



Андрей Курпатов

Страх
Сладострастие
Смерть

PSYCHOSOPHIA

Андрей Владимирович Курпатов Страх. Сладострастие. Смерть

предоставлено правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2779485
Андрей Курпатов «Страх. Сладострастие. Смерть»:

Аннотация

Данная монография интересна, в первую очередь, попыткой использовать аналитический метод и структуралистический подход в исследовании экзистенциальных феноменов. Именно это сложное сочетание методологических систем (взглядов, приемов) позволяет по-новому взглянуть на гуманитарную область в целом.

Какого рода задачи решает гуманитарий? Какой исследовательский инструментарий ему доступен? Каким образом должно быть организовано это знание, чтобы вызывать желаемый эффект?

Именно эти вопросы незримо встают перед читателем книги, пока он проходит меж Сциллой Страх и Харибдой Сладострастия... в ворота Смерти.

Содержание

Предисловие	4
«Пробуждение весны» Франка Ведекинда	10
Форма	10
Из конца в начало из века в век	10
Единственная постановка в России «Пробуждение весны»	13
«Условный театр» Всеволода Мейерхольда	13
«Пробуждение весны»	16
«Безусловный театр» Романа Виктюка	16
Концепция	22
Извне вовнутрь:	22
Сёрен Кьеркегор	23
Фридрих Ницше	25
Франк Ведекинд	25
Зигмунд Фрейд	26
Роман Виктюк	28
Знак	33
Знаковость	33
Подавление	34
«Анатомический театр»	36
Конец ознакомительного фрагмента.	37

Андрей Курпатов

Страх. Сладострастие. Смерть

Сегодня многие претендуют на гениальность,

Но действительно гениев – единицы.

Я благодарен судьбе, что она свела меня с одним из них – Андреем

Курпатовым.

Р. Виктюк

Предисловие

«Парадоксы аннотирования»

Вещь – странная штука. Она кажется нам определенной, раз и навсегда данной – какой-нибудь стул, кирпич, лист писчей бумаги. Обычные, *понятные* вещи, никакой двусмысленности. И все-таки...

Вы можете видеть в этой, такой понятной вам вещи – вещи абсолютно разные, совершенно не похожие друг на друга. Стул – это то, на чем сидят. Но он же может рассматриваться вами и как произведение искусства, и как средство для поддержания огня в камине, как способ заработка, если вы производите стулья, и как место вождельного отдыха, когда после долгой прогулки вы ищете глазами – куда бы пристроить свое утомленное тело. Один и тот же «банальный» стул обретает новые и новые значения в зависимости от того, кто, как и в каком состоянии на него смотрит. Что уж говорить о вещах, которые много сложнее стула? А тем более о вещах неосозаемых, четко не ограниченных, трудно верифицируемых, наконец?

Мы, по сути, создаем вещи этого мира, творим их. И это происходит ежесекундно, ежедневно, на всех, без исключения, уровнях психического – от самого низшего до самого высокого. Начиная с того, что количество «колбочек» на сетчатке нашего глаза придает воспринимаемому нами предмету определенную, индивидуальную для каждого из нас, цветовую насыщенность, заканчивая тем, какое место этот предмет занимает в системе наших этических, эстетических и духовных ценностей. Мы насыщаем этот мир собой и своим опытом, мы живем в перманентно создаваемом нами мире, вечно новом и вечно меняющемся. Мире, общем для всех нас, но одновременно с этим и уникальном, невоспроизводимом.

Сейчас этим предисловием я аннотирую две работы, которые были написаны мною в прошлом веке (эта оговорка, с одной стороны, забавна, с другой – существенна, поскольку в текстах часто будут встречаться ссылки на «рубеж веков», на «конец столетия»), и они были написаны *другим* человеком. С тех пор автор сильно, в чем-то до неузнаваемости изменился, сменились акценты в его мировосприятии, теперь он занят другими проблемами, он перешел в иное пространство проблематизаций. Прежде его занимали вопросы развития личности, затем, спустя какое-то время, структура поведения, теперь и вовсе совсем другое – «способы думать» (что, наверное, нетрудно заметить, анализируя саму логику этого предисловия). То есть, по сути, это уже «третий» автор, если вести отсчет от того «первого».

Сейчас я пытаюсь понять свой собственный способ думать *тогда*. Сейчас мой собственный текст интересен мне уже не сам по себе, а как иллюстрация одного из способов думать, в свое же время он создавался совершенно с другим смыслом. Тогда его писал автор, увлеченный проблематикой развития личности, начавший эту работу под руководством доктора медицинских наук, профессора Олега Николаевича Кузнецова, причем не в области чистой психологии, а в области культурологии. В перечне работ этого «первого» автора

значатся «Философия психологии», «Развитие личности», «Индивидуальные отношения», «Дневник “Канатного плясуна”» и «Так называемая бисексуальность. Том первый: “Пол”». Этому автору принадлежит «новая методология» (методология открытых систем), которая легла в основу его последующих исследований, а также теория личности и теория пола. Прямым или косвенным соавтором этого «первого» автора, его *Собеседником*, был доктор медицинских наук, профессор Анатолий Николаевич Алехин.

После наш автор озадачился проблемой «структуры поведения», переменялся. Своеобразной точкой бифуркации, разделившей «первого» автора и «второго», стали две работы – «Психософический трактат» и «Самоучитель по философии и психологии» (в особенности заключительная часть этой книги). Этот – «второй» – автор, черты которого в аннотируемых текстах пока только проглядываются, проводил клинические исследования в рамках своей психотерапевтической практики. Результаты этой работы сначала публиковались отдельными научными статьями, а затем были резюмированы в монографии «Руководство по системной поведенческой психотерапии». К этому же периоду относятся книги «Пространство психосоматики», «Депрессия: от реакции до болезни», «По ту сторону вегетососудистой дистонии» и «Психология сердца», а также целый корпус популярных книг по психологии и психотерапии. Тут моим соавтором, соратником и *Собеседником*-соратником был и остается Геннадий Геннадьевич Аверьянов. В этот же период планировались книги «Психотерапевтическая диагностика», «Диамат» и «Так называемая бисексуальность. Том второй: “Сексуальность”», которые так и не были написаны.

Про «третьего» автора в этой классификации пока сказать что-либо сложно, поскольку никаких книг, кроме подобного рода аннотаций, им не написано, а *Собеседник*, которому были бы понятны и по-настоящему важны вопросы, касающиеся механики «способов думать», отсутствует. В любом случае, «третий» из этих авторов совершенно не похож на первых двух. «Первый» и «второй» интересуют его не как носители неких теорий, позиций, а как своего рода экспонаты. Мои «авторы» предлагают разные *способы думать* – в этом все дело. Совершенно очевидно, что за этими авторами стоит разный психологический опыт, они движимы различными мотивациями и смотрят на одни и те же феномены под разными углами зрения. И именно эти три составляющие определяют специфичность «способа думать», именно в этом смысле они – эти «авторы» – мне сейчас и интересны.

Вещь – странная штука. Она кажется нам определенной, раз и навсегда данной – какой-нибудь стул, кирпич, лист писчей бумаги. Обычные, *понятные* вещи, никакой двусмысленности. И все-таки...

* * *

Значение художественного произведения всегда индивидуально, в этом смысле это вещь особого рода. В нем мы обнаруживаем как само произведение, так и интенцию автора, который его создал, а также третий элемент – прочтение зрителя (читателя, слушателя и т. д.) – вещи отличные друг от друга, вещи разные. Это, по сути, три самостоятельных процесса, примерно то же самое, что и с речью: есть говорящий, есть то, что было сказано, и есть то, что было воспринято. Однако неправильно думать, что говорящий, его высказывание и значение этого высказывания для другого – это разные вещи. В каком-то смысле они, конечно, разные, но в речи они не отстоят друг от друга, в речи они слиты и спаяны, объединены самой речью. А в художественном произведении три его составляющих – нет, не спаяны: вот отдельно автор со своими интенциями, вот отдельно его произведение, а вот отзвук зрителей с их системами восприятия. И это идеальная модель для психологов (идеальная не в значении качества, а в значении экспериментального объекта), позволяющая рассмотреть специфику отношений внутри системы, конструктивно аналогичной сознанию.

С другой стороны, художественное произведение – это еще и некий «муляж», прообраз личности. Если рассматривать его в таком ключе, то мы увидим, что интенция автора – это внутренние стремления личности, само художественное произведение – овеществление этих стремлений в неких осязаемых формах, а то, что видит, воспринимает зритель – это отношение личности к самой себе, с вечной для нее необходимостью согласовывать несоответствие ее собственных неосознанных стремлений с ее же собственной фактологией, из этих стремлений вытекающей. Причем все это в условиях хронического недостатка «объективной» информации. Но если в случае личности все три элемента в ее составе (то, что она на самом деле хочет, то, что она в итоге собой представляет, и то, как она пытается найти решение этого неизбежного конфликта между желаемым и представляемым) неразделимы, то в случае художественного произведения аналогичные сущностные элементы имеют свою собственную содержательную матрицу. И мы снова имеем идеальную модель для психолога и его исследований (идеальную не в значении качества, а в значении экспериментального объекта).

Впрочем, есть еще и третья позиция, почему художественное произведение с такой настойчивостью привлекает внимание психологов-исследователей. Для них художественное произведение – это некий идеальный экран, на котором они отрабатывают, проясняют, обыгрывают свою теорию. Оно помогает им развернуть и конкретизировать собственные научные представления. Задумаемся, ведь в данном случае толкование каждого из трех элементов этой системы (автор с его интенцией, само тело художественного произведения и эффект, который оно производит на зрителя (читателя, слушателя и т. д.)) может быть относительно самостоятельным, а корреляции между этими толкованиями привнесенными без риска нарушить существующую гармонию. Тут три здания на самостоятельных фундаментах, сделать между ними подвижные перемычки совсем не сложно, и осадка одного или даже двух фундаментов в этом случае не страшна общей конструкции.

В конечном итоге, по этим ли, или по другим причинам аналогичного свойства, художественное произведение часто становится предметом рассмотрения ученых-психологов. Достаточно вспомнить ранние работы Льва Семеновича Выготского – выдающегося психолога, вышедшего в свои двадцать с небольшим лет из лона литературной критики на дорогу психологической науки. Его книга «Психология искусства», посвященная, как кажется на первый взгляд, «Гамлету» В. Шекспира, басням разных авторов, рассказам и новеллам, на деле есть лишь увертюра к его культурно-исторической теории («высшей психологии», как ее называл сам Л.С. Выготский). А в подзаголовке к этой его книге – «Анализ эстетической реакции» – уже прочитывается уникальность того исследовательского метода, который он будет использовать в будущем, работая над своей фундаментальной монографией «Мышление и речь».

Так сложилось, что и мой первый учитель – Олег Николаевич Кузнецов, будучи по настоящему серьезным психологом-экспериментатором, многие годы посвятил изучению творчества Ф.М. Достоевского. Занимаясь всю жизнь проблематикой «систем отношений», он и в этих своих исследованиях продолжал ту же линию, начатую им в экспериментах по герметизации в Звездном городке. Клинический случай – явление частное, о нем трудно рассказывать, и никто не знает его так же хорошо, как тот специалист, в чьей практике этот случай имел место. Поэтому на него трудно сослаться, к нему трудно апеллировать. А с художественным произведением иначе – его психологическая конструкция доступна всякому. Книга, если так можно выразиться, это «клиент», с которым общались тысячи людей, а поэтому возможен и «клинический разбор» с участием всех заинтересованных лиц. Создавая новое направление в российской психотерапии – библиотерапию, Олег Николаевич использовал художественное произведение примерно в таком же качестве. Правда, в данном случае не для «клинического разбора», а для сопоставления систем отношений, разворачиваю-

щихся в границах произведения, с системами отношений, определяющих жизненную среду пациента.

Мои первые научные работы того периода были посвящены феномену истерии в «Бесах» Ф.М. Достоевского, истерическим механизмам развития в «Братьях Карамазовых» и «Идиоте». Однако, если Олега Николаевича интересовали системы отношений героев внутри произведения, которые он выявлял и анализировал, определяя общие закономерности и варианты решения конфликтов, то меня, а я в этот период занимался проективными тестами, естественно, занимала «текстура» (если так можно выразиться) характера героя, а также его внутреннее развитие в системах отношений, в драматургии обстоятельств. Именно этот анализ позволил мне в свое время определить те закономерности, которые легли в основу периодизации процесса развития личности, помогли прояснению природы внутренней динамики этого процесса, а также определению критериев дифференциальной диагностики различных уровней личности.

В последующем, в рамках работы с художественными произведениями в качестве предмета психологического исследования, мои интересы сместились с анализа того, что говорят, на того, кто говорит. В значительной степени это поначалу касалось философских произведений, «понятность» которых для меня становилась много больше после прояснения психологических особенностей их авторов. И уже после этого данный акцент перешел в область анализа собственно художественных произведений. Впрочем, по мере увеличения объема клинической практики в сфере лечения пограничных психических расстройств все большее значение в системе моего восприятия художественного произведения стал занимать тот, кто с ним знакомится, – читатель, зритель, слушатель и т. д. Точнее – механика этого восприятия, средства и способы воздействия художественного произведения на своего «потребителя». Таким образом, психологический анализ стал охватывать все три элемента системы – собственно художественное произведение, его автора в системе его побуждений и зрителя – как воспринимающую сторону этих отношений.

Поскольку обе работы, вошедшие в эту книгу, – «Страх. Сладострастие. Смерть», были написаны именно в этот период, то нетрудно заметить, что... Акцент сделан на «терапевтическую» значимость анализируемых произведений (спектаклей), они рассмотрены в рамках «арттерапевтического подхода», который разрабатывал в свое время О.Н. Кузнецов. Вместе с тем основная система анализа разворачивается вокруг проблематики развития личности – разрушения социально обусловленных психологических конструктов с формированием в результате индивидуального, собственно личностного отношения к себе, к миру и другим людям. Такой – личностно-ориентированный взгляд на произведение – актуализирует соответствующие дискурсы и, соответственно, способы существования индивидуального сознания человека внутри устоявшихся, усвоенных, интериоризированных им языковых догм и, соответственно, смыслов. Таким образом, развитие личности, внутренняя логика сознания и терапевтическая значимость художественного произведения – это основные векторы, конституирующие этот текст.

* * *

«Страх. Сладострастие. Смерть» – книга, состоящая из двух работ: ««Пробуждение весны» Франка Ведекинда и «Мистерия Эроса и Танатоса» Романа Виктюка. Форма. Концепция. Знак» и «Саломея и Оскар Уайльд Романа Виктюка. Страх. Сладострастие. Смерть».

Первый текст, посвященный постановке «Пробуждения весны» Франка Ведекинда, похож скорее на набросок, нежели на серьезную работу. К сожалению, и автор пьесы – Франк Ведекинд, и сама пьеса – «Пробуждение весны», да и постановка Романа Виктюка – ««Пробуждение весны». Мистерия Эроса и Танатоса» (она не входит в число его «классических»

спектаклей) не слишком хорошо известны широкой публике. И может быть, именно поэтому текст, посвященный этому спектаклю, сам собой трансформируется в некое, самое общее представление «системы Виктюка».

Здесь была предпринята попытка найти системообразующие, универсальные, «несущие» элементы конструкции театра Романа Виктюка – «Что мы имеем в целом?» (форма), «Какова ось, на которой держится это целое?» (концепция), «И чем оно, это целое, представлено?» (знаки). Если же попробовать пойти обычным путем, то есть анализировать сценорафию, работу актеров над ролью, режиссерское прочтение авторского текста и так далее, мы увидим «постановщика», а не творца и не художника. То есть, потерять главное.

Роман Григорьевич Виктюк – потрясающий режиссер, но прежде всего удивительный и тонкий мыслитель, к сожалению, до сих пор не оцененный нами ни правильно, ни по достоинству. Он не «ставит» спектакли, он *говорит, размышляет, показывает*, используя для этого всякий раз новый язык – новую пьесу, как если бы он всякий раз говорил то на греческом, то на английском, то на хинди, но при этом вне зависимости от специфики и особенностей языка – то, что он думает. В спектаклях Романа Виктюка важно не то, что он «ставит», кого он «ставит», важна только его собственная мысль, это без всяких оговорок – *его* театр. Разумеется, в наш «чудный век» бесконечных клише и поверхностных оценок легче думать о нем как о «медийном образе», а не как о философе. Но насколько это, мягко говоря, верно?...

Роман Виктюк традиционно воспринимается нами как автор эпатажного театра, вызывающего, эксцентричного, провокационного стиля. Но все это настолько далеко от истины, что даже спорить с подобными рода оценками как-то сложно. Во всем этом какая-то чудовищная путаница. С нами – зрителями – Роман Виктюк общается, обращается к нам, где-то даже проповедует, а нам все кажется, что нас развлекают, занимают, тешат. Это все равно что выйти с лекции и сказать: «У лектора хороший голос», или плохой, или странный... Но какая разница, какой у лектора голос? Он же передает мысль, а не тренируется в вокальном искусстве. В общем, получается как-то глупо... Мы путаем эпатаж с *художественностью*, эксцентричность с *цельностью*, социальную провокативность с *личностной*. Все смешалось...

То, что кому-то кажется в творчестве Романа Виктюка эпатажем, на самом деле – просто краски, которыми он пользуется. Да, они яркие, необычные, но это просто *краски*. Краски, позволяющие передать, точнее, вызывать некое особенное ощущение от картины в целом. Можно подумать, что краски (цвета), используемые Ван Гогом, Шагалом или Климтом «реалистичны»... Разумеется, нет. Но именно это позволяет этим художникам создать особенные, уникальные, *свои* произведения искусства, сообщать зрителю *свое* видение мира, а не воспроизводить жалкое подобие «объективной реальности». Провоцировать общество, общественное мнение, в чем частенько упрекают Романа Григорьевича, это и вовсе напрасный труд. И он прекрасно об этом знает. Но провоцировать зрителя на переживание, на эмоцию – это да, «это – пожалуйста». В этом Роман Виктюк видит задачу театра, и так он ее реализует.

Учитывая все это, так важно найти концептуальные элементы схемы, позволяющие адекватно представить творчество режиссера-мыслителя, а не режиссера-постановщика. Причем даже не столько режиссера, сколько драматурга. И если текст, посвященный «Пробуждению весны», служит в большей степени первой задаче (выявить эти элементы – «форму» как цельность, «концепцию» как смысл, «знаки» как значение), то текст, посвященный «Саломее», напротив, служит цели показать Романа Виктюка как драматурга, автора не столько действия, сколько *идеи*. Смысл «Саломеи» Оскара Уайльда и смысл «Саломеи» Романа Виктюка – принципиально отличен. В своей пьесе Уайльд рассказывает нам «сказку для взрослых», некая Шехерезада по мотивам библейских текстов. Пьеса Романа Виктюка

с аналогичным названием – это «странные игры Оскара Уайльда», внутренний мир поэта, где «Саломея» – лишь один из его символов, образов, его зеркал.

Увидеть и показать в известном режиссере – художника, драматурга, а самое главное – потрясающего, оригинального, глубокого мыслителя, способного дать свой и в чем-то удивительно точный ответ на кантовский вопрос «Что есть человек?», – в этом одна из основных задач этих двух текстов.

* * *

Экзистенциализм выделился как самостоятельное философское направление, определив в качестве изначального и подлинного бытия переживание человека. Страх, отчаяние, страдание, счастье стали благодаря экзистенциализму полноценными философскими категориями. Самоощущение человека в мире, его отношение с миром оформилось в качестве ключевой идеи этой философии. И нет ничего странного в том, что экзистенциализм сблизился, даже сроднился с психологией, однако методы изучения этих феноменов, принятые в экзистенциализме, с точки зрения психологии не являются научными и чудовищно непрактичны. И современная глубинная психология в чем-то даже вынужденно обращается не к экзистенциализму, а к структурализму и аналитической философии.

Структурализм, сличая инвариантность отношений (структур) в динамике их развития, предлагает способ работать с живыми, сложноорганизованными, открытыми системами. Именно он создает тот новый тип «идеальных объектов», которые, обладая высокой степенью конструктивности, обеспечивают возможность реконструкции психического, без чего развитие глубинной психологии было бы невозможным. С другой стороны, без строгости и точности используемой терминологии, без осторожности в обращении с философскими обобщениями и спекулятивными рассуждениями в такой ситуации было бы не обойтись. И тут на помощь глубинной психологии приходит аналитическая философия, с ее холодным и здравым логическим рассуждением, с ее дотошностью в отношении языка, с ее извечным стремлением к достоверности.

Но между трудно верифицируемой системой экзистенциальных понятий, с одной стороны, между тяготением к прозрачности структур в рамках открытых систем – с другой, между аналитическим подходом к организации знания – с третьей – неизбежно возникает конфликт. В результате в пространстве изучения психического мы принуждены наблюдать борьбу титанов, настоящую титаномахию, где победы не стоит ждать ни экзистенциализму, ни структурализму, ни аналитическому подходу. Мы наблюдаем чудовищную слабость языка, не способного выразить действительное так, чтобы оно не умерло в этом своем выражении-высказывании. Мы все ближе и ближе подходим к вожденной истине, но в самый последний момент та выскользывает из рук.

И в какой-то момент, когда речь должна умолкнуть, и остается только одно – показывать. И мы с надеждойзираем на того, кто способен это сделать...

«Пробуждение весны» Франка Ведекинда «Мистерия Эроса и Танатоса» Романа Виктюка Форма – концепция – знак

«Делать сексуальность предметом шуток – жалкое искусство, предупредить о ее опасности нетрудно, проповедовать о ней таким образом, чтобы обходить стороной все главные затруднения, также не слишком сложно; но говорить о ней истинно по-человечески – вот искусство!»

Сёрен Кьеркегор

«В мире лучшие вещи еще ничего не стоят, раз нет того, кто их впервые представил; этих представителей народ называет великими людьми.

Мало понимает народ великое, то есть творческое. Но он имеет понятие о всех соиздателях и актерах великих дел.

Так говорил Заратустра».

Фридрих Ницше

«Гениальный человек сложнее и многограннее человека среднего уровня, и чем гениальнее человек, тем больше людей в себе воплощает он, и тем живее и ярче они выражены в нем. Творчество гения всегда направлено к тому, чтобы во всех людях терять себя, сливаться с многообразием жизни, в то время как идеал философа – найти всех в себе и привести их к единству, которое, конечно, является его собственным единством».

Отто Вейнинггер

«За кулисами загорелось. Клоун выскочил предупредить публику. Решили, что он шутит, и давай аплодировать. Он повторяет – еще более неистовый восторг. Сдается мне, пробьет час, и мир рухнет при общем восторге умников, воображающих, что и это – буффонада».

Сёрен Кьеркегор

Форма

Из конца в начало из века в век

Всякое здание рано или поздно ветшает, это касается и социальных установлений, и моральных императивов. Падение обветшавших построек неизбежно и закономерно, ведь развитие – это процесс постоянного обновления. Англичане шутят, что если бы не Великий лондонский пожар, то столица Великобритании и по сей день была бы деревней. Отжившее должно уйти, чтобы освободить место новому. И в такие моменты человеческой истории обязательно появляются люди, которые не хотят ждать, пока все рухнет само собой, под влиянием тления. Им неприятен этот зловонный дух трупного разложения, и они не будут терпеливо ожидать, пока все решится «естественным путем». Эти носители энтропийной энергетики, убежденные в необходимости скорейшего разрушения, сталкиваются с

убежденностью тех, кто готов защищать уходящее несмотря ни на что. Впрочем, эта драма разыгрывается не только между поколениями, но и в самом человеке. Стабильности и определенности требует укорененный в нем инстинкт самосохранения, а бьющаяся в сердце пассионарность не может выдержать этой мертвецкой тины. Пассионарность считает целесообразность топким болотом, сдержанность – трусостью, а убежденность – тупостью, поэтому ей, наверное, никогда не ужиться со страхом человека за собственную жизнь.

Франк Ведекинд был одним из тех, кто безжалостно разрушал ненавистный ему тлетворный мир лживого XIX века с его викторианской моралью циничного самообмана. Эллис (Л. Кобылинский) говорил о Ведекинде: «Он из числа последних людей», он поэт, выражающий трагическое сознание «конца века», кризиса культуры. «В такие моменты, – писал Эллис, – срываются все маски с окружающего, произносятся слова великой, беспощадной правдивости, достигается точка зрения высочайшей объективности. Такая попытка, доведенная до жажды самоистязания, вдохновила лучшие строфы Бодлера и Верхарна».

Межвековой рубеж – это всегда время значительных перемен, причем «бархатные революции» на рубеже веков не в моде. При желании мы могли бы разглядеть идеологическую войну и сейчас, но поскольку «большое видится на расстоянии», ныне живущим острота процессов столетней давности представляется куда яснее. И потому взгляд мудрого человека обращен из конца века в его начало, ведь это единственный способ увидеть начало века грядущего. Последуем его примеру, обратим наш взгляд из конца в начало, позволим ему увидеть зеркальное отображение себя самого, может быть, он увидит начало конца... Круг замыкается.

Время перемен, время, когда старое идет на слом, а новое только нарождается и слабо, как всякий младенец, – это конфликт инстинкта самосохранения с пассионарной тенденцией. У каждой эпохи свое лицо. Человек, живший в XVII веке, не понял бы того, кто жил в веке XVIII, последний был бы не в восторге от жизни человека века XIX и так далее. Но все они были по-своему счастливы. Они довольствовались тем, что имели, и вряд ли бы согласились обменять свою «синицу» на что-то другое. Но как быть тем, кто оказался на рубеже, в некоей точке перелома, когда прошлое уже не воскресить, а новое еще не народилось? Как быть нам, потерявшимся между прошлым и будущим? Ведь в конце концов точка перелома – это *только* «точка». Прошлое уже кануло в Лету, а будущее все еще окутано дымкой небытия. Пауза между ничтожностью и Ничто – пауза страха. Куда идти человеку, поднявшемуся на горную вершину?

Такова, видимо, судьба человечества: подниматься в гору, горевать на ее вершине и обреченно спускаться вниз, чтобы снова, в очередной раз начать свое томительное восхождение. Вершина таит в себе обжигающее пламя скорби, потому что именно она – вершина – разверзает у ног странника пропасть. Подобно вершине и крылья незримо указывают нам на неминуемое падение. Поэтому миф об Икаре и миф о Сизифе – это мифы о человеческой судьбе. Юный сорванец Икар ослушался мудрого отца Дедала и поплатился за это жизнью – это символ утраченных надежд, символ утраты иллюзий. А Сизиф – мученик выбора. Об этом страстно пишет Альбер Камю...

Во мраке Аида изможденное, но все еще красивое тело Сизифа силится поднять огромный камень, его лицо искажено судорогой, плечо удерживает тяжесть, нога, покрытая глиной, скользит по гладкой поверхности склона, руки ноют от усталости и боли. Напряжение достигает своей высшей точки... И вот, цель достигнута. Непосильная ноша поднята на вершину в мире без неба, без прошлого и будущего. Короткое мгновение тишины – и камень с шумом катится вниз. Сизиф снова спускается вслед за камнем. «Сизиф интересен именно во время этой паузы, – пишет Камю. – Его почерневшее изнуренное лицо почти неотлично от камня! Я вижу, как этот человек спускается тяжелым, но ровным шагом к бесконечным страданиям». Но сколько можно катать этот камень вверх-вниз? Что может заставить чело-

века делать что-то против его воли, против его чувства, его желания и цели?... Или страх, или слепота... Третьего не дано.

В своей знаменитой работе «Миф о Сизифе» Камю восклицает: «В философии существует только одна по-настоящему важная проблема – это проблема суицида. Стоит ли жизнь того, чтобы ее прожить, или она вообще того не стоит?» Выбор?... Нет, это безумие. Нельзя же выбирать между тем, что есть, и тем, чего нет. Нельзя выбрать *ничто*, как нельзя жить в доме, которого нет. И все же эти попытки предпринимаются снова и снова... Но как такая нелепая мысль вообще может прийти человеку в голову? – «вот в чем вопрос». Попробуем на него ответить.

В центре пьесы Франка Ведекинда «Пробуждение весны» – трагедия выбора. Четырнадцатилетний мальчик кончает жизнь самоубийством. Страх перед гневом родителей за несданный экзамен заставил его застрелиться. Уже будучи покойником, он скажет:

«Моя мораль привела меня к смерти. Я решил на самоубийство ради своих родителей. “Чти отца своего и мать твою, да долголетен будешь”... По отношению ко мне писание оскандалилось феноменальным образом».

На что загадочный Человек в черном, которому Ведекинд посвятил свою пьесу, отвечает сокрушенному юноше:

«Не увлекайтесь *иллюзиями*, друг мой. Ваши родители никогда не умерли бы от этого. В сущности говоря, они стали бы кричать и шуметь просто из *физиологической потребности*».

В мире, где царствует иллюзия, в мире, где фиговый листок общественной морали ценнее человеческой жизни, в мире, где «физиологическая потребность» больше, чем радость взаимности, в таком чудовищном мире любви нет. И только в таком мире человек мучается абсурдным вопросом: «Быть или не быть?» Разве же возникнет этот вопрос у того, кто любит? Нет. Любящий не выбирает, он счастлив своей любовью. Его «выбор» сделан без всякого выбора; он любит, а не выбирает и не мечется. Нам надо помнить, что выбор – это всегда потеря, ведь, выбирая одно, мы непременно теряем другое. Поэтому, если кто-то расхваливает принцип выбора, он или глубоко несчастен, или безумен. Вот почему выбор – это всегда трагедия, трагедия и безумие.

Кто-то спросит: «А как же свобода выбора?» Очередной миф! Свобода выбора – участь буриданова осла. А по-настоящему свободен лишь тот, кто свободен в том числе и не выбирать. Спросите любого здравомыслящего психолога: «В чем отличие здорового человека от больного?» И он ответит вам: «В способности любить». Человек изначально хорош, а потому не может желать дурного, если, конечно, он не испорчен ложью общественной морали, стыдом или страхом. А если он изначально хорош, если он полон желанием любить, разве можно ожидать от него чего-то ужасного или непристойного? Между чем и чем прикажете ему выбирать? Разве выбор не очевиден? А если он очевиден, разве это выбор?

Такова беспощадная логика драматургии Романа Виктюка.

Он доводит безумие, принимаемое нами за нормальность, до абсурда, до очевидной несовместимости с жизнью и этим низвергает иллюзорных идиологов, которыми пестрит мировоззрение современного человека. Его сценическое искусство не оставляет места для тягостных и бессмысленных раздумий, ведь у нас нет другого выбора, кроме любви, поэтому нам просто нечего выбирать. Он не боится с максимальной определенностью показать нам темную сторону, чтобы светлая сторона автоматически стала осознанным достоянием каждого из нас. Он заставляет нас увидеть главное, ту высшую ценность, которую мы не просто «должны», а которую мы *не можем* не принять. И когда мы, наконец, прозреем, то все остальное, пустое и наносное, отпадет само собой. Все надуманные проблемы лопнут одна за одной, подобно мыльным пузырям. Тот, кто знает главное, тот не выбирает, он лишь отсеивает бессмысленное.

Роман Григорьевич предоставляет нам возможность выбора между Ничто и Всем, а эта «альтернатива» устраняет всякую необходимость выбора. Он переносит нас из жерла болезненной дихотомии добра и зла в монизм Любви, подобно ангелу-хранителю подхватывает нас над разверзающейся бездной душевной раздробленности и переносит в священный Эдем Любви, где есть всё... кроме греха. Единственное, что требуется от зрителя, – это довериться его зову и не пытаться анатомировать там, где живое тело спектакля бесстрашно, чувственно и по-детски доверчиво открывается нам в своей сказочной и невинной наготе. Впрочем, обо всем этом дальше...

На рубеже столетий человек не смог решить сфинксовой загадки выбора. Но, может быть, на рубеже тысячелетий это ему удастся? Может быть, хватит уже с нас буридановых трагедий?

Единственная постановка в России «Пробуждение весны»

«Условный театр» Всеволода Мейерхольда

Франк Ведекинд, наверное, самый признанный из «непризнанных гениев» немецкой литературы начала XX века. Уже при жизни он был овеян легендами, а его произведения академическая критика считала непосредственным исчадием ада, хотя по сегодняшним меркам они в каком-то смысле даже невинны. Проституция, сексуальное насилие, эротические фантазии, физиология интимных отношений, детская сексуальность и саркастическое осмеяние викторианской морали с ее нелепыми сказками про аистов – все это в произведениях Ведекинда предстало откровенно и просто, без дурацких ухмылок, стыдливого жеманства и полунамеков.

Свои юношеские годы Ведекинд беззаботно провел среди мюнхенской художественной богемы. Но, промотав за несколько лет все свое состояние, был вынужден искать работу. И поступил в цирк, где совмещал должности секретаря и артиста-клоуна. Бешеный ритм цирка, его краски, блеск огней, зазывающий шум и простые или слегка вычурные формы – все это, а также естественность и открытость атмосферы цирка покорили сердце юного Ведекинда и в значительной степени определили его художественный вкус. Впоследствии он перенесет свои эстетические симпатии на драматургию. Кроме того, он станет основателем первых кабаре в Германии. Кажется, что знаменитое – «Я шут, я циркач. Так что же?» – подходит Ведекинду как нельзя лучше.

Оскар Норвежский, знавший Ведекинда лично, не скрывая своих симпатий, напишет о нем в своих «Литературных силуэтах»: «Горькая ирония и желчная насмешка – вот оружие, которым он борется с мещанской тиной. И он заставил своих соотечественников потупить очи долу и прислушаться к его циничному смеху... Во всей фигуре его, плотной, крепкой, в характерном бритом лице, в крепко стиснутых толстых, чувственных губах его, в прищуренном взгляде его небольших серых глаз из-под пенсне – чувствуется какое-то полупрезрительное, полунасмешливое отношение к жизни, к людям, к самому себе». Когда немецкая публика шикала и свистела во время первых постановок его пьес, он стал выступать в своих собственных пьесах в роли актера и иронически переносил все насмешки публики. «Литературу, – продолжает Норвежский, – в ее прилизанном виде он не любил и, конечно, насмехался над ней. Прожив несколько лет за границей, я встречал многих видных писателей, но никто из них не производил на меня такого сильного впечатления своей личностью, как Ведекинд. Что-то обреченное и до ужаса трагическое чувствуется во всем существе его».

Первые публикации Ведекинда появились в сатирическом журнале «Simplicissimus», но остались незамеченными. Поскольку пророков в своем отечестве всегда изоощренно игно-

рируют, Ведекинда «открыли» не на родине, в Германии, а у нас, в России. Всеволод Мейерхольд был горячим поклонником его таланта и в 1904 году поставил на сцене «Товарищества новой драмы» в Тифлисе трагикомедию Ведекинда «Придворный солист». И только два года спустя в Берлине прошла первая европейская премьера Ведекинда. Макс Рейнхард поставил «Пробуждение весны», пьесу, написанную Ведекиндром еще в 1891 году. Эта постановка имела шумный успех. Пьеса эпатировала всем: структурой, откровенным сюжетом и «жареным» социальным подтекстом.

Количество сторонников и противников у вспыхнувшей на литературном Олимпе звезды Ведекинда оказалось множество. Его одинаково страстно осуждали одни и поддерживали другие. Современники видели в Ведекиндре борца с ханжеской моралью, социальным двурушничеством. Некоторые поспешили причислить Циркача к декадентам, высмеивающим мещанское мировоззрение. Оппоненты обвинили Ведекинда в пошлости и физиологизме. Один из видных немецких критиков того времени писал: «В современной немецкой литературе нет ничего более пошлого, чем искусство Франка Ведекинда». Забавно, Ведекинд взял эти слова эпиграфом своей последующей пьесы. Смеяться так смеяться! По Мюнхену о нем ходили целые легенды, в которых он фигурировал то в роли отчаянного забулдыги, то циника и развратника и т. п. Он об этом знал и над этим смеялся...

В тогдашней критике социальный подтекст творчества Ведекинда, к величайшему сожалению, абсолютно превалировал над аспектом психологическим. Впрочем, до того момента, пока психоанализ не стал идолом миллионов, а это случилось значительно позже, уже после ранней смерти Ведекинда, наступившей в 1918 году, другого в его работах увидеть и не могли. Мейерхольд не составил здесь исключения.

Ведекинд просто и недвусмысленно говорит обо всем, о чем несколькими годами позже Зигмунд Фрейд будет чопорно вещать со своей кафедры. Причем в текстах Ведекинда инносказательности даже меньше, чем в работах Фрейда. А в «Пробуждении весны» у Ведекинда есть даже указание на знаменитый эдипов комплекс, ставший ключевым понятием психоанализа! Мельхиор рассказывает своему другу о том, что Георг Циршниц видел в эротическом сне свою мать. Так что, если не знать, что эта пьеса написана Ведекиндром в 1891 году (тогда как психоанализ возник только в 1896), можно подумать, что автор «Пробуждения весны» механически цитирует фрейдовские работы. Обратное, по всей видимости, более вероятно... И не случайно же Норвежский пишет: «Трагизм подрастающих детей был выдвинут Ведекиндром в этих сценах с такой силой, что лучшая немецкая критика рекомендовала их как самое лучшее пособие для родителей и педагогов в деле духовного воспитания юношества». Очевидно, «лучшая немецкая критика» уже почувствовала непреходящее значение ведекиндовской психологии.

Упомянутый берлинский спектакль «Пробуждение весны» посмотрел и Всеволод Мейерхольд. Под впечатлениями от своей берлинской поездки он написал статью «Макс Рейнхард». В ней мы найдем основательную теоретическую проработку его будущей постановки этой пьесы в театре Комиссаржевской. Мейерхольд, идеолог условного театра, упрекает немецкого режиссера за уступки «стилю модерн», за чрезмерную усложненность и красочность его постановки. Главный ее недостаток, по мнению Мейерхольда, заключается в том, что Рейнхард «не владеет рисунком», не умеет создавать художественно ценные линии и углы из живых фигур в связи с линиями и углами всего декоративного замысла. Разумеется, всего этого Мейерхольд постарался избежать в своей постановке «Пробуждения весны», премьера которой состоялась 15 сентября 1907 года в Петербурге. Петербург увидит и первую премьеру «Пробуждения весны» Романа Виктюка, круг XX века завершится...

Постановочное решение мейерхольдовского спектакля диктовалось композицией драмы с характерным для нее сцеплением отрывочных сцен, осуществляющих бешеный темп действия, не связанных логикой и причинно-следственной мотивировкой. На сцене

были установлены декорации сразу для всех картин драмы. По ходу действия при помощи освещения выделялся последовательно определенный участок сцены. «План постановки, – писал С. Ауслендер, – очень любопытен. Среди полнейшего мрака вдруг открывается освещенный участок: кровать, стул. Короткий диалог окончен. Снова минутный мрак – лесная поляна наверху сцены, и так все 18 картин – как световые тени на темной стене».

Позднейшая критика неизменно отмечала в спектакле Мейерхольда интересную сценическую композицию, но не связывала форму с определенным художественным смыслом. Спектакль Мейерхольда подвергся резкой критике со стороны Александра Блока. В своей статье «Пробуждение весны», опубликованной в журнале «Луч» в сентябре 1907 года, Блок заклеймил Ведекинда как западного «декадента», воплощение мещанского индивидуализма и эпигонского эстетизма. «Старые декаденты», лишённые «общественных идеалов», были для «новых русских поэтов» воплощением нравственного упадка. Короче говоря, они, «новые поэты», ничего толком не поняли. Столь страстные нападки Блока на спектакль и собственно пьесу Ведекинда вызвали целую волну неоригинальных и более чем тенденциозных оценок. Мейерхольда обвинили в «формализме», а творчество Ведекинда было названо «символом упадка западной драмы».

Зинаида Венгерова писала о Ведекинде: «Он не ищет высших разрешений и весь принадлежит земле, ее мучительным влечениям и безднам, нет в его творчестве идеалистической философии, которая сроднила бы его с кем-либо из современных учителей жизни». Блок не прощает Ведекинда как раз отсутствия этой «идеалистической философии». Блок все еще верит в «высшие решения», в религиозное возрождение человеческой личности. В сущности выступление Блока против Ведекинда было лишь одним из эпизодов ожесточенной борьбы между символистами и декадентами, а во всякой борьбе не много здравого смысла, ведь любая агрессия, как известно, ослепляет, а слепота не лучший советчик. Эстетическому индивидуализму «декадентов» символисты противопоставили искание объективных, общезначимых ценностей; повышенный интерес к Западу сменился у них опорой на национальную традицию, принцип автономии искусства – тягой к постановке моральных и общественных проблем. Чем увенчались все эти поиски и междоусобные войны, всем нам хорошо известно...

Чулков обвинил Ведекинда в «вульгарном шарлатанстве» и утверждал, что его творчество абсолютно чуждо «молодой России». Василий Розанов, наверное самый «эротический» философ России начала века, находит в «Пробуждении весны» пошлый физиологизм вместо иррационального и невыразимого эротического переживания. Андрей Белый склоняет имя Ведекинда где надо и не надо, а в его эстетико-философских работах оно становится прямо-таки нарицательным. Так или иначе, но, несмотря на явное непонимание, в течение нескольких лет на русский язык было сделано не менее десятка переводов одного только «Пробуждения весны», не говоря уже о других произведениях Ведекинда!

В 1906–1908 годах сочувственные рецензии Ведекинду пишут В. Гофман, Эллис, А. Элиасберг, М. Шик, А. Чеботаревская и другие. В то время как Блок упрекает Ведекинда в бездушном мастерстве эпигона, Эллис утверждает нечто прямо противоположное: «Главное значение обеих драм Ведекинда (“Пляска мертвых” и “Пробуждение весны”) – это происхождение их из самых неприметных переживаний, одаряющих их способностью потрясать и заражать». Валерий Брюсов, которого Мейерхольд считал своим учителем, в лекции «Театр будущего» называет Ведекинда, как и Ибсена, основателем будущей драматургии «неореализма», которая должна сменить бесплодные аллегории Метерлинка и его подражателей. «Эту драму, – пишет Брюсов, – нельзя назвать реалистической в том смысле, в котором мы применяем это название к драмам Максима Горького, потому что она не задается целью изображать действительность, но только пользуется таким изображением как средством». Эту мысль продолжает Яруев: «Ведекинд не копирует жизнь, а сгущает ее до опрошенно-

сти, не похожей на жизнь, а лишь подобной жизни». Главное в его драме – это «постоянный внутренний трепет трагедии», ее «волнующий темп», «ритм сухих и нервных движений».

Короче говоря, спектакль Мейерхольда вызвал горячие споры, но не принес театру крупного успеха. К тому же обострил и без того непростые отношения Мейерхольда с Комиссаржевской. Карикатура 1907 года с подписью «Роковое в жизни наших кумиров» изображает Мейерхольда, который, держа подмышкой огромный том Ведекинда, выталкивает Комиссаржевскую за двери ее театра. Тем не менее, в октябре 1907 года Мейерхольд, намечая программу превращения театра Комиссаржевской в «Театр трагедии, ритма и исканий», включил в репертуар не только «Пробуждение весны», но и еще одну пьесу Ведекинда – «Дух земли». Переведенная Мейерхольдом под броским названием «Вампир», она предназначалась в свое время для «Товарищества новой драмы».

«Пробуждение весны»

«Безусловный театр» Романа Виктюка

Мейерхольд мечтал создать «условный театр». «Разбив рампу, – писал Мейерхольд, – Условный театр опустит сцену на уровень партера, а построив дикцию и движения актеров на ритме, приблизит возможность *пляски*, а слово в таком театре будет легко переходить в напевный выкрик, в напевное молчание». Именно такой театр строит в Москве, в Сокольниках, Роман Виктюк. Но об этом чуть позже, а прежде давайте попытаемся понять, каким же хотел видеть театр Всеволод Мейерхольд. «Если Условный театр, – пишет Всеволод Мейерхольд в одной из своих работ, – хочет уничтожения декораций, поставленных в одном плане с актером и аксессуарами, не хочет рампы, игру актера подчиняют ритму дикции и ритму пластических движений, если он ждет возрождения *пляски* – и зрителя вовлекает в активное участие в действии, не ведет ли такой условный театр к возрождению Античного? Да. Античный театр по своей архитектуре есть именно тот самый театр, в котором есть все, что нужно сегодняшнему театру: здесь нет декораций, пространство – трех измерений, здесь нужна статуарная пластика».

Мейерхольд мечтает создать Античный театр... На излете драматургии XIX века, стесняющей от вымученных проблем, как истеричка от ложной беременности, его желание вполне объяснимо. Когда мир рушится, как-то нелепо всхлипывать над страданиями уязвленного самолюбия и страсти по полым идеалам. Но ведь Античный театр не в бедности декораций, не в ритмической дикции актеров и даже не в статуарной пластике, а в *эффекте*. Все внешние атрибуты античного театра – это внешние атрибуты, а внешнему свойственно меняться, оно должно меняться. Нет, его суть не в атрибутике, а в другом. Зритель древности ходил в театр не по «культурной привычке», не потому, что желал быть «в курсе новостей культуры», и даже не потому, что «в театре интересно», а потому, что это действие, эта *пляска* нервов вызывала в нем сильный эмоциональный отклик, сильнейший *аффективный* эффект. Сценическое действие вторгалось в сферу интимности, ранило зрителя в самое сердце и затем забавлялось с его душой, как сытая кошка может забавляться с перепуганным насмерть мышонком, вызывая в положенный срок катарсис освобождения. Поэтому для того, чтобы театр был по-настоящему «античным», он должен быть не условным (в смысле атрибутики), а безусловным в смысле производимого им эффекта, он должен вызывать аффект, сильнейший аффект. Грань между зрителем и сценой может быть преодолена только экспансией *пляски* в сердцевину зрительного зала, простым сведением сцены к уровню партера этого не добиться.

Возможно, для начала века устранение декораций, рампы и сцены было достаточным новшеством для зрителя, которое, как говорится, могло выбить его из седла, создать психологически непривычную ситуацию, способную дезориентировать человека и таким образом силой вовлечь его в эмоциональное *со-бытие* спектакля. Наверняка знать этого, к сожалению, мы не можем, ведь человек сильно изменился с тех пор, он знает теперь, что такое ужас атомного взрыва, оглушительная музыка рока и воздействие «большого экрана». Поэтому современного зрителя такими «инновациями» античности не удивишь, а если не удивишь, то и не захватишь, последнее же есть необходимое условие любого катарсиса. И поэтому Роман Виктюк идет дальше, значительно дальше.

Театр должен перестать быть интеллектуально-умозрительным, сухим, вымученным, хилым и болезненным, как все, что не имеет связи с почвой, с реальностью, с жизнью, с дыханием жизни. Он должен быть живым – вот единственный истинный критерий античности. Он должен быть *пляской*, бешеной пляской, которая силой увлекает зазевавшегося зрителя в свою орбиту. Вырвать зрителя из мягкого кресла или вдавить в него так, чтобы он перестал его чувствовать, – вот что должен сделать современный «античный театр». Театр в общей своей массе стал сейчас «изобразительным» искусством, спектакли повисают в воздухе подобно полотнам художников в залах музеев, не вызывая при этом никаких чувств, кроме сдержанных оценок: «хорошо» или «плохо», «недурно», «скучно» и что-то еще в этом роде. Да, скука... Это, наверное, единственное чувство, которое еще способно вызвать в человеке современное театральное искусство.

Театр превратился в своего рода традиционную игрушку, наподобие русской матрешки: играть ею никому и в голову не придет, но зато каждый почитает за необходимость хранить ее дома в качестве милого сувенира. Но ведь настоящий театр – это древнегреческая феерия, это гамма сильнейших чувств, это целая жизнь, причем, может быть, даже более интенсивная, чем реальное существование. И именно такой театр создает Роман Виктюк. В его драматическом действии, кажется, сам Аполлон, этот изящный бог искусств, перевоплощается в своего антипода – Диониса, чтобы заставить сердца зрителей биться, подобно несчастному мотыльку, запертому в стеклянной банке, а затем выпустить его душу в катарсическом восторге.

Роман Виктюк тысячу раз повторяет и, кажется, никогда не устанет повторять: «В театре главное – театральность». Как это понимать? Может быть, это тавтология? Незамысловатая игра словами? Ни в коем случае! Это рецепт подлинного театрального искусства! Оглянитесь вокруг: «весь мир – игра, и люди в нем – актеры». Игрой не удивишь сейчас даже младенца. Все и всюду играют: дома и на работе, в постели и за рабочим столом. Мы уже перестали понимать, где искренность, а где самое настоящее притворство. Мы играем даже сами с собой! Мы, кажется, перестали различать сны и реальность. Причем в вымысле сновидения мы, наверное, теперь даже более естественны и достоверны, чем в жизни. И Роман Григорьевич не перестает иронизировать на эту тему, хотя всем кажется, что он говорит серьезно.

«Самое ужасное – это ложь», – повторяет Роман Виктюк. Банальность?... Ничуть! Это значит, что наша бесконечная игра, игра, которая подменила реальную жизнь, стала современному человеку дороже самой жизни, дороже естественности. И если актеры в театре будут «просто играть», если режиссер позволит им это, тогда ложь будет возведена в степень, а под чахлую иллюзию благоденствия будут установлены новые подпорки. И Роман Виктюк всем своим существом протестует против чванливого самодовольства и заячьего геройства современного человека. Если бы кому-нибудь представилась возможность посмотреть на современного человека со стороны, то он, вероятно, не сдержал бы сардонического смеха. Нам кажется, что мы уже всё можем: и в космос летаем, и овец клонируем. Велика заслуга! Разучились любить, перестали быть настоящими и радуемся возможности болтаться на око-

лоземной орбите. Мы настолько заигрались в героизм, что стали похожи на самодовольных индюшек, которых хозяева уже назначили себе на ужин.

И поэтому главное в театре – это его театральность, чтобы мы, заигравшиеся зрители, ощутили себя в настоящем *театре*, ощутили *театр* и перестали, наконец, играть, обретя подлинную естественность. Поскольку вся наша «самодетельность» – не более чем примитивные невротические инсинуации. И Роман Виктюк действует по безотказному правилу: клин клином! Театр должен перестать быть пародией на жизнь, он должен стать ее обратным отражением. Увидев себя в кривом зеркале, мы получаем, наконец, возможность взглянуть на себя со стороны. Конечно, Роман Виктюк не мастерит «кривых зеркал», он не надсмехается над зрителем, он создает *эффект*, и если нужен эффект кривого зеркала, он создает эффект кривого зеркала. Впрочем, последнее суждение, может быть, в меньшей степени относится к «Пробуждению весны», а скорее к Саду или «Рогатке».

У Мейерхольда беглое освещение участков сцены в сочетании с вертикальной декорацией служило целью передать свойственный пьесе Ведекинда динамизм действия путем чередования статических моментов. «Условный театр, – говорит Мейерхольд, – фиксируя статуарную пластичность, закрепляет в памяти зрителя основные группировки, чтобы пропустили мимо слов роковые ноты трагедии». Но не этим путем идет Роман Виктюк. Никакого запоминания! Бешеный ритм современной жизни отрицает саму возможность какого-либо сличения разнесенных во времени сюжетов, мы теперь просто физиологически не способны к этому. Мы живем в «клиповом ритме». Остановиться и обдумать что-то современному человеку просто некогда! Поэтому в спектаклях Романа Виктюка все происходит «в режиме настоящего времени», здесь и сейчас. Этого, кстати, хотел и Ведекинд: «Он – враг всего наносного и всякого *потом, когда-нибудь*, – пишет о нем Норвежский. – Он слишком остро чувствует запах благодатной, цветущей земли, слишком любит все земное, чтобы утешиться призрачными, выдуманскими в кабинетах ученых, теориями. Наперекор судьбе, наперекор тем или иным жизненным условиям он, в лице своих героев, хочет пользоваться всеми благами жизни, хочет наслаждаться всеми радостями ее. Жизнь, подобно природе, – стихийна. И побеждает ее в конечном счете тоже стихия». И эту стихию, как внешнюю – на сцене, так и внутреннюю – в зрителе, искусно инспирирует Роман Виктюк своим «Пробуждением весны».

«Условный метод, – говорит Мейерхольд, – предполагает в театре четвертого творца – после автора, актера и режиссера; это – *зритель*. Условный театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, *творчески*, приходится *дорисовывать* данные сценической *наметки*». То, что зритель в театре – это первое лицо, наверное, ни у кого сомнений не вызывает. Возможно, впрочем, Мейерхольд предъявляет несколько завышенные требования к своему зрителю. Да и какой тогда смысл ходить в театр, если почти все там нужно делать самому? Не легче ли в таком случае заняться этим, не покидая собственного дома? И потом, в этом уж как-то слишком много императивности, «обязаловки», что ли. Все это не очень согласуется с идеей античного театра, ведь эмоциональный катарсис не выжмешь из человека, который вынужден постоянно «дорисовывать» и «домысливать». Роман Виктюк, в свою очередь, ничего не требует от зрителя, кроме как просто придти и смотреть. Все остальное он сделает сам, только придите и смотрите.

Всякое «должны» – по сути, бессмыслица. Если человек не хочет, его не заставишь, это каждый и по себе знает, знает и Роман Григорьевич. И он, ценящий свободу другого не менее, а может быть, и более собственной, не приемлет этого «должны». В его театре должный эффект достигается действием самого спектакля, если отдаться ему, если ввериться его пляске, аффект-эффект не заставит себя ждать. А если додумывать и дорисовывать, то скорее заблудишься, чем поймешь. Возможно, этот подход покажется слишком прагматичным, но, на мой взгляд, такая режиссура – это проявление настоящей любви к своему зрителю.

Ведь если меня любят, то обо мне заботятся, значит, хотят, чтобы я все понял, чтобы я испытал те чувства, которые хотят до меня донести. И у Романа Виктюка именно такой театр. Только не сопротивляться, только внимать, и его слово, его чувство обязательно дойдет до твоего сердца, дойдет, тронет и убаюкает. А еще позволит ему любить, еще покажет, как оно хорошо, как красиво и на какие замечательные вещи оно способно. Мы же забыли это... Желать же большего от искусства, просто смешно. Роман Виктюк, по крайней мере в «Саломее», «Рогатке», «Философии» маркиза де Сада и, разумеется, в «Пробуждении весны», лично общается с каждым человеком, пришедшим в зал, все остальное лишь инструменты этого общения, что-то наподобие телефонного аппарата. Это общение дорого, поскольку оно чисто и, как это ни покажется парадоксальным, естественно, теперь естественно.

«Изысканная простота – вот задача для режиссера условного театра», – пишет Мейерхольд. Решение этой задачи он связывает с «искусством группировки действующих лиц», необходимым «изгнанием со сцены бессмысленного внешнего движения» и «овладением тайной неподвижности». Посмею высказать предположение, что «тайна неподвижности», которую пытался создать Мейерхольд, не была той неподвижностью от усталости, которую так явственно ощущает человек конца века. Нет, это была напряженная «неподвижность ожидания», тишина предчувствия, тревожное вглядывание в будущее, в грядущее, тишина страха. Такая тишина действительно могла, наверное, вселить ужас в человека начала XX века, теперь она не оказала бы такого психологического эффекта. Теперь, в конце века, для создания должного эффекта нужно разрушение, нужен шум, нужно, чтобы сотрясались стены, чтобы мы с нашей огрубевшей от ужасов прошедшего века кожей, с нашей патологической бесчувственной и болезненной рациональностью смогли, наконец, хоть что-то воспринять.

Нас, человеко-роботов конца XX века, можно пронять лишь внезапно начавшимся извержением вулкана, и это извержение – извержение тысяч металлических мисок (символов нашего всеобщего обезличивания в погоне за индивидуальностью) – заставит первые ряды сжаться, а зрителей на галерке – сжать подлокотники своих кресел, как будто бы это не зал, а чудовищная машина, бешено набирающая обороты.

Идет время, меняется среда обитания человека, меняется и сам человек, а потому прежние драматургические ходы не способны вызвать бурю в его душе. Поэтому у Романа Виктюка меняется и облик театра: декорации раздвигают традиционно сжатое пространство сцены, этой же цели служит и создание дополнительных авансцен, расположенных под углом к зрительному залу, действие происходит сразу во всех частях сцены, занимая все ее пространство; звук, исходящий из жерла динамиков, кажется, непосредственно касается барабанных перепонок, мы слышим даже дыхание его актеров, причем так, словно бы это наше собственное дыхание, и мы автоматически дышим с ними в унисон, в унисон с их трагедией; звуковой ряд насыщен потрясающей музыкой, и здесь Роман Виктюк всегда попадает в самую точку; рисунок действия эксцентричен, его линии расходятся, словно бы вовлекая зрителя в пространство сцены, он наступает и захватывает, а его сила столь заразительна, что невольно возникает желание двигаться вслед за актером; действие в целом представляет собой настоящий натиск, который не в силах сдержать даже пуленепробиваемая броня нашей привычной психологической защиты!

Внешнее, форма – меняется в театре Романа Виктюка, но внутренняя, безусловная сторона театра здесь превыше всего и подлинно антична. В его театре можно пережить то, что испытывали современники Софокла и Эсхила. И хотя репертуар изменился, но и в этом смысле Виктюк действует безошибочно и как всегда элегантно: Жене, де Сад, Уайльд, теперь Ведекин. Почему элегантно? Потому что ни пьесы Жене, ни романы Сада, ни драматургия Уайльда не произвели бы на нас теперь никакого впечатления, если бы не их подача в спектаклях Романа Виктюка.

Он не занимается «экранизацией» бестселлеров, он перерабатывает авторский материал почти до неузнаваемости, он вводит в действие самих авторов, создавая тем самым некий сущностный объем, насыщенность, исчерпывающую полноту. На платформе «Пробуждения весны» он рисует не только самого Ведекинда и судьбы его героев, здесь нам открывается и глубина переживаний Тонио Крёгера (Морица-Мельхиора) из школы Томаса Манна и героя Жене (Мельхиора-Морица), заточенного в холодной Колонии. Нереализуемость любви несчастного Тонио, подавленного социальными установлениями, и страстная любовь Жана, которая, подобно молитвенной песне, гордо и самозабвенно прорывается сквозь стены сковывающих его свободу казематов, – все это поразительные *сущностные* конstellляции, которые ясно просматриваются в «Пробуждении весны» Романа Виктюка. Душная атмосфера школы и прогулки на природе героев Ведекинда относят нас к судьбе маленького Тонио Крёгера, а «исправительное учреждение», подчеркнутое холодным бряцаньем казенной посуды, и тонко прописанная тема побега утопает в розах святой невинности и величии любви Жана Жене.

Критики часто говорят о «своеобразной эстетике Виктюка», но она в театре Романа Виктюка лишь один из его многочисленных инструментов творчества, один из способов достижения необходимого эффекта. Но если кто-то пытается ухватить сущность его театра, он должен говорить вовсе не о какой-то «эстетике», а о «драматургии Романа Виктюка», причем не просто о «драматургии спектакля», а о «драматургии *произведения*». Разве «Саломея» Виктюка – это переложение одной из новозаветных историй? Или, может быть, кто-то думает, что «Саломея» Романа Виктюка – это подсознательная (впрочем, может быть, и вполне осознанная) попытка Оскара Уайльда обвинить женщин в похоти и в противовес этому рассказать о чистоте и эстетизме мужских помыслов? Ничего подобного! Виктюк поведал нам о личной трагедии Уайльда-Христа, о любви, о верности Иоанна-Робби, о предательстве, о тоске по человеческому счастью. И в «Пробуждении весны» мы видим Романа Виктюка – драматурга.

Роман Виктюк генерирует на сцене трагедию, и этим он создает саму жизнь. Он предостерегает нас от безудержного падения в пропасть бесчувственности. Именно поэтому каждому из нас необходимо пережить трагедию, ужаснуться и понять, что мы стоим на краю саморазрушения. Ведь в чем парадокс: в самую трагическую эпоху человек разучился переживать трагедию! И это лучшее доказательство нашей бесчувственности. Драматургия Романа Виктюка возвращает нам утраченную способность чувствовать. Ему, может быть, лучше других известно, что трагедия – это единственный способ вернуть человеку способность любить.

«Твердокожесть» – слово, которым мы обозначаем неспособность любить. Но пробить эту психологическую броню «твердокожести» можно лишь через переживание трагедии, и если эта психологическая защита, наконец, затрещит по всем швам на стянутом теле души и лопнет, мы освободимся для любви. В этом и есть весь смысл «Пробуждения весны» Романа Виктюка. Конечно, это уже не Ведекинд... Но об этом, вероятно, говорил бы Ведекинд сегодня.

Это лишь малая толика *события* спектакля, то, что можно сказать о «форме», точнее, о механизмах общения режиссера и зрителя. Но, наверное, нужно еще сказать «о театре как о форме», о том, что «форма есть содержание», – как говорит сам Роман Виктюк... Впрочем, поскольку мы говорим о его театре, было бы слишком наивно и рассказывать о форме в разделе «Форма». Это выглядело бы слишком прямолинейным, слишком «в лоб». Поэтому, следуя стилистике Мастера, оставим разговор «о театре как форме» до раздела «Знак». Драматургия Романа Виктюка не предполагает прямых ответов, поскольку истина в сердце каждого, а не в интеллектуальных спекуляциях. Эту истину позволяет ощутить спек-

такль Романа Виктюка, так что ответ мы все равно получим, только дадим его сами... А пока небольшая цитата из Блока.

Александр Блок называет Ведекинда «пресыщенным последышем, которому и смеяться уже лень и которому не снились не только *трагедия*, но и самое маленькое страдательное». «Слезливые конфликты» – вот что такое «Пробуждение весны» по мнению Блока. «Нам отвратительны не только глупые родители и учителя, но и “порочные” дети», – подытоживает поэт. И вот еще: “Пробуждение весны” – неслаженный и непоследовательный набор как милых, так и нелепых картинок, где остроумный водевиль соединяется с высокопарным ломаньем. В центре пьесы стоит вопрос, над которым автор по-немецки сюсюкает. Никогда этот вопрос не стоял *так* у нас, в России; если же и становился так теперь, то только в замкнутых кругах, обреченных на медленное тление, в классах, от которых идет трупный запах. Нам этих немецких жеребчиков в куцах штанишках не приходится жалеть; пропадай “на сеновале” хоть десять “Морицев” – у нас есть еще люди не машинного производства – с волей, с надеждами, с “мечтами”, с “идеалами” – пусть даже пошлые слова».

Зачем я цитирую эту «критику» Блока? Не знаю, наверное, потому, что ничего этого вы не найдете в спектакле Романа Виктюка «Пробуждение весны»...

Концепция

Извне вовнутрь: Мистерия эроса и танатоса

Все спектакли Романа Виктюка концептуальны, но понятие «сверхзадачи» Станиславского к ним не подходит, это нечто совсем иное. «Длинный ряд малых, средних, больших линий жизни роли, – пишет Станиславский, – направлены в одну сторону – к сверхзадаче. Короткие линии жизни роли с их задачами, логически последовательно чередуясь друг с другом, сцепляются одна за другую. Благодаря этому из них создается одна сплошная сквозная линия, тянущаяся через всю пьесу». Иными словами, сущность сверхзадачи, по Станиславскому, состоит в *синтезе*. Это слово мы любим и не считаем пошлым, а зря, слишком его затаскали в последнее время. Оно, разумеется, хорошо, как и всякое слово, вовремя и к месту произнесенное, но если мы говорим о человеке, то понятие синтеза к нему никак не подходит.

Человек – это не разбитая чашка, и его вряд ли можно «склеить». Человек – это целостность, целостность, лучами расходящаяся от центра его души в мир. Каждый человек играет сотни ролей в своей повседневной жизни: от роли супруга до роли пассажира в общественном транспорте. Нам кажется это нормальным и естественным, но если весь человек расходуется на одни только роли, если за этими ролями теряется главное – это настоящая трагедия. Поэтому Роман Григорьевич не складывает, не «химичит», его спектакли вовсе не детские конструкторы «с наворотами», он стремится к *сущностному самораскрытию*, и, видит бог, это ему удается.

От слова «синтез» происходит понятие «синтетического», и возникающая аналогия отнюдь не случайна. Впрочем, то же мы можем сказать и об искусстве, которое в современном мире становится не «искусностью», а «искусственностью». В этом смысле следует говорить о «творчестве» и «Творце», а синтетичности «синтеза» Роман Виктюк противопоставляет *концептуальность*. Что это такое? Каждый из нас знает, как слова неумелы и неповоротливы, особенно в те моменты, когда мы хотим выразить свое чувство, свое душевное отношение. В такие моменты хочется молчать, хочется умолкнуть, чтобы позволить говорить самой душе, своему сердцу. И поскольку Роман Виктюк говорит в своих постановках о самом сокровенном, то и концептуальность его работ невыразима в словах. Конечно, можно было бы втиснуть его произведения в сухие рамки общих оценок, но этот путь был бы в корне неверным, поэтому мы не будем этого делать. Это нужно *видеть*. Сам Роман Виктюк говорит о неких «вибрациях», но и эта экстраполяция терминов – лишь вынужденный компромисс с языком, который не способен выразить ни чувство, ни сущностное.

Концепция, лежащая в основе его «Пробуждения весны», сущностна. Он раскрывает целый пласт дискурсивности. А, как известно, нет более тонкого и более сложного предмета философского и психологического исследования, чем дискурсивность, потому что и чувства, и сущности лежат не в сфере языка, а в непосредственном переживании. В этом смысле можно предложить такую аналогию: высказывания, акты говорения – это лишь банки, склянки, разнообразные корытца с водой, тогда как дискурс – это само *течение* реки, в которой можно, конечно, расположить все эти емкости с жидкостью, но они никогда не передадут ни естественности, ни динамичности живого потока воды.

У дискурса есть своя великая загадка: несмотря на то что он, как кажется, лежит на поверхности, из-за его глобальности и очевидности мы просто не в силах его заметить, осознать, осмыслить. Все глобальные явления мироздания скрываются за личиной очевидно-

сти, которая не может быть схвачена в познании. Последнее доступно лишь гению. Веками люди считали, что яблоки падают на землю не по какому-то закону, а просто потому что «они тяжелые». Должен был появиться гений Ньютона, чтобы увидеть за этим очевидным правилом физическую силу гравитации. Поэтому всякий исследователь жизни, который способен ухватить очевидное, вырвать его из мрака безмолвия или же бессмысленного говорения, вынести его на свет и показать другим, заслуживает самой высокой оценки. Дискурс, как мы уже сказали, относится как раз к такого рода явлениям. Способность раскрывать дискурс в концептуальном выражении, наверное, редчайшее дарование, которое только Бог может вложить в человека, находящегося на Пути.

Какой же дискурс на этот раз, в «Пробуждении весны», раскрывает Роман Виктюк? Как мы уже говорили, в постановочном решении Мейерхольда есть два важных режиссерских хода. Во-первых, своеобразная «архитектура» спектакля с отрывочной, точечной подачей восемнадцати сцен пьесы. Каждая сцена как выстрел длинной автоматной очереди, атакующей зрителя. Сцены из жизни четырнадцатилетних ребят, их «маленькие трагедии» по ходу пьесы складывались в одну большую драму. В целом этот режиссерский ход, видимо, соответствовал замыслу Ведекинда. Во-вторых, социальный подтекст. Не единичные судьбы героев занимают Мейерхольда, а двуличность прогнившей общественной морали. Но с тех пор канул век... Мораль, по правде говоря, так и осталась моралью, но все-таки претерпела значительные изменения, особенно на Западе, где экспансия экзистенциализма, гуманистической психологии, сексуальной революции, а также планомерная демократизация государственных институтов сделали свое дело.

Сейчас центр тяжести переместился с противостояния личности и социума на внутренний, личностный конфликт каждого из нас. В этом диспозитиве и сосредоточено тело дискурса, высвеченного, как в луче яркого света, в постановке «Пробуждения весны» Романа Виктюка. Есть ли этот конфликт?... Несомненно. И отнюдь не случайно Роман Виктюк помещает под ведекиндовским заголовком пьесы четкое указание: «Мистерия Эроса и Танатоса». Этот подстрочник в заголовке указывает на диспозицию Эроса и Танатоса, диспозицию Любви и деструктивных тенденций человеческой души. Для полной победы над Минотавром репрессивной морали, укорененной в человеке, нельзя просто убить это страшное чудовище, нужно еще найти выход из лабиринта, созданного искусным Дедалом.

Благословенная нить Ариадны, указывающая путь из лабиринта дискурсивных абберраций, именно сейчас жизненно необходима каждому человеку. Поэтому весь свой спектакль Роман Виктюк строит не отрывочными сюжетами, как того хотел Ведекинд и что сделал в своей постановке Мейерхольд, а единым движением, которое достигает своей цели, вызывая непосредственное переживание в зрителе, переживание, создающее *осознание*. «Пробуждение весны» Романа Виктюка – это безжалостное наступление на зрителя: деструктивность внешняя призвана разрушить деструктивность внутреннюю, разрушить и даровать желанное освобождение. Дискурсивность и природу этой мистерии раскрывает Роман Виктюк в своей постановке. Об этом нам и надлежит вести речь в разделе «Концепция».

Сёрен Кьеркегор

Всякий дискурс имеет долгую историю, и рассматриваемый нами дискурс не составляет исключения из этого правила. Поэтому раскрывать дискурс необходимо в исторической перспективе, начиная исследование с точки перелома, обратив свой взгляд сначала в сторону, предшествующую перелому, на путь констелляции дискурса, а затем в сторону его разрешения. Начнем с первого.

Карл Ясперс назвал Кьеркегора и Ницше «двумя модусами экзистенциализма». Действительно, в истории философии нет двух других столь отличных друг от друга людей,

которые настолько едино по сути, но столь разными способами толковали бы одну и ту же вещь – экзистенцию. Справедливости ради необходимо оговориться, что ни тот ни другой философ не использовал понятие экзистенции в значении, которое придавалось этому понятию поздними экзистенциалистами, но то, что все они говорят об одном и том же, сомнений, наверное, ни у кого не вызывает.

Судьба Сёрена Кьеркегора трагична. Он жил в первой половине XIX века в холодной чопорной Дании, так что репрессивность общественной морали и религиозного запрета чувственности усугублялась, кажется, еще и самой природой. Его жизнь наглядно демонстрирует нам, как внешний по отношению к личности императив морального подавления проникает в душу и овладевает ею. Но вот послушайте, что он пишет:

«Сексуальное вовсе не есть греховность; но предположим, что Адам не согрешил, так что сексуальное никогда и не вступало в наличное бытие как порыв. Совершенный дух не может быть помыслен как сексуально определенный. Это состоит в полном соответствии с учением церкви о природе восстания из мертвых, в полном соответствии с представлениями церкви об ангелах, в полном соответствии с догматическими определениями применительно к личности Христа. Чтобы добавить к этому только одно указание, можно сказать, что в то время, как Христос был искушаем во всех человеческих испытаниях, мы нигде не находим упоминания об искушении в этом направлении, – а это можно объяснить как раз тем, что он смог противостоять всем искушениям».

При отстраненном взгляде на это рассуждение Кьеркегора можно подумать, что оно принадлежит последовательному защитнику сексуальной свободы. Так можно подумать... если не знать, что этот автор знаменитого «Дневника оболъстителя», этот красивый и обаятельный мужчина, слывший в Копенгагене первым франтом, за все сорок с лишним лет своей жизни не имел ни одного сексуального опыта. А если он и был, то лишь однажды, в публичном доме. В дневнике сохранилась запись, которая, по мнению его биографов, относится к этому событию: «Боже мой! Боже мой! Это звериное хихиканье!» Однажды он был помолвлен, но так и не решился вступить в брак все по тем же соображениям. Современному человеку муки Кьеркегора понять, мягко говоря, трудно, мы сильно изменились с тех пор. Но Кьеркегор ни перед кем не юлил, он так чувствовал, и единственным выходом из противостояния сексуального желания, Эроса (о котором, кстати, он пишет чрезвычайно метко и чувственно) и внутреннего морального подавления была для него невинность.

«Чувственность, – пишет Кьеркегор, – это не греховность. Чувственность в невинности – это не греховность, и, однако же, чувственность тут присутствует: ведь Адаму нужны были еда, питье и тому подобное. Сексуальное различие полагается в невинности, однако оно не полагается как таковое. Только в то мгновение, когда полагается грех, сексуальное различие тоже полагается как порыв и влечение». Иными словами, для человека, в котором живо сознание греха, единственным выходом является устранение сексуального. Но может ли Эрос выдержать такое к себе отношение, разве Эрос может выдержать подобное пренебрежение? Нет, и судьба Кьеркегора – опять тому наглядный пример.

Мучимый своей подавляемой страстью, он бросается в отчаянную борьбу с Церковью. Она кажется ему недостаточно этичной, недостаточно нравственной, недостаточно Христовой, таким образом, он переносит свое внутреннее обостренное переживание греховности на внешний объект. Кьеркегор сгорает в этой борьбе, подобно бенгальской свече.словно какой-то червь, словно ветхозаветный Змий выел его изнутри. Подавление Эроса, подобно цепной реакции, неизбежно влечет зарождение Танатоса – таков генез этого дискурса. Впрочем, у Кьеркегора есть решение этой сложной задачи, но это предмет другого разговора, и, по всей видимости, сам Кьеркегор так и не смог воспользоваться найденным решением, его этот Сфинкс погубил.

Танатос...

Фридрих Ницше

Кьеркегор всю свою жизнь старался смотреть в сторону Света, он, терзаемый ужасом, всю жизнь отворачивался от Тьмы, он судорожно открещивался от нее. Но как это всегда бывает, когда пытаешься что-либо не замечать, то обязательно заметишь. Будешь пытаться не смотреть, и твой взгляд непременно, словно бы специально, упадет на игнорируемый объект. Именно об этом злосчастном механизме говорит Заратустра Фридриха Ницше: «С человеком происходит то же, что и с деревом. Чем больше стремится оно в вышину и к свету, тем сильнее его корни стремятся углубиться в землю, вниз, в темноту, глубину – во зло». Указывая на дерево, он говорил юноше: «Если бы я захотел раскачать это дерево своими руками, то я был бы не в состоянии сделать этого. Но ветер, которого мы не видим, – ветер терзает и нагибает его, куда хочет. Всего хуже пригибают и терзают нас невидимые руки». Эти невидимые руки терзали и Кьеркегора, но Ницше понял дьявольский промысел, заставляющий различать «добро» и «зло». Но предложенный им выход кажется чудовищным: «Человек есть нечто, что должно быть побеждено», – так говорил Заратустра Фридриха Ницше.

Идея сверхчеловека становится системообразующей идеей философии Ницше, главной идеей его проповеди человечеству. В чем сущность ницшеанского сверхчеловека? Он стоит «по ту сторону добра и зла» (именно так он называет одну из своих книг периода «Заратустры») и молча взирает на все ужасы мира, не испытывая при этом ни сострадания, ни скорби. Это, может быть, самый странный, самый безумный и самый непонятный способ решить загадку подавленного Эроса и порождаемого этим Танатоса. «Разве ваша душа не есть – нищета и грязь, и жалкое удовольствие?» – спрашивает Заратустра... Но при всей чудовищности его слов, а он порицает сострадание, воспевает одиночество и предрекает гибель жизни, при всей безумности этих императивов Заратустра, как это ни парадоксально, отнюдь не «злой гений». Такое абсолютное отрицание всего и вся («добра» и «зла») открывает ему принципиально новое видение.

«Психологическая проблема в типе Заратустры, – пишет Ницше, – заключается в вопросе, каким образом тот, кто в неслыханной степени говорит нет, *делает* нет всему, чему до сих пор говорили да, может, несмотря на это, быть противоположностью отрицающего духа; каким образом дух, несущий самое тяжелое от судьбы, роковую задачу, может, несмотря на это, быть самым легким и самым потусторонним – Заратустра является танцором; – каким образом тот, кто обладает самым жестоким, самым страшным познанием действительности, кто продумал “самую глубокую мысль”, не нашел, несмотря на это, возражения против существования, даже против его вечного возвращения, – наоборот, нашел еще одно основание, чтобы *самому быть* вечным утверждением всех вещей, “говорить огромное безграничное Да и Аминь”... “Во все бездны несу я свое благословляющее утверждение”... Но это и есть еще раз понятие Диониса».

Теоретически такой взгляд оправдан, более того, Роман Виктюк использует именно этот механизм, например, в де Саде, и этот ход производит блестящий эффект. Но в рамках целостной человеческой жизни, в пределах единичного индивида этот страстный порыв обречен, обрек он и самого Ницше, поскольку вместе с подавлением деструктивных тенденций, поселившихся в человеческой душе, он отрицает и жизнь, и любовь. А это опять все тот же Танатос...

Франк Ведекинд

Франк Ведекинд в определенном смысле является той точкой перелома в дискурсивном развитии отношений Эроса и Танатоса, о которой мы говорили выше. Впрочем, в то время когда Ведекинд написал свое «Пробуждение весны», никто не разглядел в его тексте

«зверя», запертого в каждой человеческой душе, зверя, переселившегося туда из системы общественного подавления. Современники (и постановка Мейерхольда тому хороший пример) увидели в пьесе Ведекинда протест против социального подавления личности. И никто не увидел, что зверь уже не бродит по городам и весям, а сидит в нашей душе и управляет оттуда.

Впрочем, я не решусь давать однозначные оценки творчеству Ведекинда, точнее, разделить, где в спектакле Ведекинд, а где Роман Виктюк. Сам он говорит о своей постановке: «В спектакле звучит мелодия, которую играл оркестр на тонущем “Титанике” – это знак, это грозное предупреждение, посланное нам из начала века. Но ведь его никто не услышал...» Никто не услышал... По крайней мере, сам текст пьесы не позволяет судить о том, что Ведекинд понял, где же нужно искать Танатос: вовне или внутри. Символический персонаж в его пьесе, загадочный Человек в черном, говорит покойному Морицу: «Под моралью я понимаю реальный продукт двух воображаемых величин – это “хочу” и “должен”. Продуктом их является мораль, реальность которой нельзя отрицать». Эта фактически ключевая фраза ведекиндовского текста дает простор для самых широких трактовок, и при желании, сделав в этом уравнении упор на «хочу», мы, конечно, можем приписать Ведекинду исключительную прозорливость. Но сам он говорит, что «хочу» – величина переменная, а мораль – постоянная, да еще и реальность ее отрицать нельзя. Поэтому тут не стоит слишком уж спешить с выводами.

Совершенно ясно одно: для Ведекинда с его прагматизмом, с его цинизмом (как любят говорить об этом авторе критики) решение, предлагаемое Кьеркегором, неприемлемо. Ведекинд, этот пассивный и мрачный революционер, осознающий движущее человеком эротическое чувство, не мог принять кьеркегоровской «невинности ради невинности». Он вообще не был «увлечен» понятием греха и вытравливал его подобно опытному крысолову. Наши беды, по Ведекинду, – это ложь, двойной моральный стандарт, отсутствие права на нормальную и полноценную любовь.

В рассказе Ведекинда «Агнец Божий» главная героиня – милая молоденькая проститутка Марта. И вот что автор говорит о ее посетителе: «Он вынужден был поверить в невинность там, где меньше всего думал ее найти». Проститутка оказалась более невинной, чем сам герой, высокомерно относящийся к ее ремеслу. Ведекинд призывает нас взглянуть на жизнь здраво, без ханжества нравственных шор, а просто по-человечески. Разве эта Марта в своем простодушии не лучше своих чопорных визитеров с их «высокой моралью»? То, что рассказ называется «Агнец Божий», на мой взгляд, говорит само за себя. С другой стороны, текст «Пробуждения весны» – текст агрессивный и эмоционально тягостный. По духу он очень близок к пафосу некоторых ницшевских строк. В критике можно встретить сравнение ведекиндовского Человека в черном с Мефистофелем (невелика, надо сказать, находка, ведь указание на «Фауста» есть в самом тексте пьесы), но он равно близок и Заратустре.

Скорее всего, самому Ведекинду не удалось решить этой дискурсивной загадки.

Зигмунд Фрейд

Но если Ведекинд просто не решил или, может быть, не пытался решить загадки отношений Эроса и Танатоса, то решение Зигмунда Фрейда, мягко говоря, вовсе никуда не годится. Это прозвучит парадоксально, но на волне нарождающейся внутренней свободы человека начала века (вспомним великих «декадентов» и выразителей идей серебряного века!) фрейдовский психоанализ иначе как реваншем викторианской морали и не назовешь. По всей видимости, профессор Фрейд никакого сочувствия к блаженной Марте Ведекинда не испытал бы. Наверное, в лучшем случае он поставил бы ей диагноз оральной фиксации, но не более того. Разумеется, Фрейд шел под революционными знаменами, но тот факт, что

от «Учителя» отказались такие истинные гуманисты, как Альфред Адлер и Вильгельм Райх, сам по себе говорит о многом. Дело, конечно, не просто в теоретических разногласиях, внутрианалитическая дискуссия носила откровенно идеологический характер, хотя и немногие это понимали.

Традиционная оценка философии фрейдизма, разумеется, совсем иная, и это не случайно. Поначалу Фрейд был оппозиционером, а эта роль, как известно, ни к чему не обязывает. Оппозиционер не несет на себе никакой ответственности, не чувствует ее груза и не должен принимать никаких ответственных решений. В этом смысле оппозиционеру легко. За это время Фрейду действительно удалось сделать многое, и некоторые его открытия выше всяких похвал. Но вот к Фрейду приходит долгожданная популярность...

Начиная примерно с 1913 года и дальше, он постепенно становится «признанным гением», «первооткрывателем», «зачинателем», «героем», «властителем дум» и тому подобное. Его слушают, раскрыв рот, за ним слепо следуют, ему безоговорочно доверяют, а знаменитых «отступников» от учения мэтра клеймят почему зря. Казалось бы, самое время начать свое главное наступление и расставить в этом загнившем обществе все по своим местам. Но не тут-то было... Ответственность... Этого груза фрейдистская машина выдержать не смогла, и потому она круто поворачивает ровно на 180 градусов. Инстинкт самосохранения взял верх над пассионарностью. У оппозиционеров, пришедших к власти, вообще говоря, революции не в моде, а когда возникает осознание ответственности и необходимости предлагать действительно новое, манифестируется консерватизм, причем махровый (достаточно сравнить работу «царской охранки» с деятельностью ЧК и НКВД, чтобы понять, о чем идет речь).

Когда в 1920 году Фрейд опубликовал свою знаменитую работу «По ту сторону принципа удовольствия», труд этот вызвал бурю протеста даже среди его ортодоксальных сторонников. А когда появились книги «Будущность одной иллюзии» (1927 г.) и «Неудовлетворенность культурой» (1929 г.), закат психоаналитической революции был предрешен. Как всегда, Фрейд, пытаясь выглядеть высокомерным и бесстрастным, объяснил критику своих инноваций невротическими процессами в психике критикующих, а также их неспособностью воспринять новое. Но дело, судя по всему, обстояло прямо противоположным образом. Возмущенные последователи были недовольны как раз поворотом назад, причем эдак на полвека, а то и на целый век! Да и невротические комплексы сработали скорее всего у самого Фрейда.

Чем же так «оплошал» мэтр?... Если отбросить его многочисленные софизмы и «величие стиля» (Людвиг Витгенштейн), то все выглядит очень викторианским. В сердцевине человеческой психики, в его «Ид» («Оно»), по мнению Фрейда, на правах «первичных позывов» содержится не только инстинкт Жизни или Эрос, но и инстинкт Смерти, обозначенный позже как Танатос или Мортидо. Оказывается, что живое не только стремится жить, но и одновременно с этим, страстно пытается умереть (физиологический процесс старения и умирания Фрейд в расчет не берет). Благодаря этому инстинкту к смерти человек, по Фрейду, агрессивен, в нем масса деструктивных тенденций, да и вообще он неблагонадежен.

В сущности, если взглянуть на человеческую историю, то не согласиться с этой посылкой трудно. Если же взглянуть еще и на мать-природу, то в правоте профессора Фрейда и вовсе не усомнишься. Но это только если «взглянуть», если еще и *подумать*, то окажется, что агрессия возникает исключительно в тех ситуациях, когда наличествует некое ограничение, поскольку, если бы индивид не встречал никаких препятствий на своем пути, ему просто не на что было бы агрессивировать. Если же продолжить замысловатую логику Фрейда, то окажется, что в отсутствие ограничений человек должен был бы убить самого себя, но это очевидная нелепость. Представьте себя в райских условиях и подумайте, захотелось бы вам в такой ситуации себя убить. Вряд ли. С природой дела обстоят еще проще: не вдаваясь в

подробности, можно сказать, что агрессия в природе – это просто борьба за существование, то есть проявление инстинкта самосохранения, желания жить, а вовсе не умирать. Исчерпывающие подтверждения этому факту дает лауреат Нобелевской премии Конрад Лоренц в своей знаменитой книге «Агрессия (так называемое “зло”»).

Но почему данная теоретическая модель может быть расценена как возврат к викторианской морали? Все очень просто. Ведь, если в человеке полным полно деструктивных тенденций, как говорит Фрейд, если человек – это само «Зло», значит, его нужно подавлять и ограничивать, чтобы он, не дай бог, чего-нибудь не натворил. Когда же в ответ на эти ограничения человек снова начнет агрессивировать (а было бы странно, если бы он поступил иначе), можно будет самодовольно заявить: «Ну вот! Я же предупреждал! Зверь! Зверь и изверг. Запретить и не пушать!» Так что даже при всем желании лучшего теоретического обоснования для возрождения викторианской морали не придумаешь. И мы должны об этом знать, потому что сейчас происходит то же самое: власть везде потихонечку закручивает гайки. Волк репрессивности всегда рядится в овечьи шкуры социальных реформ; вспомним, идеологическая обертка сталинских репрессий выглядела по меньшей мере как Нагорная проповедь. Под маской различных благовидных предлогов репрессивные тенденции со стороны власти усиливаются сейчас как на Западе, так и в России. Сможем ли мы различить волка под овчиной? – это еще вопрос, ведь история, как известно, ничему не учит.

Теперь, суммируя все сказанное, перейдем к дискурсивности Эроса и Танатоса в «Пробуждении весны» Романа Виктюка.

Роман Виктюк

Остается только удивляться тому, каким образом Роману Григорьевичу удалось схватить всю эту немислимую гамму отнюдь не синергичных мировоззренческих концепций, увидеть, прочувствовать и максимально полно воплотить в едином, совершенно целостном, и отнюдь не синтетическом, а истинно целостном действии своего спектакля. Впрочем, Роман Виктюк не представляет нам никаких «теорий», в своем спектакле он говорит сам, без оглядки на авторитеты. Конечно, можно было бы сказать, что «Пробуждение весны» в постановке Романа Виктюка – это в лучшем смысле антифрейдистский спектакль (причем, на профрейдистском тексте, что само по себе замечательно!), что в нем как нельзя лучше отражен генез сверхчеловека Фридриха Ницше и т. п. Но все это лишь полуправда, а то и меньше.

Когда смотришь любую постановку Романа Виктюка, нужно помнить всего два несложных правила: в самом начале нам дадут исчерпывающую подсказку, а точка будет поставлена лишь в самом конце, когда артисты выйдут для поклона на авансцену, а если задуман еще и дивертисмент, как в «Саломее», то после дивертисмента. Если же пропустить «завязку» и составить свое мнение о спектакле прежде, чем отзвучит последний его аккорд, наше мнение о нем будет ошибочным. В остальном все сделает сам спектакль.

Какая же подсказка звучит в самом начале «Пробуждения весны»? Их две. Во-первых, мы видим, что двое подростков (Мориц и Мельхиор) противостоят массе, озлобленной толпе, пресловутому большинству. Во-вторых, на сцене появляются две (не считая Вендлы) девочки в балетных пачках, которые символизируют внутреннюю чистоту этих, самоотверженно противостоящих социуму, мальчишек. Чувство давления, оказываемого «большинством» на личность, явственно и эмоционально точно передается в зал. Возвращаясь к сказанному выше, в этих символах мы находим четкое указание на действующие силы и на точки фиксации слагаемых дискурса – Эроса и Танатоса.

С одной стороны, это личность, человек, который изначально хорош, без всякого пресловутого фрейдовского «Зла» бессознательного и «эндогенного» Танатоса. С другой сто-

роны, это внешнее подавление, которое испытывал на себе и каждый из нас, причем с самого младенчества. Ребенка лишают спонтанности и естественности, его помещают в жесткие рамки социальных стереотипов: «туда не ходи, снег башка попадет, больно будет», и «я начальник, ты – дурак». «Усвоил? А теперь поступай как знаешь», предоставлена, так сказать, «полная свобода действия»... Когда же после такой экзекуции демократические преобразования предоставляют нам право на «свободу совести», это напоминает танталовы муки: глаз видит, а зуб не берет. Несвобода теперь укоренена уже в самом нашем существе, прокрустово ложе сделало свое дело, мы просто не имеем опыта свободы. Воспользуемся ли мы ею, когда представится такая возможность? А если воспользуемся, то как? Вот в чем трагедия репрессивной цивилизации, где «большинство» больше «меньшинства». Логически это, конечно, верно, но если помнить, что каждый из нас в отдельности – «меньшинство», то не вполне понятно, чьи интересы защищает это так называемое «большинство»...

Дальнейшее развитие сюжета в трактовке Романа Виктюка идет точно по двум осям: по вектору Кьеркегора и по стреле ницшеанского «сверхчеловека». Два героя пьесы – Мориц и Мельхиор – это два указанных направления. От внешнего подавления не уйти, это данность, которой ничего не противопоставить, это сила, которой нельзя воспрепятствовать. От нее можно только увернуться – вправо или влево. Ну, так вправо или влево? И зритель замирает в раздумье, как всадник у придорожного камня: «Направо пойдешь – себя потеряешь, налево пойдешь – живым не вернешься». И Роман Григорьевич прямо, ясно, без всякой стыдливой двусмысленности демонстрирует нам исход обоих этих «альтернатив». Выбирайте! Если хотите...

Слова Морица вполне могли бы принадлежать четырнадцатилетнему Кьеркегору, его «сексуально неопределенному духу»:

«Когда у меня будут дети, мальчики и девочки, они будут спать в одной комнате, на одной постели и помогать друг другу при одевании и раздевании. А в жаркое время и те, и другие будут носить легкую белую тунику, опоясанную кожаным ремнем. Я уверен, что благодаря такому воспитанию они окажутся более уравновешенными натурами, чем мы».

И как лязганье дамклова меча звучат в ответ на это по сути ницшевские слова Мельхиора:

«Несомненно. Вопрос только в том, что будет с девушками, когда у них появятся дети».

Мориц: «Какие дети?»

Мельхиор: «В этом отношении я верю в известный инстинкт. Если ты запрешь молодого кота вместе с кошкой и оградишь их от всяких сношений с внешним миром, то есть предоставишь их собственному влечению, то все-таки рано или поздно кошка окотится, хотя в данном случае ни она, ни кот не могли видеть дурного примера».

Мориц все еще пытается противостоять очевидности:

«Не забудь, – говорит он, – что мои дети будут целый день работать на свежем воздухе и заниматься играми, требующими физического напряжения. Они будут ездить верхом, фехтовать, лазать по трапециям, а главное – никогда не будут спать на мягком. Мы страшно изнежены. Мне кажется, что тот, кто спит на твердом, не видит снов».

Но, кажется, даже для него самого эти доводы уже не звучат убедительно. Стремящийся к Свету юный Кьеркегор в обличье Морица осознает нечто, о чем раньше боялся даже думать. И эта Темная сторона влечет его, подобно тому как пропасть манит самоубийцу. Он просит Мельхиора написать ему, Морицу, эти «соображения» письменно и «тайно» вложить в одну из его, Морица, книг, чтобы он, Мориц, «нечаянно» нашел эту записку... И, не вытерпев, добавляет:

«Я не утерплю и тотчас же прочту ее, несмотря на усталость... Ты даже можешь сделать заметки на полях, если найдешь это нужным...»

Нормальные человеческие чувства безжалостно раздавлены в мальчике Танатосом общественной морали. Он пытается спасти себя невинностью, но чем больше он пытается на ней настаивать, тем больше корни этого ницшевского дерева уходят «в землю, вниз, в темноту, глубину – во зло»... Кьеркегор искренне верил, что над его родом тяготит проклятье за то, что отец его, Михаэль Педерсен Кьеркегор, будучи мальчиком, проклял Бога, а будучи юношей, соблазнил свою будущую жену, не любя ее. Сёрен ждал, что он, как и все его братья и сестры (за исключением, правда, одного), умрет до исполнения тридцати трех лет. Он ждал и, кажется, даже мечтал об этом. Ведь смерть – это, наверное, единственный способ погубить чувственность, погубить Эрос. Мистерия Эроса и Танатоса... Но проклятье рода Кьеркегоров по отношению к нему «оскандалилось самым феноменальным образом». «Чти отца своего и мать твою, да долготелен будешь»... Когда зловещий Рок прошел Сёрена стороной, кажется, он сам стал настойчиво искать смерти и нашел-таки. Последнее, что он написал в своем дневнике, было:

«Явился я на свет благодаря преступлению, явился я вопреки Божьей воле. Вина, которая хотя в некотором смысле и не является лично моей и все же делающая меня в глазах Господа тоже преступником, вина эта такова: давать жизнь. Вине соответствует наказание: лишиться всякого желания и радости жизни, дойти до высочайшей степени пресыщенности жизнью».

Глубина личной трагедии Кьеркегора, трагедия его жизни и его смерти, как в капле воды, отражается в судьбе маленького Морица. И потому сцена похорон Морица в спектакле трагична до ощущения физической боли. Мрак, тишина и эта масса, эта чудовищная масса «большинства» стоит с горящими восковыми свечами в руках, обогреть кровью мальчика, ребенка, младенца, каждого из нас... А за спинами палачей окровавленные крылья – это символы падения Морица-Кьеркегора-Икара. Подавление Эроса, уничтожение Любви, выхолащивание ее существа ведет к неминуемой победе над ним Танатоса. Этот мальчик не хотел умирать, но в этом мире, где главное признано пороком, он просто не может, не способен жить. Фрейд может сколь угодно долго защищать свою викторианскую мораль и утверждать. Но чего стоит одна слезинка ребенка...

Не менее, а может быть, и более трагична судьба Мельхиора-Ницше, точнее, Мельхиора-Заратустры. Пьеса в принципе исключительно проницшеанская. Избранные декорации фантастического леса вызывают прямые ассоциации с лесом, в который от мира удаляется Заратустра, неся на руках своего «неподвижного спутника» – тело канатного плясуна, разбившегося на потребу толпе. Разговор умирающего и Заратустры кажется разговором Кьеркегора и Ницше, Морица и Мельхиора:

«Но Заратустра продолжал стоять, и как раз тело упало возле него, исковерканное и разбитое, но еще не мертвое. Через минуту к разбитому вернулось сознание, и он увидел Заратустру, опустившегося на колени возле него.

– Что ты тут делаешь? – сказал он наконец. – Я давно знал, что черт подставит мне ногу. Теперь он тащит меня в ад: ты хочешь помешать ему?

– Уверю честью, друг, – отвечал Заратустра, – нет ничего такого, о чем ты говоришь. Нет никакого черта и никакого ада. Твоя душа умрет еще скорее, чем твое тело: не бойся теперь ничего!

Человек посмотрел недоверчиво.

– Если ты говоришь истину, – сказал он затем, – то я ничего не теряю, теряя жизнь. Значит, я не больше, чем животное, которое ударами и голодом заставляют плясать.

– Нет же, – говорил Заратустра, – ты сделал из опасности свое призвание; в этом нет ничего, за что бы тебя презирать. Теперь ради своего призвания ты гибнешь: за это я хочу похоронить тебя собственными руками.

Когда Заратустра сказал это, умирающий не отвечал больше; но он пошевелил рукою, как будто ища руки Заратустры, чтобы поблагодарить его».

Подобно лесу и винтовая лестница на заднем плане сцены есть прямое указание на вершину горы, с которой Заратустра спустился в город, в город, где царствует смерть, где умерли даже боги...

Кажется, что Заратустра – это решение, кажется, что он, представившийся нам в облике Мельхиора, сможет найти выход из тупика. Да, если бы на мгновение можно было себе представить, что «большинство» перестало подавлять «меньшинство». Мир без подавления был бы миром, в котором мог бы жить разумный Мельхиор, но не таков мир, в котором он живет. И Роман Григорьевич раскрывает нам эту истину, она проявляется по ходу спектакля, как в процессе фотопечати. Мельхиор, в отличие от своего друга Морица, не знает ни «добра», ни «зла». На самом же деле, отринув от себя жизнь, закованную в цепи моральных оценок, он отодвигает от себя и Любовь. Ему принадлежат эти ужасные слова, обращенные к Вендле:

«Пустяки, любви не существует... Все люди – эгоисты. Я не люблю тебя, и ты меня не любишь».

Чем заканчивается такая любовь без Любви, мы узнаем из самой ужасной в спектакле сцены, сцены аборта, ставшего причиной смерти девочки Вендлы. Так Мельхиор теряет всех, кто был ему дорог; своей внутренней сверхчеловеческой силой он соблазняет и Морица, и Вендлу. Но в этом мире, где ложь больше любви, в этом мире сила сверхчеловека может принести только смерть, она становится (не является ею изначально, а становится!) Танатосом. Но будь мир иным, эта сила была бы силой Любви Эроса.

Таким образом Роман Виктюк расчерчивает перед нами две возможные эманации Эроса: выхолощенный Эрос у Кьеркегора (фактически Эрос без Эроса) и Эрос без Любви Ницше. Поскольку ни тот ни другой Эрос не является в подлинном смысле этого слова Эросом, поскольку Эрос вне Любви и Любовь вне Эроса – ничто, в мире царствует Танатос. Свято место пусто не бывает... Мы сами это сделали. Кто-то лишил Эрос Эроса (правда, теперь этот способ не особенно в моде), кто-то лишил Эрос Любви. Финал в любом случае один: или себя потеряешь, или живым не воротишься, что в сущности одно и то же.

«Фаустовский сговор, – пишет Мишель Фуко в своей блистательной “Истории сексуальности”, – искушение которым диспозитив сексуальности вписал в нас, отныне таков: обменять жизнь всю целиком на секс сам по себе, на истину и суверенность секса. Секс вполне стоит смерти. Именно в этом, как мы видим – строго историческом, смысле секс сегодня действительно пронизан инстинктом смерти. Когда Запад давным-давно открыл любовь, он назначил ей цену, достаточную для того, чтобы сделать смерть приемлемой; сегодня именно секс претендует на роль такого эквивалента – самого дорогого из всех. И в то время, как диспозитив сексуальности позволяет техникам власти делать свои вклады в жизнь, фиктивная точка секса, которую этот диспозитив сам же и обозначил, завораживает каждого из нас в достаточной мере, чтобы мы были согласны слышать там рокот смерти». Чудовищная констатация...

Но Роман Виктюк не просто демонстрирует факт, нет. Он наступает и разворачивает драму, он анатомирует дискурс Любви и Танатоса и выворачивает его наизнанку для того, чтобы каждый из нас прочувствовал глубину трагедии, ощутил эту пропасть и ужаснулся. Смотрите, что вы можете с собой сделать! Смотрите, что произойдет, если и дальше вы будете бегать от самих себя! И, проведя эту искусную анатомическую акцию над гниющим телом разлагающегося дискурса, вывернув его наизнанку и показав нам, что есть что, он дает последнюю сцену, последний аккорд, последнюю точку... Что это за точка? Она ощущается в самом теле спектакля.

Роман Виктюк открывает путь, который остался незамеченным самим автором пьесы, путь, который был закрыт метафизическим психоанализом Фрейда, – это путь Любви. Более того, он показывает нам, что будет, если Любовь не станет нашим высшим приоритетом. Об этом рассказывает нам сцена в лесу. Юноша хочет быть сильным, мужественным, по-мужски страстным, как того и требует природа. Девушка хочет ввериться в сильные мужские руки, принадлежать мужчине, отдаться его страсти. Но они не знают, что в мире есть любовь, все, чему их научили постоянным подавлением, – это агрессии. Агрессия и боль – вот единственные известные им способы интимной коммуникации. И вместо сцены любви мы видим сцену физического насилия: Мельхиор избивает Вендлу по ее же просьбе. Вот какова любовь в мире без Любви.

Знак

Знаковость

Символизм – явление яркое, раскинувшееся на пространствах от соцреализма до театра абсурда. Последнее утверждение кажется странным? Но задумаемся, много ли, например, символизма в романах маркиза де Сада? Нет? Но разве сам де Сад не символ? Что тогда «садизм», если де Сад не символ? Даже слова – это ведь лишь символы вещей, а не сами вещи. Мы живем в мире символов, в мире вымысла, в мире, где нет места реальности. Символисты говорят, что символ – это переживание (Андрей Белый), но разве переживание – не реальность? Что же это тогда?! Даже реальность стала для нас символом? Может быть, мы с вами – это уже и не мы, а только символы себя?! Вот, наверное, счастлив должен быть Кафка! Может быть, и правда, может быть, действительно... Безумие...

Кто-то скажет, что символизм – это способ защиты от реальности. Но не о реальности в этом случае идет речь, символизм – это защита от объектности. Реальность для человека не в предметном мире, истинная реальность – это наша внутренняя жизнь, наши чувства, наши ощущения, наши переживания, и здесь символизация представляет собой большую опасность. Если символ любви подменит любовь, то любви уже не будет; любовь может быть только настоящей, реальной, или же она не существует вовсе. Поэтому в отношении работ Романа Виктюка нельзя говорить о символизме, хотя внешняя атрибутика иногда и наталкивает на такую мысль. В его творчестве символы – это лишь некие «отходы производства», главное же в нем – Знаки. Он расставляет знаки, знаки, как некие спасительные вешки на Пути, как ориентиры, как маяки, как точки фиксации реальности. Трактовать его произведения с позиции символизма было бы грубой ошибкой.

Символы настолько сцеплены в нашей жизни с реальностью, что реальность теряется за ними, утрачивается, подавляется символом, а это значит, что мы подменяем жизнь вымыслом, что равносильно самоубийству. Поэтому где-то Роман Виктюк специально утрирует символизацию (что ошибочно считают «особенностями» его «эстетики»), чтобы оторвать символ от реальности, высвободить жизнь из оков символизации, высветить этим ярким мазком реальность. И в этом смысле он, конечно, Реалист. Он выстраивает тонкие и вместе с тем стальные по прочности ассоциативные ряды, но это не конstellляции символов, это сосредоточие сущностей. Переходя одна в одну, они выстраивают корпус реальности, они насыщаются друг другом, усиливают друг друга, оттого звучание реальности разрастается на глазах. Ассоциация символов рождает хаос, ассоциация Знаков – силу.

Подавление

Подавление, может быть, ключевой знак в «Пробуждении весны» Романа Виктюка. То, что все мы испытываем его на себе, – это факт, и он настолько очевиден, настолько «нормален» и «естественен» для нас, что это уже ровным счетом никого не удивляет. Конечно, звучат возгласы протеста и масса различных призывов, но это призывы подавленных людей, поэтому стоят они недорого. Они не задевают глубины структур, они в лучшем случае могут вызвать у нас благожелательное одобрение, что в сущности равносильно пассивной констатации факта. Чтобы осознать, чтобы прочувствовать свою подавленность, мы должны испытать абсолютное подавление, подавленность сверх всякой меры. Нас нужно подавить так, чтобы мы завопили от боли, чтобы опустились до самой нижней точки, до самого дна, до самой последней границы, за которую отступать уже просто нельзя. И когда мы падём, когда нам уже нечего будет терять, мы всем своим существом прочувствуем, что мы действительно теряем. В этот момент что-то непременно всколыхнется в душе, восстанет и вырвется, наконец, из этого жуткого плена. В этом психологическом механизме суть так называемой «провокационной психотерапии».

«Пробуждение весны» реализует именно эту, возможно единственную, возможность освободиться от того внутреннего подавления, которое стало уже нашей неотъемлемой частью, с которым мы сроднились, но которое точит и поедает нас изнутри. Подавление – это знак. Все действие спектакля – это процесс активного подавления, процесс выдавливания подавления. И загадочный Человек в черном, застывающий время от времени в позах микеланджеловских геркулесов, – яркое олицетворение этого знака. Муштра, которой подвергаются школьники, – элемент этого знака. Насилие, проходящее красной нитью через всю пьесу, – действие этого знака.

У Романа Виктюка есть удивительное чутье и понимание психологических механизмов. Так например, психологический механизм, вызывающий чувство подавленности и страха, – это соотношение объемов. Если спросить у человека, что он чувствует в моменты сильной тревоги, он ответит: «Я чувствую себя маленьким, слабым, беспомощным». А вот происходящее вокруг кажется ему невероятно большим, давящим, каким-то немислимым и всесильным. Этот психологический механизм использован и в постановочном решении спектакля. О противостоянии двух главных героев агрессивной толпе мы уже говорили. Но другой, может быть, не менее важный момент, вызывающий у зрительного зала чувство подавленности, – это сцена суда. В пьесе Ведекинда она звучит, как злая сатира, а у Романа Виктюка – как боль. Что же он делает?

Он увеличивает размеры обычных предметов в декорации – стола, стульев. На этом фоне человек просто теряется, он не может чувствовать себя «большим», когда стул, на котором он сидит, превышает его собственный рост, а стол велик настолько, что он может спрятаться в его ящике. В такой ситуации человек неизбежно чувствует себя «маленьким», ничтожным, а это не может не вызывать в нем чувство подавленности. Последнее же влечет за собой ощущение бессмысленности, одиночества, пустоты, хайдеггеровского «Ничто». Эта сцена не оставляет сомнения в дискурсивных отношениях Эроса и Танатоса: Танатос не внутри человека, не в его бессознательном, он снаружи, но подавление, оказываемое внешним, может быть столь сильным, что оно переходит вовнутрь и начинает действовать изнутри. Но не там его место и не там нужно с ним бороться. Если же силы Танатоса превосходят силу Любви – это трагедия, которая и явлена в спектакле Романа Виктюка.

Впрочем, действие психологического механизма соотношения объемов реализуется не только в указанном случае. Взлетающие в огромном количестве под своды сцены металлические миски также создают объем, на фоне которого человек автоматически чувствует себя

слабым и подавленным. Музыкальное оформление спектакля в иные моменты заставляет зрителя буквально содрогнуться, а чудовищный звук гремящих, как цепи, мисок оказывает сильнейший психологический эффект. И это эффект подавления! Смысл этого приема подавить, чтобы освободить. И тот, кто готов чувствовать в театре, а в «Театре Романа Виктюка» это необходимо, сможет пережить и то, и другое.

«Анатомический театр»

Не менее важен и второй знак спектакля: знак расчлененного человека, знак, который непосредственным образом примыкает к знаку подавления. Какое впечатление произведет на вас расчленение ребенка? Да, это страшно... Но не этим ли занимается общество? Как мы относимся к своим детям? Нам кажется, мы их любим, поэтому и воспитываем, поэтому и наказываем. «Ведь надо же, в конце концов, чтобы наши дети были культурными и образованными». Но ощущают ли сами дети нашу любовь? Вспомните себя и свое детство, вспомните мамино «Перестань!» и папино «Нельзя!» Разве же не «разделявали» нашу детскую душу, как тушку на живодерне, таким «воспитанием»? А когда мы были готовы открыть самое сокровенное, когда готовы были и хотели любить, родители всегда оказывались или чересчур серьезными, или «очень занятыми». Любить для себя и любить так, чтобы это чувствовал другой человек, тот, кого мы любим, – это разные вещи. «Благие намерения» родителей разрывают детскую душу, мечтающую о любви, своими «надо» и «должен». Рефреном в сцене суда в ответ на слова Мельхиора: «Я должен...», звучит: «Вы должны молчать!» Именно поэтому, когда актеры расчленяют на наших глазах тельца детских игрушек, нам становится больно. Они разрывают души, а не тела. Впрочем, ассоциативный ряд этого знака на самом деле значительно глубже.

Кажется, что разорванные игрушки – это просто символ разрыва с детством. Ведь персонажи пьесы Ведекинда действительно переходят во взрослую жизнь, порывают со своим детством. Так следовало бы думать, если бы мы имели дело с «экранизацией» Ведекинда, но это не экранизация, это «драматургия Виктюка». И перед нами не символ утраченного детства, а Знак. Эта кукла – наша душа, чистая и светлая, но которой отказали в любви... Впрочем, это еще и тело, ведь отрывают реальные, хоть и игрушечные руки и ноги, голову отделяют от туловища, четвертуют и обезглавливают... Поэтому эта кукла еще и тело, которому тоже запретили любить, разорвали, чтобы оно не посмело любить. Так воспитывали нас, так теперь и мы воспитываем своих детей. Конечно, сейчас в ход идут не аисты, а бабочки и стрекозки, но в сущности остался все тот же ущербный зоологический лексикон. У современных «просвещенных» родителей паника в ответ на простые и совершенно непосредственные вопросы детей возникает автоматически, сама собой, на уровне подсознания, как продукт укорененного в психике сексуального подавления. И хотя они, как им кажется, готовы к «конструктивному диалогу», но их ответы звучат все с тем же плохо скрываемым ужасом, что и причитания несчастной мамы Вендлы. И ведь дети чувствуют это, понимают лучше всяких слов и запретов, и ведь дети начинают стыдиться телесного. А что из всего этого выходит?... «Входит и выходит»...

Отрицание плоти есть и отрицание духа, между ними нет «государственной границы», природой она не предусмотрена. А если в любви все-таки проложена граница между телом и душой – это уже не любовь, это «страдания по любви». После такой «анатомической операции», разделившей тело и душу, у нас есть только два пути. Или утешаться романтическими влюбленностями, которые снижают психологическое качество жизни. Или вступать в «половой контакт», «совершать коитус», то есть заниматься всем, чем угодно, но только не любить, ведь всем нам хорошо известно, что «заниматься любовью» можно и без любви. А вот просто и по-настоящему любить после проведения подобной демаркационной границы мы уже не можем! Так что получается или сюсюканье, или разврат. Или развратное сюсюканье, но не более того.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.