

Борис Юхананов
режиссер (Москва)

ФРАГМЕНТЫ ИЗ «НАПОМИНАНИЯ НОРМЫ»

Борис Юхананов
отчетная записка министру культуры Российской Федерации г-ну Швыдкому М. Е.,
приготовленная по собственной инициативе

Уважаемый г-н министр!

Позвольте в этой записке кратко отчитаться перед Вами за проведенную в течение 10 лет исследовательскую, лабораторную, культуртрегерскую, организационную, практическую деятельность. Естественно, речь идет не столько о моей скромной персоне, а скорее о том, что оказалось актуальным в малоразличимой на сегодняшний день практике так называемой «параллельной режиссуры», а также наущном для тех новых театральных образований, которые попытались расположиться на дистанции к «мэйнстриму». Естественно, всё нижеприведенное, — на мой взгляд, слух, стиль, понимание.

Борис Юхананов

Всемирный крах тоталитаризма, окончательно свершившийся в середине восьмидесятых, в девяностые годы стал различим не только внутри социального пространства, но и в художественных практиках

и технологиях. Притом что на поверхности девяностые выглядят в России как «профанное десятилетие», в глубине художественного процесса обозначились невероятно плодотворные тенденции.

Стратегии десакрализации, свойственные маргинальной культуре конца восьмидесятых, переживают метаморфозу. Возникает новомистериальное, новониверсальное искусство. Разрабатываются принципиальные техники сакрализации текстов, явлений, предметов. Изучаются и разрабатываются законы проектирования. Возникает такое понятие (и связанная с ним практика), как «эволюционный проект», или «проект, запущенный в эволюцию». Наряду с компьютеризацией, виртуализацией жизни возникает идея темпоральной реальности и изучаются способы взаимодействия с ней на территории искусства, что приводит к различению «новой процессуальности», то есть такого пространства-времени, которое образовано соединением в «единый аккорд» нескольких эволюционных проектов. «Новая процессуальность» дает возможность образования и проведения принципиально иных типов фестивалей и мероприятий. Разрабатывается и изучается теория «коммуникативных связей», что дает возможность построения «нового пространства коммуникаций» в культуре. Явственно различаются границы релятивного, игрового сознания в искусстве; дух устремляется ввысь по освобожденной от тоталитаризма вертикали. Упрочивается триадное мышление: например, речь-текст-число, или психологическое-игровое-мистериальное, или реальность-иллюзия-мираж. Если в первой половине девяностых актуальными оказываются тенденции к преодолению иронии, выраженные в новой искренности, коллективности, герметичности, то к концу десятилетия обост-

ряется интерес к построению открытых, разомкнутых организационно-художественных структур, активное и разнообразное преодоление оппозиции «маргинальное/мэйнстримное». Намечается дистанция к любым проявлениям манипулятивного сознания. Углубляется и расширяется обогащенный опытом новомистериального проектирования интерес к фольклору, ритуалу, мифу. Созревает бережное, «археологическое» отношение культуры с самой собой. Проявляют себя игровые практики «архивирования» и «реконструкции». Разрабатываются и осуществляются не только художественные, но и новые типы образовательных и культуртрегерских проектов. И, наконец, возникают особого рода художественные объединения, соединяющие в себе исследовательскую институцию, образовательную и производственную структуры.

Уважаемый г-н министр! Недавно я по факсу получил листовку. Это оказался текст на страничку со странным названием «Напоминание НОРМЫ». Само это «напоминание» сделано в несколько неожиданном «ленинском» стиле. Мне показалось уместным приложить к «Отчетной записке» не только это «Напоминание НОРМЫ», но и «Десять тезисов к манифесту НОРМЫ», которые пришли мне в голову после прочтения полученного мною факса, а также еще одну небольшую работу в тезисном стиле.

С уважением и наилучшими пожеланиями,

Борис Юхананов

Напоминание НОРМЫ

Идет война культуры с цивилизацией, в которой поражение культуры с каждым годом становится все очевиднее.

Кажется, что остается только вопить, находясь внутри изматывающего парадокса времени, где естественные ценности искусства — уникальность, глубина и неоднозначность смысла, богатство языка, разнообразие форм и способов производства — воспринимаются как претензии элитарного сознания на место под солнцем.

Любой искренний, отчаянный или сбалансированный акт, шаг, жест художника комментируется, перехватывается, осознается цивилизацией в прямо противоположном ракурсе. Выражение индивидуального взгляда трактуется как самовыпячивание, работа с языком — как пренебрежение к обществу и потребителю.

Художник сегодня не более чем наемник в страшной, беспощадной войне против собственной Родины, чье имя Культура.

Все то, что на просторах нашей родины-культуры развивалось как естественная НОРМА жизни, здесь, на пространстве, оккупированном потребительско-производственными отношениями, извращается упрощенным социологизмом, пронизанным мизмами социокультурных манипуляций, где, например, этическое, опять, в который уж раз, противопоставляется эстетическому. А экологическая, партийная или политическая конъюнктура и маразм подменяют вдохновенный и сложный строй художественного смысла.

Кинематограф, театр, музыка (нужное подчеркнуть) завербован(а), пленен(а), узурпирован(а), загнан(а) в гетто экспериментальных и маргинальных фестивальчиков. В то время как голливудские, бродвейские, мтвишные (нужное подчеркнуть) хирурги, маститые мастера лоботомии, интенсивно делятся

своим опытом со всем миром. А новые европейские догматики пытаются обезоружить и так обескровленную душу сопротивления.

Несмотря на кажущуюся банальность этого акта, напоминаем:

Нельзя мириться с апартеидом и дискриминацией. Не поддавайтесь на соблазн идеологического и социологического упрощенчества, с одной стороны, и подмену сокровенного эстетического измерения новыми или старыми технологиями, с другой.

Столетняя, тысячелетняя (нужное подчеркнуть) история завела нас в концентрационные лагеря, охраняемые зомбизированной рейтинговым сознанием мускулистой дружиной продюсеров, инвесторов, производителей, потребителей (нужное подчеркнуть) — изоциренных агентов распоясавшейся цивилизации.

Необходимо восстановить баланс — вернуться к НОРМЕ художественных критериев в отношении с собственным искусством.

Искусство — не фабрика по производству потребительского корма, это священная роща, где возвращается дух и куда возвращается НОРМА.

Новые Русские МАстера.

Десять тезисов к манифесту НОРМЫ

1. Созидательная идея в искусстве сильнее, чем познавательная или целительная, ибо включает их в себя.

2. Манипуляция сегодня в культуре приемлема только как манипуляция манипулятором.

3. Наиболее продуктивна некатастрофическая идея развития.

4. Необходимо освоить актуальную диалек-

тику эволюции, т. е. искусство возвращивания и снятия оппозиций, например: новое/старое, вербальное/визуальное, свобода/структура, метод/образ, история/миф, текст/речь, спонтанное/импровизационное, темпоральное/виртуальное, иллюзорное/реальное, ритуал/аттракцион.

5. Фиктивность власти.

6. Фиктивность идеологии.

7. Презумпция изначального доверия — основной принцип коммуникации между художниками.

8. Принципиальная неангажированность как по вертикали, так и по горизонтали.

9. Технология — всего лишь инструмент.

10. Священное вместо иерархического и рейтингового.

Двадцать два несчастья Гадеса

Тезисы к проблемам театра

Московский опыт

Гадости

Радости

Рифма

1. Уже два поколения новой режиссуры не могут адекватно работать в сегодняшней государственной театральной системе. Так называемые семидесятники — это последнее поколение, которое сегодня «похозяйски» распоряжается в театре. В Москве отсутствует дотируемый государством или городом театральный механизм (здание, управление), который ставил бы своей задачей непосредственное разрешение этой проблемы.

2. Отсутствует действенный инструмент рассмотрения и поддержки инновационных театральных проектов.

3. Так и не открылись «открытые площадки».

4. Беспощадные арендные цены уничтожают любое внегосударственное, внекоммерческое театральное начинание.

5. Крайняя архаичность культуртрегерской деятельности.

6. Неадекватность, ангажированность, а подчас и невежественность театральной критики, часто берущей на себя инициативу в экспертных оценках и посреднических операциях между театром и властью, театром и потребителем, театром и фестивалями и т. д. и т. п.

7. Сокрытость в деятельности властных структур в области управления театром (от городских до министерства).

8. Кризис, омертвление, дряхлость ныне существующей системы образования (учебные программы, структура, проводимые мероприятия).

9. Рейтинговый тип фестивалей профанирует и развращает театральный процесс.

10. Москва лишена сегодня актуальных межтеатральных мероприятий, рассчитанных на развитие профессиональных связей между художниками, а также на создание аналитического художественного контекста.

11. Диктат «экономизма», одичание, групповщина, вульгаризация критериев, гниение, профанация, расцвет манипуляций, невостребованность актеров и режиссеров, некачественная работа цехов, задранные цены в производстве.

12. Потребитель вместо зрителя, производитель вместо художника, интересы вместо идей, экспертиза вместо исследования, власть директоров вместо продюсирования.

13. Отсутствует территория «риска», что привело к полному уничтожению в актуальном репертуаре театров современной драматургии.

14. Пренебрежение к маргинальным процессам.

15. Безынициативность, односторонность в области коммуникаций между центром и периферией.

16. Отсутствие или подавленность альтернативных систем в области театрального образования, производства, коммуникаций.

17. Невменяемость, непродуктивность поддержки (гранты, стипендии и т. д.).

18. Пренебрежение лабораторным, исследовательским процессом и, вследствие этого, его подавленность.

19. Скрытый конфликт поколений, брошенность молодежи, подавление предыдущими последующих, формализация традиций. Сама по себе режиссерская и актерская «детвора» понахваталась, где только могла, — плохо выучена, не за то прохвалена и проругана. Рынок подменил класс. Сорванные голоса.

20. Парадоксальная ситуация: театральный бюджет надрывается в своих пределах, но за 10 лет в «мейнстриме» (т. е. как дотационное) не возникло ни одного продуктивного, разнообразного, дерзкого, нового театрального образования (гибель режиссерских мастерских и т. п.).

21. Насаждается фиктивный конфликт между репертуарным театром и антрепризой.

22. Отсутствие адекватного закона о театре и вероятность появления на свет мало отличающейся от предыдущего модификации.

Гадости Гадеса

Из дневника

Мы сидели с Климом и Хариковым в Малом театре на вручении золотых масок, запертые, как в скворечнике, в последнем ряду амфитеатра... Убогая церемония со странными вставками, лейтмотивно повторяющимися сквозь вечер: некие фигурки с телами и головами, скрытыми под пальто — только ножки видны — изображали то балет, то драму, то оперетту, ножки поднимали, вдоль по сцене семенили. Такие фигурки продают в порномагазине в виде «Х» и «П», предназначенные скакать или механически семенить вдоль по поверхности. Кому пришла в голову идея проложить этими столь символическими закладками церемонию вручения национальной премии? Два пота: пот холодный и пот горячий... Пот холодный — вечный Ленин-К., с его энергией партсобрания, будто кто его заколдовал. Теперь и Т. стал таким же. Жизнь нарепетировала в них функционеров, какая-то, необратимая быть может, метаморфоза омертвления. Пот горячий — полубезумное, исполненное старческого похуизма (вариант: обреченного «чумового» веселья) явление И. Д. народу, где он в беспардонном нарциссизме являл собою нынешний идеал церемониального поведения.

Иное: разница между воображением и переживанием неразличима в современном пространстве восприятия. Власть визуального — в этом одна из тенденций общего уплощения восприятий.

Обнуление витального слоя.

Смирение перед фиктивным, привыкание к фиктивному, сладость гниения.

Антреприза проматывает чужое наследство (ре-

пертуарного театра). В лаборатории накапливают ценности.

Отсутствие чувства меры, девальвация вкуса, метастазы органов восприятия, вывихнутость аналитического сознания. Этот мир пронизан заразой, медленной гибелью, внутренний Чернобыль: о, это удивление Гамлета перед тем, что и на самом деле всё обстоит так, а может быть даже еще и хуже, как в «призрачном», «пригрезилось», «казалось» — реальность такова и хуже, реальность. По ТВ два «наших московских» Гамлета в политическом интервью ратуют за будущего президента.

Аристофан в комедии «Лягушки», написанной в 405 году до Р. Х., противопоставляет душам непосвященных, которые живут в Гадесе, как лягушки в болоте, блаженных мистов в Элизии; Гадес и Элизий — одно и то же место...

Радости Элизия

«Моцарт и Сальери» Анатолия Васильева

Это реквием по их связи.

Сальери — воин, а Моцарт — дитя вечной жизни.

Алхимия эзотерического бунта и дар...

Жрец, что забирает власть над собой у Бога, и Дух, воплощающийся под воздействием ретроспективной магии.

Кристалл и пирамида.

Страсть и гармония.

Чаша с красным вином всегда чаша Грааля. И яд растворяется в крови Христа.

Мистерия возвращается. Но театральному чертику нет доступа в мир, где происходит эта поэма.

А механический человек — не более, чем время, и не менее, чем смерть.

И Моцарт уходит туда, где вневременное блаженство, а Сальери остается с откровением.

Копье вознесено. Но «не был убийцею создатель Ватикана».

Древняя, как Инь и Янь, диалектика дара и духа.

Величие магии, и преосуществление славы.

Треугольник поющей скрипки.

Число и фигура.

Речь, обращенная в жест.

Человек, воскресающий в речи.

Реквием, как Пегас из расщелины, вырвавшийся из паузы, куда его до поры до времени упрятал Гений, и унесший в благословенную даль героя.

Это спектакль-сказание, спектакль-эпос. Древняя поэма. Монумент, тайной режиссерского эквилибра установленный в белом зале узкой и изящной студии на Поварской.

Страстные жесты греческих менад на секунды вспыхивают над изумрудными нимбами хора.

И пирамида, и лестница в небо, и трубы Господни, и копьё воина и ангела, обращенное на Создателя, и мгновенный ритуал у-шу.

Две души на весах архангела в одной руке.

В великолепной свободе и гармонии мартыновской музыки, кутаясь в складки интермедий, в разрывах и изгибах черных занавесей и сиреневых одежд нисходит к нам из глубины этого потрясающего спектакля подлинное русское барокко, неся, как дар, послание и результат высокого затворничества мастера, бесценное изделие, тайна создания которого, казалось бы, навсегда утеряна во времени.

Мистерия возвращена.

Праздник передышки
Страничка из дневника

В театре «Модерн» — второй день фестиваля... Вначале венгры, потом Женя Гришковец. Женя понравился... Венгры... Потом мы говорили... С Женей обнялись на проспекте Маркса после клуба в РАМТе. С венграми — об использовании «Полароида» в их спектакле, где они грузинский имитируют, разыгрывая древнюю грузинскую легенду о царевиче. Рождение + пошел из дома + встретился с возлюбленной + свадьба + сражение + смерть = 50 минут.

В эпизоде «свадьба» — «Полароид»... Я спросил:

— Почему не дождались, когда проявится фото?

— Для нас это присутствие современности в древней истории.

— У вас вода льется столько, сколько надо, чтобы вымыть руки, топор реально перерубает веревку, которая, кстати, обозначает пуповину, и реально втыкается в пень. Вы реальный пень носите в узелке... Вещи (по меткому замечанию Жени Гришковца) играют самих себя (кроме веревки... она обозначает), и «Полароид», получается, тоже ИГРАЕТ самого себя... Если бы он БЫЛ «Полароидом», то вы бы давали возможность дозреть изображениям в фотке, а потом клали бы их себе в карман, но не костюма персонажа, а одежды своей (Вашей). Это был бы момент внедрения реальности в спектакль, а сейчас вы, подержав их в руках, отдаете.

— Они уже прошлое для нас, поэтому мы их отдаем.

— Они (эти фотки) в истории... Таким образом, вы в этом спектакле в отношениях с прошлым... и через него — с нами и с самими собой, при помощи играющих самих себя вещей, вписанных в историю,

где они, являясь самими собой, еще и обозначают что-то, например, веревка — пуповину, ржавый тесак — меч, «Полароид» — современность.

Недопущение вещей к самим себе, а себя — к вещам ведет этот спектакль по пути традиционного театра, ограничивает его в средствах, делает натужней образ.

Условность исчерпана театром как болезнью, которой он уже переболел. И никто не хочет болеть опять. У нас — прививка...

Ритуальный театр накапливает отношение к вещи, ритуализируя ее, освящая, включая в миф. Она (вещь) там, в ритуальном театре, не играет самое себя и ничего не изображает, но осуществляет связь, действует... как проводник, и в этом смысле не означает, а является. Здесь — иначе; эта инаковость имеет симуляционную природу; спектакль становится художественным жестом, суть которого — в репрезентации нового интереса.

Театр обращается к октантной модели и репрезентирует свой интерес к ней, девальвируя комплекс малого народа до всеобщих истоков... Так «альтернативный» театр пытается конвертировать собственные комплексы не только в европейское (читай — мировое) сообщество, но и в новое время, не учитывая, что новость требует к себе повышенного внимания, и это внимание придется обеспечивать через самоосознание, чего, собственно, сейчас в первую очередь и не хватает так называемому «Новому Европейскому Театру», что, в частности, проявляется в неотвратимой беспомощности дискуссий...

Сказал Алене, чтоб были смелее, перестали бы заклоняться «генералами» и прикрываться старой неадекватной лексикой — «самодеятельный», «не профес-

сиональный» — суть и того, и другого в уподоблении... Здесь — живой поток. «Экспериментальное» — тоже неточно... Это не лабораторный труд, это свободное проявление независимого сознания, созревшего в обращении с актуальным инструментарием культуры, это внеиерархический путь развития, без авторитетов, не против, но без... «Альтернатива», таким образом, тоже неточно... — множество индивидуальных миров... мирков.

От зрителя требуется искусство неусыпного адекватного восприятия. Отсчет идет от сцены, не от зала.

Художник садится в зал. Этот незнакомец открыт, но неизвестен. Он никого не напоминает, но кажется родным. Так, наверное, мог бы показаться родным наш собственный будущий ребенок, ибо этот пришелец заявился к нам из будущего. Естественно, что стремится он в прошлое, а мы — просто временная остановка, передышка, фестиваль, праздник... передышки... чтоб перевести дух... за ручку из одного театра в другой, тот самый дух, чья жизнь когда-то явилась предметом...

Из серии «Безответственные Беседы»

Безответственная беседа с
Аленой о Гротовском и Арто

Говоря о Гротовском, я буду опираться на некоего «внутреннего персонажа», но ни в коем случае это нельзя считать «аналитической претензией» на реальную фигуру выдающегося мастера и человека.

(Б. Ю.)

Объективная граница между Арто и Гротовским проходит там, где Гротовский дал критику «Балий-

ского театра» Арто. В этом комментарии он ясно обнаружил Арто как поэта, но не как точного человека. То есть он подверг сомнению ноуменальный опыт Арто. Я бы привел такой пример. Это связано и с теорией цвета Гете. Вот человеческий глаз — он отмечает для себя происходящее в мире форм и реагирует: это гармонично, это не гармонично — например, есть такие фиктивные рисунки, или черные точки. И вот может быть два подхода: Гротовский говорит, чем реально является Балийский театр, и ничего подобного тому, что увидел в нем поэт Арто, там и в помине нет. В этом смысле Арто есть человеческий глаз театра. Но можно посчитать, что самым тонким и точным инструментом является человеческий глаз: и тогда что увидел там Арто, то и есть.

Эту границу можно иначе определить как истину субъективного или поэтического глаза и объективного знания. Собственно, здесь раскатывалась одна и другая традиция обращения с театром и с человеком в театре. Человек в театре, которого предложил Арто, это, по сути, потенциал поэзии, предложенный им времени: у каждого века есть свое средневековье, и в этом средневековье Арто отчетливо заявил человека, обращенного к смерти как к мифу, то есть как к преодолению тела. И вот это преодоление телесного или поверхности, как принято сейчас говорить, он предложил через метафизику «жестокую», или через ту воспаленную метафизику, которой является его безумная поэзия. Гротовский отказался от преодоления телесного. Он, наоборот, обратился к телу; но при помощи операций над этой поверхностью, над телом, над физикой, он предложил развернуть и обнаружить истину метафизического. И вот весь его путь, все его понимание ритуала — это обнаружение

истины метафизического при помощи объективного знания. Священным жрецом на этом пути он оказался, уйдя из театра, пожертвовав собой как художником, как «постбитническим» теоретиком. Он ушел туда, куда его манило знание во всем блеске этого понятия, идущего от Платона. Арто оказался в тюремной камере безумного одиночки. И когда он вынырнул оттуда в конце своей жизни, он обнаружил, что именно там в нем созрела ноуменальная предельность, которая сегодня особенно актуальна для театра, последние работы после безумия. А Гротовский выдохнул перед смертью: предоставьте пространство для молодежи, дайте им реализовать заключенное в них будущее театра. То есть, он парадоксально через свою последнюю публичную лекцию обратился ко всему опыту мудрости государства и сказал: уступите дорогу последующим.

Для меня сегодня актуально разрешение этой оппозиции между объективным и субъективным, между способом обнаружения знания: из себя при помощи мистического опыта, например, проявленного в европейской мистике Майстером Экхардом, когда ты, очищая себя, вытесняя себя, обнаруживаешь внутри себя Бога, и в этом смысле рассчитываешь только на собственную субъективность, точнее сказать — на собственную уникальность, в этом смысле — на собственную интимность. Потому что уникальное располагается сегодня в «интимно-эфирном», если это «интимно-эфирное» поставлено на дыбы вертикали. Так поставить собственное уникальное, во всей универсальной неприглядности бытия, при котором ты начинаешь неангажированно восходить — вот эти возможности предоставляет путь Арто. А с другой стороны Гротовский, который требовал служения жестко

выбранному способу кристаллизации физики тела, объективной точности, измерения, числа, в которое он по-пифагорейски возводил поэзию. Принятие в себя этого числа, этой точности на территории гимнастической, тренинговой или посттренинговой практики есть такое же необходимое свойство современного театра, как и отрицание этого числа в воспалении субъективной поэзии. Казалось бы, неразрешимое противоречие. Работа с этим противоречием и претворение его через очень определенные техники в «единое», обретение этой новой, «невинной» в начале третьего тысячелетия, цельности и есть прицел проекта «Дневник». Потому что между сущностью и личностью располагается территория, которую я называю универсальный потенциал личности. Она, с одной стороны, получает в себя восходящие соки сущности, к которой обращался Гротовский, а с другой — тот безумный накал поэтического переживания мира, с которым обращался столь предельно Арто. Там, в универсальном потенциале личности, они пребывают друг в друге. Поэтому внимание, которое сегодня оказывает исследование театра — это прежде всего внимание к универсальному потенциалу личности.

— *Почему образ и идеи Гротовского так странно отсутствовали в 80-90-е годы в России? Почему он так мало повлиял на страну, которая должна была активнее откликнуться на его жизненный и художественный проект?*

— Гротовский отразился в некоторых исканиях Фокина, в некоторых работах на Украине, в работе Дроздина, в тренинговой культуре и, бесспорно, серьезный и глубокий диалог с ним вел Васильев. Мне кажется, что в самой польской культуре стали удаляться от него, Гротовского стали чураться как «свя-

щенной коровы». Это не могло не сказаться на актуальном пространстве европейского театра в принципе. Россия, застигнутая невероятным социокультурным катаклизмом, получила обильную иллюзий от Запада, в первую очередь выраженных в надежде на «мерседесы», то есть на визуальность и психологизм. Здесь решили «торговать» своим, потому что Запад всегда диктует запрос на региональное, эксклюзивное, а Гротовский принадлежал Польше. В Москве стал актуализироваться Михаил Чехов, попытались торговать им, отрывая его от Штайнера. Плюс — российским «купеческим» стилем или Станиславским, потому что на это, казалось, был запрос. (Теперь попытаются фарцовать самоосмеянием и документализмом). И вот на этот фиктивный запрос фиктивного потребителя стали отвечать, плюс Петипа, как всегда. Чтобы освоить Гротовского, надо запереться в особый тип социокультурного монастыря в тот момент, когда надо торговать и торговать. Естественно, интуиция русского купечества от искусства не могла пойти на такой риск. С другой стороны, как раз в 80-е годы Гротовский отгородился от рынка. Он закрылся вдобавок ко всему не в Польше, а в далекой Флоренции, в недостижимом пространстве. Естественный закон нового времени, который требовал своего выражения от молодых художников, как мощный магнит актуального, привлекал их сам по себе. А опыт Гротовского сочился через общий фон западного художнического опыта — постминимализма, индустриального ритуала, который шел из андерграунда, концепта, который по сути отрицает свободное, битническое сознание Гротовского, скорее связанное с опытом Флуксуса, Бойса, а не с опытом перформанса 70-х годов, новой визуальности, постиндустриала, панк-

культуры, Буто, свободного танца, неоокультизма, неоромантизма и т. д. и т. п., т. е. всего того, что накопилось в конце 70-х-начале 80-х годов как актуальное и, как волна, проникало сквозь все границы и наполняло собой души российской молодежи. Это все тоже отдалило Гротовского от практики постперестроечного театра.

Если говорить обо мне, то я переживал Гротовского все-таки как посредника и вестника, как особый тип посредничества-вестничества, связанный с идеей 60-х годов: посредника между утерянной культурой и начинающейся, вестника ритуальной культуры, приходящей в театр. Но как раз к середине 80-х годов надежда на посредников и вестников — кем бы они ни были — во мне была исчерпана. Я хотел обращаться к первоисточнику: если говорить об эзотерической культуре — то к самой этой культуре, выраженной в священных текстах или в опыте конкретных практик, взятых напрямую; если к театральной культуре — то к самим театральным практикам, скорее в режиме протеста, чем приятия, но все равно к практикам, которые доказательно продолжают. Для меня испытание эволюцией, то есть продолжающимся, — было самым важным. И здесь я меньше доверял метаморфозам, потому что они мне напоминали историю европейского бунтаря 60-х годов, который или решился на оборотничество и стал яппи в 80-е, или замкнулся в монастыре и стал «грововским». Притом что личность Гротовского всегда переживалась мной в диапазоне от нигилизма до проповеди. Я всегда слышал в нем свободного человека, решившегося на индивидуальный подвиг, укорененный в особого рода постпетядисятнической свободе сознания, ушедшей в трансперсональные «ЛСД-эшные»

приключения и возросшей уже в 90-е годы в образ уходящего от нас Гротовского. Этот свободный образ подвига был невероятно обаятелен для меня, но не содержал безграничного доверия именно в силу метаморфоз, которые он пережил.

А все остальное — этика, эстетика, идеология, которые приходилось заново воспитывать и испытывать уже на собственной территории.

И еще один аспект, который определяет мою дистанцию как к образу Гротовского, так и к Арто. Я назвал бы его новомистериальным сознанием. Гротовский с его подвигом совпал с укоренением постструктуралистской философии в европейской культуре, развитием ее, возведением в степень постмодернистского китча. Этот опыт постмодернизма пришлось осваивать всем в силу его тоталитарной значимости для европейской культуры. В отличие от Гротовского, который противостоял еще в своих «битнических» началах постмодернизму в этой удивительной и романтической надежде на заимствование ритуала, на обращение к первоисточнику культуры напрямую, постмодернизм уже не позволял актуализироваться надежде. Та дистанция, которая может измеряться иронией или свободной деконструкцией, была уже как клин всунута между новым поколением и восточно-европейским театром. Но подлинное и неотвратимое исчерпание постмодернистской игры в самой практике уводило еще дальше. Да, игровые структуры показали свои границы. И надо было опять возвращаться к абсолюту, и здесь могла бы произойти встреча. Но возвращение к абсолюту через реанимацию, реконструкцию мифа казалось уже невозможным. Здесь постмодернизм обнаружил фиктивность того «иного», к которому в виде мифа и возвращающегося в культуру риту-

ала тянулся Гротовский. Поэтому соблазненное структуралистами культурологическое сознание указывало на фиктивность пути, по которому он «двинулся». Возможно, зря столь неогнимо было это указание. Но, так или иначе, я и еще несколько человек в русской культуре отправились в совершенно другое «приключение», которое называется «новая универсальная культура» и «новая мистериальность».

— *Насколько актуальной для нового театра в России тебе кажется надежда Гротовского пробиться к подлинному, цельному человеку, которого актер не обнаруживает в себе подчас в реальной жизни, но должен сделать это в своем театральном, сценическом опыте, то есть, что человек на сцене — более подлинный, чем в жизни?*

— Мне кажется, это относится к раннему Гротовскому. Потом он отказался от этого, пережил свою первую метаморфозу, когда отправился в акции 70-х годов — в массовое закрытое движение приобщения к земле, к природе, к откровению, которое обнаруживает человек не на сцене, а наоборот — на территории своей жизни, в специально рода организованном акте, выделенном из жизни, но не пришедшем на сцену, — к особого рода метафизической терапии. После чего он ушел в проект «Ритуал», и там — в закрытом пространстве очищенного от спектакля театра и при этом — от жизни с потенциалом ее акционности — он стал культивировать особого рода погружение в этот ритуал, исследование воздействия ритуала на физику человека. И с этой территории он уже не вернулся в театр. Впрочем, возможно, в театр вернутся его ученики.

Гротовский — это метаморфоза. То «подлинное», к которому он стремился на первом этапе, бесконечно не удовлетворяло меня. Что такое это «подлинное»?

В данном случае — предельное напряжение одного или нескольких аспектов человеческого существа, и «подлинное», передающееся как предельное напряжение, которое лишено радости дистанции, радости, игры, лиризма, любви, то есть всего того, что составляет естественного человека — оно вызывало у меня сомнение, это «подлинное». Столь предельное ограничение человека при выразительном сопротивлении театру оказывалось заключением театра в одиночку особого вида «сумасшествия». С точки зрения «художественного» это обуживание в понимании подлинного означало для меня преждевременно данную клятву, которая сводит с ума. Я слышал здесь клиническую безответственность, выдающую себя за аксиоматику. Живя в Воронеже на однобокой, кособокой, одноэтажной улице Советской Культуры, часто оказываясь в горниле битв между «машметовскими» и «остоженскими» парнями, я испытывал такое сотрясение «подлинного» в себе, что мне совершенно хватало преодоления страха на территории своей жизни. Просто для того, чтобы жить. Универсальный ритуал воронежской бабки Галины Ивановны казался более радикальным, чем «культуризм», который предлагал Гротовский. Она вставала в 5 часов утра и ложилась в час. С утра до ночи она работала, занимаясь садиком, внуком, ворчала, говорила, пела какие-то песни. Она спала, накрываясь пальто и зимой и летом. Расчитанность ее бытового ритуала была невероятной. При этом он сопровождался недостижимым для меня интересом ко всему «народному» — к телевизору, к Пугачевой, к личной жизни советских «звезд», к огороду, деревьям, соседям.

Воронежская бабка тогда, в семидесятые, выиграла у текстов Гротовского — а спектаклей его живую я не видел. И не увижу уже никогда...

Невменяемый лоцман

Фрагмент о критике из серии
«Напоминание НОРМЫ»

«Сам дурак»
Эпиграф-эпитафия
Народное

Оболгать, осмеять, выплеснуть своё раздражение бурной фельетонной струёй, накопленной в скоропалительной беседе после спектакля с парнёрами(шами) по цеху, простовато пересказать увиденное, перемежая собственное косноязычие цитатами, выловленными в интернетовских тенетах, сравнить метонимию с алеаторикой или в беспардонной фамильярности приветственно похлопать «творца» по плечу, скрывая в назидательном обобщении собственную аналитическую беспомощность — иначе говоря, излить эмоции, которые вызвало в душе или (в силу непробуждённости) в нервах театральное действие. Всё это ещё не есть труд критика, труд, следы которого всё реже можно обнаружить в сегодняшней «рецензентской» писанине. Деградация заразна. Стоит прочесть в панорамном режиме подборку московских театральных рецензий за день-два, и начинаешь чувствовать, как в тебе поселяется подленький, беспамятный и косноязычный голосок наёмника, очередного недотёпы, чьей-то равнодушной, но беспощадной рукой посланного вытаптывать божественные угоды Мельпомены...

Критик, тем более работающий в мобильном, интенсивном режиме, должен уметь точно запомнить спектакль. В нём должна быть натренирована память на композицию и детали, разработана способность зорко и, опять-таки, точно (подчёркиваю — точно) ра-

зобратся не только в собственных чувствах, эмоциях, впечатлениях и смыслах, подчас мошкаринной мглой застилающей горизонты воспринимающего сознания, но в первую очередь суметь различить объективный строй (устройство) художественного организма-механизма, незащитно открывающего себя в процессе спектакля. Есть множество слоёв (покровов, оболочек), впрочем, как и связей между ними, различение которых требует не только скальпеля аналитика и опыта дегустатора (это обязательно), но и ничем не ангажированной наивности и прямоты «умного ребёнка», который что видит, на то и реагирует. Этот «взгляд» бесценен и является одной из непокорных вершин критической профессии. Без него не рассмотреть нового в искусстве, не откликнуться на «другое». Итак, требуется способность не только различить себя в отношении к спектаклю (взгляд из зала), но и вникнуть в спектакль как таковой (взгляд со сцены). И здесь огромной профессиональной проблемой является умение разобраться в природе существования актёра. Ибо умение это требует не только навыка созерцания и вчувствования, приводящего чаще всего к банальным дегустациям актёрского поведения в ракурсе отношения с персонажем, но и практического осознания разнообразных (и новых) моделей построения и воплощения игры, которые исследует и осуществляет современная режиссура. Работа с контекстом, с языком, с индивидуальным стилем, чуткость, совестливость, доказательность выводов и мнений, уважительная дистанция к практике, универсальность, неподкупность... Лишённый этих качеств театральный критик (рецензент) не только не способен сегодня выдержать равный диалог с художником (независимо от эстетических направлений и привя-

занностей), но превращается в опасного оборотня, служащего тьме и умножающего тьму. Ибо действительность культуры теперь такова, что требует от художника, критика, теоретика экстремального напряжения саморазвития. А иначе — блаженная улитка девальвации... Постоянно моделируя в себе одноизвилинного недоумка, нынешний критик каждодневно подменяет таинство собственного художественного развития дутым фантомом искусственного зрения: от издателя (начальника), от общества (сообщества), от потребителя (заказчика), от той или иной театральной парадигмы (догмы), от здравого смысла (убийцы образов), от идеологии (имитатора и кривляки), от гуманизма (конъюнктуры), от хорошего тона (снобизма) и т. д. и т. п.

Взрачиваемые в загнивающих низинах высшего театрального образования, монстрики с подменённым сознанием тычаты жалким, никому по сути не нужным, но вредоносным стадом по театральным пастбищам, пережёвывая всё ту же (правда, сильно пожухшую) наркотическую травку «психологизма». Путаясь в фобиях, пугаясь миражей, топчя и «обсирая» всё живое на своём пути, не ведая уже ни кнута, ни дойки, стадо это размножается по российским просторам с безудержностью эпидемии. Приглушим хищный азарт метафоры. Минуем имена и примеры. Ибо куда ни ткни и кого ни назови...

Речь идёт о катастрофе — неподдельной, тотальной и необратимой — катастрофе, в первую очередь, культурологического, критического сознания, которую переживает отныне театр. Катастрофе тем более опасной, что именно театральная критика активно берёт на себя ещё и функции посредничества (между зрителем, фестивалем, фондом, властью, в

конечном итоге — обществом и художником); а также — это вреднее всего — функции экспертизы...

Представьте, что диагноз пациенту ставит невежественный врач, при этом ещё и сам охваченный опасной и заразной болезнью...

Или, пуще того, маршрут воздушному лайнеру прокладывает невменяемый лоцман с широко закрытыми глазами.