное. Так мы чувствуем чужое нам подлинное и мыслим чужую нам истину. Но это отчуждение не личности (по Марксу), не сущности (по Ницше), не смысла (по Бахтину), но карнавал *разного как безразличного*, где нет никого, кто был бы самим собой. Мы все находимся в реальности, где подлинность не главное, и где нахождение настолько самодостаточно, что стало пустым. Нам осталось негативное нахождение в негативной реальности. Мы все, и востребованные и неприкаемые, обречены на ожидание того, что в принципе не может быть удовлетворено даже Богом.

Итак, театральная храма возможна не в театре, но в регионе Разного.

Театр за пределами Пустоты как Негативного

Здесь, в посттеатральной храме, событие уже не происходит, мысль не проникает. Но если событие не происходит, тогда циркуляция сущего осуществляется, точнее, может осуществиться лишь за счёт происхождения самой реальности, происходящей реальности, чьё происхождение, чьё сбывание явно заметны для мировосприятия и мышления, но оставляют смутное впечатление тревожного воздуха перемен.

Храма именно потому не в силах стать храмом, что в ней нет ничего постоянного.

Различие между событием и не-событием исчезло (в том числе и в театре) сразу после исчезновения различия между смыслом и знаком. И то, и другое лишь следствие неких констатаций смены идейных доминант эпохи, настроения истории, а потому не следует так уж этим всем огорчаться. Нам предлагают войну поколений в жанре трагедии, но если это и трагедия, то сцены. Важнее подоплёка, густая темнота смыслов, внутри которых возвращение к метафизике неизбежно. Гегель — из своего откровения превратился в нашу вину. Нам неважно Бытие, но мы напрочь не знаем, что делать со своим мышлением — и правда, о чём нам вообще мыслить, если Бытие «просто так»?

Собственно, мы оказываемся заложниками языков своего мышления, ибо наше пренебрежение Бытием есть его язык. Нас заложили за долги посттеатра, не исполнившего ни одно из своих амбициозных обещаний. Пренебрегать значит выражать пренебрежение. Или, если позволить себе некоторую наглядность, то, что мы хотим увидеть, начинает критически определяться не нашим желанием увидеть, как и «желанием сказать» (Гуссерль), желанием сыграть (зудом театральности) или желанием помыслить, но всего лишь тем, что мы реально можем и в силах различить. Отсюда так актуальна парадигма Света, в которой актуальное становится всего лишь

освещённым. Реально тогда не то, что существует, и не то, что мыслится, и не то, что и во что играет, а исключительно то, что в данный момент и в данном месте достаточно освещено для того, чтобы считаться различённым. Эта, для кого благословенная, для кого унижительная, зависимость мышления от силы Света, которая на техническом уровне сейчас успешно преодолена в разного рода новейших оптических визуализирующих устройствах (тепловизорах, рентгеновских установках, гамма-устройствах, радио-телевизорах, звуковых телевизорах и т.п.), на уровне метафизическом остаётся погружённой в забытьё и непродуманность.

Но именно в технологической исчерпанности театра Света и знаменуется-празднуется начало эры театра Цвета, первым актом которого и становится украинская ХРАМА, берущая исток в школьной драма эпохи барокко.

Подобно тому, как физики освоили весь спектр естественных излучений, так философы театра должны приручить весь ландшафт естественного мышления. Могут сказать, что создав психоанализ как учение о бессознательном, дополняющее теологию как учение о сверх-сознательном, люди вот уже как лет сто завершили этот амбициозный философский план. Однако самый стык между психоанализом и теологией, который Фрейд считал несущественным, а его продолжатели вторичным, всё сильнее и сильнее заявляет о себе в том мировоззренческом дискомфорте, какой оптимисты называют футурошоком, а реалисты — антропологическим кризисом. Я занимаю позицию сентименталистов, поскольку скорблю о том полноценном учении о человеке, в котором картина мира не избегала бы нестыковок, занимаясь разного рода философской ретушью и замалёвкой из благородных или циничных побуждений, но напротив — пыталась найти в этих стыках вход в принципиальной иной мир, где то, что мы сейчас называем спекулятивным мышлением, стало бы способом повествования о *про-*

исходящей реальности. Аналитическую философию всячески занимает сознающее сознание. Но ставил ли кто-нибудь вопрос о реальности, которая происходит так же, как происходит событие или чувство, или мысль?

Храма суть событие Бога. В сакральном храме Бог незримо ЕСТЬ. В театральной храме Бог происходит их своих элементов, из своих остатков, из того человеческого мусора, от которого проще отказаться, чем рискнуть исскать в нём искусство Бога. Всех покоряет Бог во славе Своей, Бог вышних — но вот, взгляните в свои туфли, помыслите свой плащ, раскройте в своём зонтике тайну Бытия — и вы сами отчётливо воочию увидите, как на ваших новых глазах перед вами незаметно вырастит Бог Авраама и Сарры.

Храм — это вера в Бога, храма — это рост Бога.

Понятно, как становится собой элемент целого, ведь он может расти вместе с ним, но как становится само целое, если кроме него одного ничего нет? Вот почему реальность не становится, а случается. Это отличие кажется не столь важным в отношении уже наличной реальности, но проблема в том, что наличная реальность и есть бесконечно становящаяся. Эта-то проблемность Бытия и включает в наши рассуждения целую новую область мышления, но в ней нам важны не рассуждающая и не познающая части, но то, что схватывает тайное и бесконечно малое беспокойство Бытия, его тремор и дрожь.

В реальности Абсолют исходит своим Бытием. Исхождение и имеет смысл происхождение. Театр рождается, и только храма происходит. Храма есть метафилософским хэппенингом. Это исходящее начало реальности не ухватывается ни онтологией присутствия, ни этикой становления, ни феноменологией мышления, давая нам сигнал к поиску фундаментальности нового смысла — фундаментальности не начала или основы, но фундаментальности события.

С нами случился мир. С нами стряслось Бытие.

У нас ЕСТЬ храма! Ибо наш Бог — ЖИВОЙ.

Храма есть театр живого Бога, и сама храма жива там, где даже театр мёртв.

Мы не одарены Бытием как даром, но получены им.

Будем же учиться у нашей храмы, чтобы с нами случился Бог.

Именно в этом сверх-цель храмы, ибо ее сверх-задача — Самый Бог.

Готов ли посттеатр к сверхтеатру храмы?

Очень близка такая растущая и случающаяся фундаментальность храмы в ее бесконечной заявленности Предбожья, по сути, отождествляющей ее с Бесконечностью за-уми Божественного, где место Пустоты переставляется в отношении к мышлению местоимением, с основой космоса в виде Логоса как Огня у Гераклита, что очень тонко позволяет включать в философию Единого скрытую множественность разного. Такое разное как понятие монологической онтологии, на которой зиждется сама театральность театра, независимо от его направления, развенчивает монолитность Логоса как закона становления Единого во многое, поскольку само Единое свободно быть *разным!* Этот ход делает ненужным применение диалектической схемы. А значит, и театра бесконечных диалогов.

Суть разного в том, что в нём нет и не может быть Другого, как не может быть и Иного. Разное не страдает от своего незнания как от боли, но, творя разное, подобное себе, включает саму особенность Другого в общий поток своих разностей. И верно — разное творится с помощью вычитания многого из Одного. Так разное констатирует плоды негаций под видом их наличия как позитивного. В регрессе бесконечных вычитаний разности ведут к мнимому Нулю, который обесмысливает даже негативное мыслимое, теряющее свой субстанциональный статус, полученный в силу бытийного тождества, согласно

формуле Парменида, и тогда мыслимое грубо рвёт связь между разным и различием. Разное уносится потоком бесконечных изъятий и долгов, а различие превращает сущее в лукавую жертву своих собственных следов (у Деррида). Итак, разное бесследно за счёт стирания сумм тотального наличия, а различие приковано к следу как своей фатальной константе, которое не может изменить ни движение, ни деконструкция. Разное обращено к будущему, различие умирает по прошлому. Мыслимое на этом разрыве всего со всем не подлежит (как субстанция) связи со своими предметами, но без конца даже не ставит Бытие под вопрос, а слепо судит его, как спятившая Фемида, заикленная на своих безумных вердиктах.

Храма как акт разного происходящей реальности происходит вместе с ней как ее часть и ее ядро. Неважно, как выглядит храма, какие идеи и чувства она несёт — и несёт ли вообще. Храма есть дрожание ресниц глаза, обращённого в сторону Бога. Потому сама храма есть Бог-в-игре. Собственно, храма есть Божественное светское, есть само Божественное, которое в отличие от традиционных мистерий и новейших неомистерий НЕ показывается, а лишь мыслится. Храма есть богословие посттеатра, есть взволнованная проповедь Немоты, заполненной полётом оторвавшихся от постреальности душ. Ибо Душа летает лишь в мыслях.

Разное (в том числе, и разные храмы) одинаково в своей разности, и потому, повторюсь, разное не даётся как Другой, но одновременно оно не открыто и как Я, поскольку разное не успевает показать его, да и себя самое, тут же переходя в свою противоположность — как не-Я, не-сущее, не-мыслимое и т.п. Мы не другие, не те, не эти — мы все разные, но не в смысле дифференциации, а в плане дифференциала, бесконечно малого приращения, предполагающего не множество различающихся между собой элементов, но путь их движения к себе.

Разное используется в смыслах 1) всякого раз-

ного, 2) всего разного, 3) безразлично разного, 4) бесконечно разного, 5) лёгкого разного, 6) принципиально разного, и 7) тьмы разного. Если теперь вдуматься в банальную фразу, которой миллионы влюблённых пар завершают свои отношения — «мы с тобой разные» — получаем весьма неоднозначную картину разного в качестве мира, где противоположности не совпадают и не дополняют друг друга, а вытесняют один другого, как бы надстраиваясь друг над другом в безудержном стремлении стать выше, но для возвышенного, духовного, а исключительно для превышения, подавления, преодоления, как будто в таком мире есть лишь одной измерение — Высота, но опять же не как Идеал, а лишь как Власть, и примиряющая крайности плоскость невозможна. Но увя — это не Божественная, а куца высота, высота-себена-уме, высота неисправимых эгоистов. Суть ее в прагматизме, это высота-для-возвышения, а не для воспарения. Это не пагода, не колокольня, не ракета, а всего лишь надстройка, пентхаус, этажерка, подставка, башня слежения, точка проверки, пункт контроля, вышка наблюдения.

Но храма суть Вспышка Божественности в ночах сверхтехнологий.

Храма возвращает к прототеатру архаики и античности, ставя себя уже не как после-посттеатр, но исключительно как сверх-театр. Радикализм такого «сверх» храмы в ее стремлении стать мышлением без языка, мыслью ДО языка, ответом ПЕРЕД вопросом.

Мыслить, а не играть

Знает ли вообще кто-нибудь, что такое сверх-театр, идя к нему со стороны театра и посттеатра? Нет, не так его можно узнать. Сверх-театр потому и является храмой, что требует не со-пере-живания, а личной жизни. Только личная жизнь актёра-зрителя делает их авторами храмы как сверх-театра. Посмотрите на свой быт как на Бытие — и вы поймёте, как безумно легко-

мысленно транжирили Божественные акты своей храмы.

Ибо у каждого — СВОЯ храма. Если мы не хотим сводить такое потрясённое и затравленное Бытие основы мыслимого уже не как априорного Логоса, диктующего миру его события, ни к деятельности, ни к поведению, ни к мышлению, — нам нужно прикрепить его к некоей иной основе, взятой как разное, но такой, где сам акт обоснования был бы не ходом от частного к общему (индукцией) или наоборот, то есть чисто логическим выводом (импликацией), но всего лишь индикатором переменности Бытия, знаком его капризности и непостоянства, короче говоря, его разности — не множественности, не разнообразия, а именно разности. Подобная необычная основа (разная основа, что не столько отличается от себя, сколько уходит от своей наличности в бесконечных арифметических актах выбывания из данного) должна оправдать не отдельные факты и их комментарии, но разрешить к Бытию всю тотальную реальность существующего, открывая принципиально иную картину его происхождения — не через становление, эволюцию или скачок (эмерджентность), но через происхождение происхождения, то есть в силу того, что происхождение всей такой реальности однажды произошло с ней, случилось, удостоилось существующего Бытия как разности наличного и бытийного.

Суть храмы как происходящей реальности в различии, точнее, разности, между Бытием сущего (идеей пьесы) и Бытием не-сущего (восприятием пьесы). Под последним я понимаю как раз Бытие в его инобытийности, когда сущее только становится сущим, а потому не существует как наличность, хотя уже «задано» как направление правки и правления задуманного как наличность, ведь не всё задуманное может стать и быть наличным. Различие «дано» и «задано» впервые введено, помнится, Э. Кассирером и развито С. С. Аверинцевым применительно к символу. Направленность-к-бытию и образует пространство со-

бытия как происходящего и случающегося в реальности ВМЕСТЕ с реальностью, а не независимо от неё. Тут отличие происходящей реальности от реальности формально данной, ничего не меняющей и никого не трогающей.

Происходящая реальность и есть реальность разная.

Потому храма не может быть собой, не будучи различающейся с собой.

Отсюда открытость храмы за горизонт представляющего мышления и постановочной режиссуры.

Действительно, мне важен иной момент становления сущего в его существование, случающегося именно в сверх-театральной ХРАМЕ, когда становление еще не началось, но реальность уже произошла из сущего, которое предшествует сущему, становящемуся по причине вечности сущего как такового. Сущее как таковое дано всегда, что и делает его заданным для сущего, которое еще не стало собой, так как существует лишь как проблема Бытия. У плохого царя и всё царство не как у людей. Вот это-то самое различие между Бытием сущего и становящимся сущим даёт место совсем неожиданному для философов театра Бытию не-сущего, в котором сущее есть лишь в ранге замысла пьесы и проекта спектакля. А если всё называть своими именами, в Бытии не-сущего только и может быть явлено разное как акт вычитания Бытия сущего и самого сущего, как бы обратный акту суммирования, до сих пор властвовавший над сущим как слепым и бессмысленным накопления существования. Чему пример вся история мирового театра. Размах реальности от ее замысла (читай — разного) до ее произошедшести (ведь суть замысла в том, чтобы стать произошедшим) и составляет пространство обновления мышления о реальности.

Храма есть прежде всего пространство.

Время — это герои храмы, ее лица.

Обновление невозможно ожидать, ибо оно ставит нас в ситуацию, где наше мышление вынуждено

догонять уходящее из-под ног основание констатаций (тождеств).

Мы должны называть реальность происходящей тогда и только тогда, когда она включает в себя всю амплитуду своих пределов и весь масштаб своего мыслимого. Для философии и театра безумие есть предел не реальности, но разума. Для меня же безумие есть мера реальности, ибо там, где не ставится вопрос о безумии, реальность не существует или не принимается в расчёт. Но как мы можем мыслить безумие в качестве предела чего бы то ни было, если оно немислимо? Только сентиментально, только чувственно. Безумие — это настроение Бытия.

Только в поле безумия и на волне настроения может рождаться Главное в виде ключевой ценности существования, не исчезающей вместе с мышлением, но порождающей его.

Главное в том, чтобы самость стала самым разным.

Каков же реальный масштаб Главного разного?

Если кратко, суть философски в том, *каковы пределы любых наших вопрошаний о Главном?* Каковы границы храмы — и есть ли они у неё, учитывая ее игру Бога???

Как будто всякому должно быть ясно, что суть Главного в том, насколько мы свободны вообще различить его от так называемого неглавного и вторичного, и тогда Главное... перестаёт быть нашим Главным, ибо попадает в прямую зависимость от своего различения. Но различение не может быть Главным, ведь Главное одно, а различение налично всегда в виде Двоицы. Отсюда подозрение в том, что либо Главного нет или его невозможно определить, либо различить можно лишь то, что уже заранее фатально существует как Главное само по себе (например, как Бог), а потому различение или формально, или необязательно, или его вовсе нет. Всё это типично философские каверзы, сбивающие нас с порога наших поисков именно Главного и ничего иного

еще.

Нам должно быть понятно, что невозможно отправляться на поиски того, существование чего поставлено под вопрос самим нашим поиском его. Потому мы и начинаем тут же «утешаться философией», «очищаться театром», чтобы найти в них смыслы того, что поможет нам самим соделать Главное для нас, когда выясняется, что самого Главного как такового в естественном виде нет, и не может быть. Уставший ум близок к обречённости и его легко убедить-уговорить в чём угодно. Однако проблема Главного тем не менее имеет вполне определённое решение.

Действительно, продолжим наши рассуждения о различении. Главное требует его различения как Главного от соседнего неопределённого и неразличённого неглавного. Но само неглавное способно содержать Главное внутри себя. Кроме того, неглавное может становиться Главным в акте его различения как неглавного Главного. И правда, само неглавное в статусе его начальной неглавности нам тоже нужно как-то различить, так что мы очень легко оказываемся в замкнутом круге зависимости различения Главного и различения неглавного друг от друга, поскольку различение Главного вовсе не обязательно должно автоматически становиться различением одновременно неглавного. Как видите, различение не самый удачный способ определить Главное в его начальной позиции.

Возможно, в таком случае Главное априорно? Это альтернатива различению Главного, и она действительна во властных и силовых дискурсах, таких как религиозный и теологический, из которых философия заимствует момент вбрасывания нового понятия в уже сформировавшийся контекст (об этом ниже). Однако в случае начального Главного никакого сформировавшегося контекста может и не быть, поскольку он рождается *вместе* с Главным. Поэтому априорность Главного делает его формальным и неживым, по сути, ненастоящим. Главное заведомо лишается своей глав-

ной черты — быть действительно Главным.

Для театральной храмы Главное есть не просто Бог, но Бог-в-мышлении, Бог в движении его бого-словия.

Но Главное может и не иметь внутри себя главного и не обладать качеством Главного, пребывая в скрытом состоянии, что и случается в театральной храме. Или еще радикальнее — Главное вполне может и не быть в какой-то период своего становления Главным. Значит ли это, что оно ситуативно и субъективно? В теологическом дискурсе этот момент прослежен очень подробно и глубоко (особенно в Индии). Суть обожения как раз и таится в лишении себя своего человеческого Я и выходе к Я Божественному, тождественному с чистым Бытием. Это было бы решением нашей проблемы Главного, поскольку тогда суть его определения переключивалась с нашего суетливо метущегося разума на разум Божественный, вечный и постоянный, так что суть Главного точно совпадала бы с Бытием Бога. В философии этому отвечает платоновский идеализм.

Однако мы не можем сводить своё Главное к Бытию Бога как раз потому, что в определении Главного неявно участвует Ничто — или как начало наших рассуждений о Главном, поскольку оно возвышается над Ничто, и этим главенствует над ним, или как способ нашего определения Главного, поскольку Главное тогда всё то, что различается с Ничто, или как само Главное, поскольку из всего сказанного следует, что такого рода последнее Ничто и «есть» Главным. В любом случае такое Главное не может определяться ни через какое Бытие, даже Бытие Бога, тождественное Его небытию.

Война пределов и мир запределья

Нужно сразу отличать эти пределы метафизических и, по сути, спекулятивных, вопросов от «пределов науки» у Николаса Решераи, «пределов театра» у Ежи Гротов-

ского и Питера Брука в том плане, что они направлены в разные стороны. Наука находит свой предел в своём *предмете* познания, воплощающем особенность мышления становится собой лишь в такой своей сосредоточенности на том, что находится вне его. Здесь сказывается, безусловно, Кантовский критицизм метафизики как строгой науки. Нас же беспокоит предел *содержания* любого, не только научного, мышления, заставляющий снова и снова переспрашивать о том, насколько человек вообще МОЖЕТ быть человеком, быть *собой* в этой сужающей и банализирующей его зависимости от его мышления и его языков.

Современный Театр существует за счёт своих пределов, часто совпадающих с физическими границами театральной сцены. Храма меняет смысл пределов театра, видя его там, где он заявлял своё начало. Физически храма есть библиотека театра, поскольку храма работает как машина чтения, а не представления (читай: забавы). Но если классический театр строился на чтении идей и образов, то храма толкует чтение как мышление. Разумеется, никакое чтение невозможно без мысли, но в храме чтение предшествует мышлению, поскольку языка как такового тут нет. Да, у храмы нет языка в смысле образов, но, далее, не в смысле «ноль-письма» (Ролан Барт) как стиля, а в той сверх-задаче, где мы настроены мыслить Бога, а не видеть Его представления. Мыслить без представления можно не только телесно, как в балете, но и заумно, богословски, благодатно.

Храма есть благодать Игры.

Как же мыслить без языка? Конечно, есть интуиция, есть чувства, или предчувствия, есть многое чего еще — амулеты, тотемы и т.п., но храма мыслит... забытьём. Нужно взять в скобки весь предыдущий театр, чтобы, забыв о том, чем он есть и как работает, поставить на карту свой ум — и на миг, возможно, очень краткий и неверный, решить — быть или не быть? мыслить или не мыслить? понимать или не понимать? верить или не верить? В сакральном храме

такое невозможно. В обычном, даже авангардном и пост-пост театре это не нужно. Храма — единственное место, где мы можем существовать без гарантий не только мышления, но и существования.

Именно такое языковое убожество храмы ставит ее у Бога.

Старое различие между предметом и содержанием познания в области театрального представления обособливает новый оригинальный момент мышления, касающийся уже не того, насколько оно в силах априори проникнуть в свои же проблемы внешнего познания и ответить на вопросы, какие само же по своей доброй воле и ставит, а вскрывающий, казалось бы, более простой, хотя и более фундаментальный, вопрос о том, как вообще любое, критическое или некритическое, мышление становится самим собой, как желание мыслить в реальности приводит к живой мысли и живому мышлению. Как в принципе все элементы мира занимают свои собственные места в нём?

И правда, связана ли храма с миром и вообще зрителем, когда она тождественна предельно широкому смыслу БОГА? А нужна ли ей вообще такая связь? Храма — стихия бессвязности, где Бог только зачинается, заквашивается, кристаллизуется.

Отсюда обозначается и само Главное как тот круг проблем, что связан со степенью зависимости нашего познания мира от наших наличных языков мышления, и от наших принципов театра, как раз и делающих главное Главным, универсальным. Конечно, мышление не сводится только к познанию и представлению, игре, но раз уж мы начали говорить о наиболее острых вопросах современности и нового театра, то нам нужно понять, так ли уж реально знание является единственной связью мышления и его языков, как сознание, по Арону Гурвичу, оказалось в итоге единственной нашей связью с миром.

Храма связует с Богом даже тех, кто бессилен в Него верить.

Я последую вначале за самым оригинальным вопросом Хайдеггера в его необычности, звучащем, как «что зовётся мышлением?», начав его с противоположной стороны, а именно с того, *где живёт живое мышление?* Где играет театральная жизнь???. Хайдеггеровский вопрос обращает личное в пользу коллективного, уступая истину Главного власти слухов и мнений многого, чтобы на уровне обыденного мышления выделить самый нерв мышления вообще. Для него главное узнать, как называют мышление Другой и другие. Моя задача иная — попытаться найти родное место мышления, чтобы, обратившись к собственному месту мысли, понять весь скрытый от философии, театра и науки механизм образования налично актуального. Открыв его, нам станут ясны наши собственные направления мышления, тем самым мы замкнём круг наших отношений с миром, дополнив его обратной связью. Ведь его, мышления, собственное место покажет нам наше личное место в потоке мироздания. Фактически это углубляет классический вопрос древних об источнике мышления, относимом ими то в область груди, то к сердцу, то к мозгу. НО для меня важна здесь исключительно философская картография мышления, обостряющая старую греческую онтологию ее новыми контекстами, а именно пространственным и оптическим. Это в свою очередь потребует перепроверки всего поля философствования о Главном как становящегося-актуальным. Далее последуют все классические темы философии, начинающая с объективности, рациональности и кончая собственно различимым.

В настоящем философском исследовании театра я задумал заново пересмотреть все уже наличные на сегодня пересмотры взаимоотношения человека и мира. На сей раз я пересматриваю их с естественных (природных) позиций внутривидовых отношений между мышлением и его языками. О смысле естественности и роли природности я буду здесь размышлять в этом непривычном для них кон-

тексте, когда на кону уже не познание мира человеком, не их, человека и мира, выражение и не его, мира, априорная познаваемость, а место Природы в сомнамбулическом *воссоединении* мышления и языка, чья связь подорвана современным перепроизводством знаков и повсеместной дискредитацией смыслов. Моя натуралистическая склонность тем не менее не означает новый приступ позитивизма, но скорее символизирует более человеческую метафизику, поскольку близость ее универсалий к двусмысленной Природе, поскольку та подразумевает и отсутствие человека в ней, и его неполноценный статус среди неё, как никогда обусловлена-ословлена тем, что язык рассматривается далее мной не как знаковая, формальная, но как своеобразно расположенная мыслительная, а значит, существенно проблемная сфера.

Задавая направление движения проблематизаций к Главному и уровень его различения, как и выяснение того, что, собственно, позволяет ему главенствовать хотя бы в нашем вопросе о нём, мышление покидает область как освещённости разумом, так и область выраженности своими языками. Отсюда наша цель найти наиболее точный вопрос — Бытия, истины, театра — еще более затемняется, поскольку мы заведомо отказываемся от самой возможности его сформулировать, а всецело начинаем полагаться на свою интуицию, на своё беспокойство, на свою рану. Проблема в том, что пределы вопрошаний о Главном задаются не им самим, а узнаются после того, как оно уже хоть как-то установлено. Это значительно искажает суть нашей сверхзадачи, так как ставит нас с самого начала в зависимость от уже определённого — Главного или неглавного, или главных, или «встречного» (Хайдеггер), или любого — ограничивая нашу свободу поисков в крайних амплитудах смыслов наших первичных вопросов. Главное ставит нас перед ним как пред фактом, судьбой, необходимостью. В итоге мы оказываемся лицом к лицу с неразрешимостью такого радикального Главного. Ведь продуманная логика под-

подходов к нему приводит нас к ловушке намеренного, срежиссированного, а нечаянный поиск лишает его статуса Главного.

Неразрешимость такого масштаба фундаментальности, когда мы обнаруживаем, что, ища Главное, мы бессильны указать даже направление его поисков, показывает, насколько мы уязвимы именно в своей человеческой природе с его замкнутой структурой мышления, отчаянно пытаюсь заменить его, чем угодно — хоть видимостью театра, хоть самим театром, лишь бы не стоять с мыслью глаза в глаза. Само падение человека в не-человеческое, случающееся в сверхтеатральной храме, является по большому счёту актом природным, потому просто, что лишает его природности, но природным потому же, следовательно, уже не в плане структуры и отношений, а в плане *творения*, создания (субъективности вначале, а после субъекта). Главное рождается сперва как Ничто, из которого далее рождается Всё.

Именно этот только момент рождения, эти схватки реальности за реальность и схватывает наша заумная храма — и здесь ее шанс и судьба.

Падение в не-человеческое оказывается разоблачением человека и отвержением его природы и природности. Творение нарушает природность. Вся история человечества есть его именем дела с нарушенной природностью и падшей человечностью. И это не христианская Истина или христианский миф, но следствие чисто философских рассуждений.

Как видите, из них пока и рождается наша украинская храма.

А какой она будет, зависит лишь от наших мыслей о ней.

Посткрикнум. Почему Храма?

Перечитав свой академический эскиз по прошествии лета Господнего, пытаюсь вдогонку подготовить его (и Лето) к новому выпуску Курбасовских Чтений, я об-

наружил, что потерял в своей статье... ее название. Как мало мы знаем самих себя! Так, зачитывая обвинение, судья иногда теряет состав преступления. Неужто никто, кроме меня, не заметил этого? Не заметил, что можно, конечно, играть в театр, как прежде театр играл в реальность, но точно так же самолёты возят в своих салонах по небу само... Небо вместо того, чтобы становиться, пусть микроскопическими, пузырьками человеческого Эфира, как если бы все намоленности земных храмов и все молитвы одиноких людей материализовали своего Бога — Бога не Неба, а Бога Земли. Или чтобы эти пузырьки стали икринками, икрой для Бога, которую бы Он кушал (едят же боги амброзию, пищу богов), ведь Бог питается нашими мыслями, как мы — Его Любовью.

Теперь ощутите сквозящий сквозь жалюзи этих метафор сценарий Храмы. Наши театры обожают бенефисы. Даже если в программке никого не чувствуют, каждый заурядный спектакль превращается в праздник Актёра. И я представил себе в подсветке своих первометафор храмы бенефис Храмы, стоящей на ходулях и в длинном золотистом кринолине в центре фойе, куда ее изгнали со сцены, или куда она эмигрировала из-за известных событий добровольно.

Наука вырабатывает Известное, философия «утешает» (по Бозэцию), и только искусство творит этот Посткрикнум к ней прекрасно известны. Известны боги, храмы, самолёты и даже небовозы, тоже известны. И вот суть Храмы, которую я придумал только для этого театрального приложения, в том неуловимом Нечто, что из известного глазам творит неизвестное уму. Хрома (от греческого «*χρῶμα*» — цвет) это пигмент магического, как Храма — это центр сверх-драматического. Но если краска наносится художником на холст, то Хрома возбуждается в самом зрителе драйвом действия, Божественной сутолокой начал и забытых концов, бесконечно милым ощущением-ощипыванием праздника, который, как юность, как душа, «всегда с тобой».

До сих пор все знали, что театр, как свет — он или есть, или его нет. Но шляпа хоть какого великого мастера не может висеть на каждом фонарном столбу, и не каждый поход в ресторан заканчивается ночным пляжем. Нужно градуировать жар сердец, различать оттенки встречных ожиданий Прекрасного, из которых состоит любое Чудо, каким остаётся и Театр. И суть Храмы в том, что она протягивает аршин по сеньке и шапку, то бишь, шляпу по претензиям ее носить. Если Чудо, как боги у Фалеса, «повсюду», то оно присутствует в каждом и каждой в неких дозах. Просто иногда эти дозы так микроскопичны, что закрадывается подозрение в их отсутствии. Но Театр не зря зовут «ожиданием чуда». Всё зависит от той дозы собственной Храмы, какую мы рискуем вложить в театральное действие. Оглядывайтесь! Смотрите на зрительный зал тоже, не только на сцену.

Порассуждаем же о ней заново, *abovousquead-mala*¹⁷. Давно известно, что все рассуждения рассуждающих о чём бы то ни было без конца ходят по кругу. Многие видят в этом скучное занятие с оттенком дьявольской насмешки мироздания над нами, человеками. Но греки с подачи Платона считали круговое движение — божественным и прекрасным. Смена времён года, смена возрастов, смена мод, смена настроений, смена традиций, движение галактик, структура Вселенной — всё подчинено круговому движению. Обратившись к театру, находим тот же круг, но более тонкий. Все люди театра знают, что театр — это оттенки, это нюансы. Их наличие в игре актёра делает его игру более реалистичной, и не только реалистичной, но и более глубокой по смыслу, а значит, более поддающейся режиссуре. А потому оттенки оттенкам рознь — есть оттенки театральные, есть оттенки восприятия, есть оттенки замысленные, есть — просто

¹⁷ От яйца до яблока — как на римском пиру; в иносказательном смысле — от начала до конца.

жизнейские, жизненные. Теперь посмотрим, как рождается театральный образ. Известно, что сам человек, а значит, и актёр, есть образ и подобие Бога. Получаем, что театр имеет дело с образами образов, а поскольку в театре важны оттенки образов, то один и тот же образ тут же имеет бесконечно число своих под-образов. Какая же между ними связь, и почему все они не рассыпаются на сцене во время ЛЮБОГО, даже самого неудачно-го, спектакля? Чтобы понять это, вспомним школьное разделение образов на внешние и внутренне. Одни образы мы видим глазами, другие — чувствуем душой, третьи — понимаем умом. И вот теперь соединим эти три идеи — движение по кругу, оттенки и внешнее-внутреннее. Получаем весьма необычную картину, имеющую универсальный смысл для всего мироздания, а не только для театра.

Дело в том, что нет рождения и смерти образов, как нет рождения и смерти самих людей и любых существ и всего сущего. Есть обращение внешнего во внутреннее при вращении Колеса Бога. И правда — в чём суть театра (например)? В том, что мы воспринимаем его образы. Мы воспринимаем не созданное, а существующее. Мы не знаем создал или не создал актёр свой образ. Для нас он просто есть таким, каким мы его видим в театре. Все видят по-разному, а потому существование актёра на сцене обнимает весь спектр его восприятий, среди которых могут быть как его образы, так и его под-образы, так и его маски, и его курьёзы и нелепости. Это значит, что из внешних для нас они становятся внутренними для нас же. От творения временного мы переходим к движению Вечного. Но для актёра наоборот, они, эти его вечные образы, его эйдосы, из внутренних для него становятся внешними для нас. Теперь вспомним про нюансы и оттенки. У внешнего их так же много, бесконечно много, как и у внутреннего, а потому происходит обращение не образа в образ, внешнего во внутреннее, и наоборот, а *оттенка* образа внешнего на *оттенок* образа внутреннего. Получаем движение бесконечного

Колеса Театра, движение бесконечной сцены, бесконечную Карусель масок. Кстати, не зря один известный киевский театр носит странное автопромовское название «Колесо».

Мою механистическую модель театра как Колеса Бога легко представить и с помощью живописной репрезентации. Тогда движение образов и метаболизм их восприятий имеет вид расцвета и отцвета некой Картины Бога. Такая модель позволит понять смысл движения по кругу как растворения и сгущения Храмы, толкуемой как пигмент перцептивной реакции превращения внешнего во внутреннее, и обратно. Конечно, храма Храмы есть лишь один из возможных видов храмы. Может быть храма чего угодно, важен лишь Богоискательский императив и мотив. Все актёры — это храмовники, ибо они без конца строят свои частные религии и личные боже-ства, чтобы потом бросать их в зал и уходить в поисках новых. А где их взять? Двигаясь по кругу, господа, двигаясь на Колесе Бога. Но обновление — лишь часть вечного Театра, ибо он модель Бога, а не Его игрушка.