

Владимир Мирзоев

АПОЛОГИЯ ТЕАТРА



Москва
2018

УДК 792
ББК 85.33
М63

Редактор Наталья Нарциссова

Мирзоев В.

М63 Апология театра / Владимир Мирзоев. — М.: Альпина нон-фикшн, 2018. — 320 с.

ISBN 978-5-91671-845-4

Жизнь в театре и театр в жизни и в политике, отношение государства к искусству, миф и мифология в культуре и повседневности — вот главные темы, которые затрагивает в своей книге режиссер театра и кино Владимир Мирзоев. Написанная в формате дневника, она представляет размышления автора о том, что волнует и его самого, и всех тех, кого он называет «русскими европейцами».

Читать книгу можно с любого места и в любом направлении — от начала к концу или наоборот. Как отмечает сам Владимир Мирзоев, в каком-то смысле ее композиция зависит от вас, от того способа знакомства с ней, который вы выберете. В приложении мастер дает профессиональные советы актерам. Таким образом, для широкой аудитории эта книга станет вдохновляющим чтением и поводом для раздумий, а для тех, чья жизнь связана с театром и кино, — еще и полезным практическим руководством.

УДК 792
ББК 85.33

Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети интернет и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу mylib@alpina.ru.

ISBN 978-5-91671-845-4

© Мирзоев В., 2018
© ООО «Альпина нон-фикшн», 2018

Жизнь «в маргиналиях» имеет свои неочевидные плюсы и минусы. Во-первых, заметно усыхает чувство собственной важности, из-за которого у людей столько бед и недоразумений. Во-вторых, резко падает количество социальных связей — репетиций, дружеских посиделок, яростных дискуссий с ровесниками, нарциссических монологов в кругу молодежи — и возникает избыток энергии и свободного времени, который некуда девать. Его нельзя законсервировать, как помидоры, и даже истратить на что-то полезное трудно — нет у тебя этого навыка, слишком долго узор повседневности был неизменным. И ты ползал по нему, как муравей, а над тобой пролетали зеленоглазые стрекозы. Я придумал эту книгу о театре (и о театрализованной истории) и решил написать ее в необязательной, фрагментарной, розановской манере, потому что мемуары писать скучно, а учебник — тем более. Кроме того, в наше транзитное время все системное, концептуально жесткое выглядит сомнительным, заведомо архаичным. Если кому-то из моих читателей эта необязательная манера покажется сумбурной, сложной для восприятия, заранее прошу меня простить. И еще хочу дать совет-рекомендацию: этот текст можно (и даже нужно) читать с любого места, в любом направлении, можно идти от начала к концу или, наоборот, от конца к началу, можно открыть на случайной странице, можно двигаться короткими перебежками или читать большими кусками. В каком-то смысле композиция этой книги зависит от вас, от способа чтения, который вы выбираете. Это было мое предисловие.

I

Вчера, совершив несколько судорожных бестолковых действий, я уничтожил авторский лист (двадцать пять страниц) уже отредактированного, тщательно отшлифованного текста. Обругал себя предпоследними словами, обвинил во всем растущие из одного места руки-крюки (а не свой иррациональный мозг, который по-королевски вне подозрений), потом попил водички, успокоился и вдруг подумал: а ведь этот глупейший эпизод — идеальное начало для моей книги. Именно эфемерность, невозможность закрепиться во времени отличает театр от всех других искусств — спектакли, как смертные люди, исчезают безропотно и почти бесследно, как будто кто-то на небесах нажимает клавишу «Delete», и все — поминай как звали. Да, остаются фотографии, эскизы, ноты, ядовитые или восторженные критические статьи, а с недавнего времени видеозаписи хорошего качества. Но это все «типичное не то», эрзацы — театр убийственно не телегеничен, он теряет в записи едва ли не две трети своего обаяния. Иными словами, театр разделяет участь смертного человека, вторит его судьбе, идет рядом с ним, как верный пес. Кстати, я обратил внимание, что срок жизни теа-

трального коллектива от счастливого рождения до печального заката примерно тот же, что у собаки, — двенадцать–пятнадцать лет. Случайное это совпадение или нет, но древний ритуал, ставший светской традицией и развлечением, чем-то похож на одомашненного волка.



Письменность/книгопечатание — наилучший (из всех доступных) инструмент рационализации мышления, работа культуры над Адамом рациональным, инсталляция софта в его садовой голове, восстановление причинно-следственных связей с помощью структур языка. Архитектура ренессансного «итальянского театра» — это рационализация пространства. Невозможно представить (как ясный образ) бесконечность материального космоса, динамику и структуру которого контролирует высший разум. Тем более невозможно расположиться внутри этой бесконечности, войти с ней в контакт. Человеческий ум зависает, потом отступает на заранее подготовленные позиции: политика, история, психология. Адам вынужден жить в своем масштабе. Но можно пойти в театр, сесть в уютное кресло, дождаться, когда погасят свет в зале, и узреть метафору этого космоса. Пустая сцена ждет встречи с воображением Адама, она готова вместить в себя любую реальность, сколь угодно странную, огромную, не похожую ни на что, кроме себя самой. И кроме своего Автора, конечно.



Античные греческие театры использовали ландшафт (склоны холма) и всегда только естественное освещение — свет солнца, имеющий сверхчеловеческую/божественную природу, невозможно заменить масляными светильниками или факелами. Чаша театра (театрон) строилась над храмом Диониса, и в центре оркестры был алтарь. Символизм чаши противоположен символизму пирамиды. Пирамида — это молчание, статика, особый путь в смерть, усыпальница, где мертвые

полубоги ждут встречи со своими небесными покровителями. Чаша — это дружеский диалог, открытые рты, динамика и льющееся через край вино поэзии, готовность принять жизнь из рук богов и радоваться ей публично. Когда на оркестру выходили живые боги и говорили на человеческом языке, являли свою порой иррациональную волю и удивительные пристрастия — это и было то, что теперь принято называть синкрезисом. Култ и культура еще не разминулись тогда, не стали конкурентами-антагонистами. Римские театры, как и греческие, тоже включали в свой архитектурный ансамбль храмы, посвященные покровительнице искусств Афродите/Венере, и публику это не смущало, ее не кидало в пот и праведный раж, никто не считал театр чем-то неприличным и богохульным. Хотя эксцессы и там случались: комедиографы всегда были диссидентами, а элиты нервно реагировали на сатиру. Зато древние точно знали, что театр лечит поврежденную психею — дома для душевнобольных, как правило, строились вблизи театров, чтобы ходить на терапию было недалеко.



Синкрезис — изначальное целое — это яйцо до начала деления, до того, как в него заселился сперматозоид и запустил процесс усложнения мира. Миф — это тоже яйцо, воображенное целое. Оно гармонично и замкнуто на себя, наблюдатель им очарован, заинтригован, заранее им ослеплен. Проблема в том, что сам наблюдатель тоже внутри яйца. Миф существует до диалектики, вместо логики, состав его не опровергнуть. Почему православный мир должен быть срочно посеян по всей материнской планете? Потому что он прав и славен, а значит, спасителен. То же самое говорили про Советский Союз, который вооружал террористов, бросал танковые корпуса на строптивые нации, финансировал любой криминальный режим, если тот объявлял себя антизападным. Почему СССР прекрасен и прав? Потому что стоит за мир, труд, май, сво-

боду, равенство, братство. Неважно, что этого нет и в помине, что СССР — во всех смыслах грязная зона с озверевшими вертухаями и собаками с человеческим выражением глаз. Русский человек лучше умрет, чем откажется сам от трижды живой легенды.



Аналитический ум, врываясь в яйцо архаичного мифа, запускает процесс — изначальное целое делится, в нем возникает великое множество дихотомий, разнообразие слов, позиций и точек отсчета. Только теперь возможен конфликт, мало того, он желанен, как женщина для некривого мужчины. Герой, закрывающий жабры, хвост отпускает, выходит на берег культуры, поет и танцует лезгинку, гопак, полонез. А там понемногу вообразенное входит в свое отражение, точно в зеркальную воду, — и возникает реальность, материя, текст.



Апелляция к мифу — сильное лекарство от паранойи. Присвоив имя игры, трагедия стала идеальным транквилизатором. О, отчаянье — мяч и столь же туманная цель, на которой заиклены боги. Все иллюзорное, очевидно, тоже реальное, а, переставив слова, получаем свободу. Ловить изначальное целое можно, только пройдя сквозь игольное ушко физической смерти. Так ли, иначе, долго ли, коротко, нас ожидает одна беспредметная ночь.



Живя в России-2018, мы являемся свидетелями очередной отчаянной попытки обрести синкрезис. В одну хрупкую понятийную скорлупку хотят загнать все сразу: сталинизм, православие, крепостное право в советском изводе, имперские грезды, поклонение мамоне, языческие суеверия, ксенофобию, консервативный интернационал. Это попытка сварганить эпос/гипертекст из русских былин, Оруэлла, Войно-

вича, Булгакова, Платонова, Ивана Федорова — и воплотить его в жизнь.



Но, кажется, эти процессы идут не только в России. Постдраматический театр — это авангард, но и возвращение в миф, где стираются прочерченные культурой борозды и межи: между реальностью 1.0 и реальностью 2.0, между разными видами искусства, между актером и наблюдателем, между драмой и литературой, драмой и кинематографом. Театр факта, театр безусловного физического действия с вовлечением зрителя (хеппенинг), storytelling, квест и т. д. — что это, если не жажда нового синкрезиса, не попытка его воскресить? Это возвращение домой. Возможно, так протекает любой тектонический сдвиг. Культура «знает», хотя необязательно артикулирует, что кризис цивилизационной модели обнулит достижения предыдущей эпохи — иначе не выйти на следующий виток спирали, не обновить смыслы и образы. Прежде чем поставить новые декорации, нужно хорошенько расчистить сцену, отменить стереотипы восприятия, сломать полые формы, из которых навсегда ускользнуло содержание.



Такого рода тектонические сдвиги пугают обывателя, его страшит неотвратимое будущее, в котором непонятны правила игры, в котором он, обыватель, вряд ли сможет конкурировать за кусок хлеба с машинным маслом и вообще действовать адекватно. Страх заставляет искать убежище в «традиционных ценностях», в «особом пути». «Скрепки» нужны, когда материя жизни истлела и расплзается под руками, «скрепки» нужны, чтобы починить кое-как примитивную машину архаичной системы мышления. Живой организм, живое общество в развитии растет без всяких внешних скреп, без железного каркаса — ему достаточно того, что клетки сами обновляются. Эти попытки удержать то, чего больше нет, и есть кризис — мучительный переход Адама в новое качество. Люди, кото-

рые цепляются за ветхий мир, ссылаясь на проповедь Христа (наши православные чекисты, например, и их интеллектуальная обслуга), не поняли в этой проповеди самого главного: для христианина каждый божий день ценен сам по себе, каждый день идет обновление мира, каждый день нужно прожить, максимально используя творческий потенциал добра, созидательной воли. То, как сегодня живет Европа, куда она стремится, — это и есть проповедь Христа. Но за две тысячи лет она вышла из тела церкви и стала кровью и плотью гражданских институтов, ушла в народ, в повседневные практики. Она стала основой западного гуманизма. К несчастью, в России это отрицают, подменяя понятия, богочеловеку предпочитают обожествление абстрактного государства, тирана, монарха, диктатора. Поэтому и памятник Грозному царю воздвигли в Орле, и портреты Сталина на улицах Москвы неслучайно улыбаются сквозь рыжие усы.



Театр — это трехмерная метафора космоса, сотворенной Вселенной, это место встречи духов времени. Тексты здесь накапливаются и наслаиваются друг на друга, как ракушки на корпусе корабля, как идеи в ноосфере Вернадского. Освященная утренним или закатным светом сцена — игровое поле жизни, на котором живут и умирают герои. И если уж они говорят, то проговаривают самое сокровенное, добираются до самого доньшка своего (и моего) подсознания. Темный зрительный зал — напряженное внимание и дыхание вместо ответного слова, физическая неподвижность тех, кто делает вид, что их нет. Можно сказать, что роль всевидящего и всепонимающего бога незаметно перешла к публике. Отрекаясь от своей телесности, зритель при этом не теряет способности мыслить и сочувствовать, а также читать мысли и чувства актеров, напротив, зритель непрерывно сознает, ассоциирует. Он находится в том состоянии, которое в эзотерике называется *awakening* («разбуженность») — восприятие без рефлексии.

Или спит — что тоже естественно: жизнь есть сон, а жизнь на сцене — это сон во сне, как у Луиса Бунюэля.



Богословы, определяя свет как метафизический феномен, решительно выносят материального Адама за скобки. Между Фаворским светом и электрическим лежит плотная тьма недо-разумения. В квантовой механике есть теория, что вибрации света приходят из высших измерений, которых не меньше десяти. Пока это исключительно математика, но, как много раз бывало в истории науки, все, что математически корректно, впоследствии получает статус реального — таково устройство материальной Вселенной, математика в ней главный пророк. Сценический свет — сверху, снизу, сбоку, контро-вой, лобовой — это обычный электрический свет, с которым наши хрусталики соприкасаются каждый день, но в простран-стве спектакля он меняет свою природу, отслаивается от быта и превращается в текст, становится носителем смыслов, эмо-циональных состояний, субъективных атмосфер. Что же полу-чается? Разница между физикой и метафизикой условна и це-ликом зависит от работы воображения?



Пожалуй, дискуссия о природе Благодатного огня, который сходит на православную Пасху в иерусалимском храме Гроба Господня, лишена всякого смысла. Используют ли священ-ники, находясь в кувуклии, серные спички, или огонь само-возгорается — это в любом случае чудо, потому что чудесен мир, в котором появилась материя, способная осмыслить сама себя, чудесен Адам, поставленный в центр этого мира. Как ра-ботает Вселенная, как работает человеческий мозг, что такое сознание? Ответов на эти вопросы пока не существует, есть только гипотезы. Психолингвист Татьяна Черниговская счи-тает, что мысли рождаются вне нашего мозга, он только при-емник, ретранслятор сознания, но не его источник. Об этом же

сорок лет назад писал отец Александр Мень. Благодатный огонь — это образ, часть огромного текста, вот и все, что мы знаем наверняка. А древний философский спор о том, что первично — сознание или материя, — для людей, практикующих театр, давно решен в пользу сознания. И дело не только в тексте пьесы (партитуре, либретто и т. д.), из которого возникает трехмерное действие, — дело в том, что известно, как выглядит полая форма, что такое спектакль, из которого вышел дух осознанной жизни.



Небо «итальянского театра». Какое оно в восприятии зала? Свет, льющийся сверху, с колосников, исходит от невидимого неба — оно скрыто от взгляда рядами черных падуг, оно умозрительно, как философия, проливающая свет на предметы и сущности. Есть еще горизонт, распахнутый задник — это тоже небо, но другое — оно наивно и конкретно, интуитивно похоже на небо над морем или над степью. Сам зрительный зал — ночное небо, тысячелазое, звездное, в него можно долго всматриваться или разговаривать с ним, оно отзывчиво, хотя и безмолвно. Это небо Творца, небо ангелов, чье постоянное внимание делает игру актеров осмысленной. Без обратной связи с этим небом театра не существует.



По общепринятой классификации цивилизации II типа способны управлять энергией своей звезды/солнца. В XX веке сапиенсы сделали грандиозный шаг вперед в своих технологиях, и теперь развитие идет по экспоненте. Но пока мы не доросли даже до цивилизации I типа — недавно научились использовать энергию Земли, природных ресурсов. Театр предлагает модель будущего: три пространственных измерения и четвертое временное полностью контролирует разум... Кинематограф и театр ноздря в ноздю, хотя и разными дорогами, идут к виртуальности, где сапиенс контро-

лирует всю рукотворную вселенную. А уж там есть где разгуляться воображению.



Мария Аронова — без преувеличения великая комедийная актриса. Она — украшение любого спектакля Театра им. Вахтангова, даже самого безвкусного и неловкого (такое тоже случается). Кажется, драматические роли не ее стихия, но в гротескной комедии Маша — вооруженная до зубов богиня, сокрушающая зрительские ряды: публика валится под кресла в пароксизме смеха, с трудом вылезает оттуда, как из окопа, и валится снова. Маша своей энергией бьет наповал. Как многие великие комики, Аронова имеет склонность к депрессиям и всяким необычным эскападам. В 1998-м я поставил не самую известную пьесу Мольера — «Амфитрион». Пьеса, надо сказать, отличная: умная, изобретательная, очень смешная, и тема ее вибрирует сегодня как никогда мощно (кстати, она имеет к этой книге непосредственное отношение) — сила иллюзии, в которую погружен человек, ставший игрушкой в руках скучающих богов. В этом спектакле на сцену выходили старинные друзья-соперники Максим Суханов (Меркурий), Владимир Симонов (Созий), Сергей Маковецкий (Амфитрион). Царицу Алкмену играла Юлия Рутберг, а позже Анна Дубровская. Ароновой досталась выигрышная комедийная роль служанки Клеантиды. Публика влюбилась в спектакль, «Амфитрион» оставался в репертуаре Театра Вахтангова 15 лет и всегда шел с аншлагами.

На этом месте я бросаю официальный мемуарный тон, чтобы рассказать страннейшую историю конца 1990-х. Откровенно говоря, я до сих пор в недоумении. Видимо, эта история опередила время — в 2017-м ее абсурдный привкус кажется более уместным. Через год или два после премьеры Аронова назначает мне свидание тет-а-тет в репетиционном зале и говорит примерно следующее: «Я не могу играть в вашем богохульном спектакле,

после него у меня возникает желание помыться с мылом. Это ужасно, мучительно, избавьте меня, пожалуйста». — «Маша, о чем вы говорите? Мольер написал комедию, это веселая пьеса, немного фривольная, да, но не пустая — в ней есть своя оригинальная философия. Условная связь души и тела, непостижимость фатума и так далее. Вспомните, мы много об этом говорили на репетициях. Я уважаю ваши чувства, я понимаю, вы верующий человек, но вы наверняка православная христианка, а у нас-то действуют языческие боги, Юпитер и Меркурий». — «Это все равно — боги есть боги, нельзя богохульствовать». — «Ну как же все равно? Как это может быть все равно? А как же заповедь “не сотвори себе кумира”?» — «Не могу, не могу, не могу!» — рыдает, исходит горячими слезами. Кто-то ее накрутил? Долго мы так препирались, наконец мне удалось убедить королеву комедии не посыпать голову пеплом, не уходить из спектакля в ночь, но неприятный осадок остался.



Мог ли я предположить тогда, в 1998-м, что двадцать лет спустя подобное отношение к искусству станет трендом, государственной политикой? Причем «истинно верующие» из Следственного комитета отлично понимают неконституционный характер происходящего, поэтому о реальной подоплеке дела ни гугу — Кириллу Серебренникову и его коллегам шьют хищение государственных средств (из бюджета «Платформы»). То есть во имя высших целей, как они их понимают, чиновники готовы уничтожить энергичный талантливый коллектив «Гоголь-центра», выдать из страны его руководителя? Я не сомневаюсь, что Кирилл найдет себе работу за границей, но неужели все дело в «оскорбленных чувствах» группы верующих в погонах? Неужели и правда так сильна их вера? Я думаю, страх сильнее. И боятся они не божьего суда, а народного бунта. Поэтому запугивают интеллектуалов, властителей дум, чтобы те не возбуждали молодежь, сидели тихо по своим кухням и пели Окуджаву под гитару и водочку.

День рождения Кирилла

7 сентября 2017 года. Пишу о деле «Седьмой студии», о деле Кирилла Серебренникова и его коллег в день рождения режиссера. Кириллу исполнилось сорок восемь, он находится под домашним арестом в своей московской квартире в районе Остоженки. Эти улочки-переулки, с кем только они ни связаны: дом Ивана Тургенева, дом Сергея и Владимира Соловьевых, квартира Александра Чаянова — в ней бывал Булгаков, который и сам жил неподалеку, на Пироговке. Следователь СК разрешил КС прогуливаться (с электронным браслетом на руке), но Кирилл не может ставить спектакли, снимать кино, общаться с друзьями, у него нет доступа к мобильному телефону и компьютеру. Жизненное пространство сжалось до пятка однокомнатной квартиры. Следствие изъяло Кирилла из общества людей, как можно изъять опасного преступника, маньяка или убийцу, и это понятно — в смутное время для испуганного начальства опасен тот, кто смущает умы непонятным искусством. Немалая часть интеллигенции опять, в который уже раз, отреагировала этически неадекватно, подло, Достоевский и Солженицын потирают ручонки, цедят презрительно: «Образованщина». Кто-то из коллег злорадствует: «Получил по заслугам, не надо было с Сурковым дружбу водить и пьески его сочинения ставить»; кто-то говорит: «Суд разберется», — как будто в России существует суд или тем более правосудие; кто-то: «Не надо было деньги брать у государства» и т. д. Вот такой удивительный хор, одетый в белоснежные льняные одежды.



Россия Путина не похожа на империю Романовых, сколько бы актуальная монархия ни хорохорилась, как бы ни крутилась перед зеркалом истории, вопрошая «кто на свете всех милее», — все у нее в прошлом. Но кое в чем эти рыхлые монстры похожи друг на друга. Здесь и сейчас тоже суще-

ствуют две культуры, два образа мира, два способа его постигать, им управлять, причем обе культуры мечтают друг от друга отделиться, как сросшиеся в утробе сиамские близнецы, а еще лучше — избавиться раз и навсегда. Есть гарнизонная культура обыденного насилия, которая воспроизводится в армейской службе, в бесконечных локальных войнах, в полицейском мышлении, в практике ФСИН и тюремной эстетике сериалов, наконец, в неутолимом желании превратить оппонента во врага и сломать его об колено. И есть другая культура — культура русской Европы, где науки и искусства не упакованы в наждак идеологии, где живое, не институализированное христианство считает для себя катастрофой поддержку агрессивной войны, где сердцем является «всемирная отзывчивость», диалог с другими культурами.



В атаке православных фундаменталистов на фильм «Матильда», как и в тайных пружинах «дела “Седьмой студии”», чувствуется невидимая рука госзаказа. По-моему, нет смысла гадать: зачем, почему, кому это выгодно, кто в монаршее ухо нашептал гневные инвективы. Лучше скажу два слова о возможной динамике, о том, чем может закончиться обмен символическими жестами. Одержимость Должным (недостижимым идеалом) — штука неплохая и даже духоподъемная, пока это касается отдельного человека. Особенно если человек этот иконописец, композитор, поэт. Воображаемое Должное дает субъекту чувство великой цели, чувство правоты, небывалую энергию и т. д. Но все эти дары превращаются в свою противоположность внутри тела толпы и внутри тела бюрократии. Поэтому в Конституции написано про свободу совести, свободу слова, про светское государство. Опыт — сын ошибок трудных. Очевидно, что система управления в РФ значительно проще, примитивнее, чем устройство общества, и именно это обстоятельство порождает перманентный кризис — и поли-

тический, и экономический, а теперь и нравственный. Если руководство стабильно сидит на месте и уходить не собирается, выход один — срочным порядком упрощать общество. Поэтому — ретроградное движение в архаику неизбежно, поэтому глаза у нас на затылке, как у грешников в аду. К чему это приведет? Не только к выпадению страны из современности и одичанию населения, что для некоторых элит желанно, поскольку гарантирует все ту же стабильность. Это приведет к тому, что из системы начнут выдавливать любые «чуждые элементы», понятые как элементы хаоса. Биофизики знают, что жизнь — это постоянный баланс космоса и хаоса. Абсолютный порядок в системе — это смерть, это неизбежный коллапс системы. Короче говоря, это гибельный путь, которым уже ходили наши отцы и деды.



Любимый образ: культ и культура — две ветви цветущего древа цивилизации. С тех пор как они разминулись (окончательно — в эпоху Просвещения), функции у них разные, плоды на вкус тоже. Я бы сказал, культ и культура стали отличной диалектической парой. Им бы любоваться друг другом, а они вечно на ножах: враждуют, ревнуют, исходят злобой. Культ создает систему устойчивых табу, провоцируя в обывателе невроз и духовную (мифопоэтическую) экзальтацию, культура эти табу терпеливо расколдовывает, снимая напряжение, рационализируя любую проблему и возвращая субъекту свободу выбора. По-моему, для развития вида *Homo sapiens* в равной степени важно и то и другое. Живая церковь, совершая путешествие во времени и в вечности одновременно, не может не осознавать этой дихотомии. Особенно если признать, что синтез физики и метафизики — это и есть главный цивилизационный вызов XXI столетия. Квантовая механика подошла к решению этой задачи вплотную, но туннель нужно рыть с двух сторон. К сожалению, в церкви немного таких интеллектуалов, каким был отец Александр Мень.



Почему для сапиенсов так важен определенный уровень невротизации, или, как сказал бы психолингвист Вадим Руднев, коммуникабельный уровень шизоидности? Потому что уравновешенный, закаленный Адам статичен, вернее, статично его воображение, и именно в этих феноменах таится творческая энергия. Обыватель и потребитель, стремясь к вечному покою на обломовском диване или на пляже, воленс-ноленс увеличивают энтропию, человек играющий и творящий объявляет ей личную вендетту — самым творческим актом, который превращает энергию в информацию. Мало того, он потом эффектно мультиплицирует ее на радость публике.



Попробую говорить о цензуре как о разновидности табу. В этой теме есть один интересный поворот, на первый взгляд не имеющий отношения к делу. Цензура неизменно апеллирует к этическому идеалу, при этом у субъекта возникает ощущение, что цель на самом деле какая-то другая, что она скрыта от наблюдателя корыстным цензором. Для ясности приведу пример. Русский мат бессмысленно и беспощадно был изгнан с театральных подмостков и с телеэкранов. Возникает вопрос: если обценная лексика — часть обыденной речи, если мы слышим ее в самых разных ситуациях, если это не только язык «дна», люмпенов, бандитов и т. д., но также язык начальства, особенно силового, то какой резон ее запрещать? Думаю, что резон очевиден — он в самом факте запрета на употребление тех или иных слов. Тот, кто контролирует вашу речь, на самом деле хочет контролировать ваши мысли. Получается, что культура речи здесь вообще ни при чем. Цензор так же далек от идеала, как автор, которого он цензурирует. Более того, на сам идеал ему плевать. А вот контролировать и программировать сознание гражданина/общества — это для номенклатуры архиважная задача. Иначе придется жить в тревожной

неизвестности, в ожидании наказания за всякие милые шалости с деньгами налогоплательщиков, землицей, недрами, а это очень страшно и неприятно.

До появления табу я был абсолютно равнодушен к этой теме. Мат на сцене я считал (и считаю) носителем грубых, огненных энергий — они мгновенно сжигают тонкую атмосферу спектакля, которую очень трудно создать и еще труднее сохранить. Мат на экране — не такая горячая материя, в кино существует «эстетическая подушка» (термин Александра Сокурова), охлаждающая эту плазму. Иными словами — ничто не предвещало, что этот запрет выведет меня из равновесия, из нейтрального состояния. Внезапно русский мат внутри художественного текста приобрел совершенно иную семантику — это теперь не про интимные места, а про то, что я не признаю за госчиновником права разыгрывать роль строгого родителя.



Почему именно работа в театре имеет решающее значение в карьере актера, обеспечивает (но не гарантирует) ему профессиональный рост, меняет масштаб его личности — дает шанс превратиться в большого художника? Дело даже не в качестве режиссуры, хотя это помогает. Практикующий театральный актер пропускает через свое сознание (и подсознание) огромное количество великих мыслей, бессмертных слов. Этот поток прекрасной прямой речи постепенно меняет структуру мышления. Между тем, что человек говорит, и тем, как он думает, существует сильная обратная связь. Поэтому нельзя лгать, даже по пустякам, — это запутывает психику, разрушает логику, страдают не только те люди, которых вы обманываете, но и ваши родные нейронные связи. Это, кстати, хорошо видно на примере медиалжи, в которую начинают по-детски верить сами могущественные заказчики. Что до обсценной лексики — да, она огрубляет энергию, но, по крайней мере, не лжет.



Сегодня открытый огонь тоже изгнан с российской сцены — приравнен к мату. Мотивировка, конечно, техническая: есть опасность пожара, театральный зал — место многолюдное, вдруг возникнет паника, люди побегут, поведут себя неадекватно. Можно подумать, что у нас не горят регулярно дома престарелых и склады боеприпасов или не зажигают ежедневно тысячи свечей в церквях (количество последних растет по экспоненте, хотя число тех, кто регулярно посещает храм, неумолимо сокращается). Как раз на сцене огонь безопасен — он полностью контролируется, им управляют пиротехники, в кулисах стоят бдительные пожарные с огнетушителями. Похоже, огонь изгнан (или украден?) со сцены по какой-то другой причине, о которой в циркулярах Министерства культуры не говорится ни слова. Символизм огня, его божественный образ, метафора преображенной энергии — вот что на самом деле беспокоит бюрократов, которые хотят управлять реальностью 1.0. Возможно, это подсознательный древний страх, но что это меняет? Импульсивные действия начальства стали в последнее время нормой, рациональное превращается в абсурд с легкостью необыкновенной — как только перестает быть бумагой и покидает уютный кабинет. И это возвращает нас к проблеме проблем: самоизоляция Адама порождает иллюзорную реальность, которая категорически не совпадает с общим пейзажем.



В принципе, все попытки нашего доморощенного Левиафана (государство + церковь) активно действовать на территории культуры сводятся к этой хитрой задаче — контролировать и программировать общество. И, конечно, раскалывать его по мере сил своим каменным топором, вбивать клинья везде, где можно и где нельзя, — не дай бог, возникнет солидарность среди холопов. Пикантность ситуации в том, что, согласно основному закону РФ, и цензура у нас запрещена, и цер-

ковь отделена от государства, и доминирующей идеологии быть не может. Не Конституция, а оглобля в колесе. Но тут на арену в свете юпитеров выходит Должное. Архаики загипнотизированы Должным — непостижимым и недостижимым этическим идеалом, как бы он ни назывался: Христос, Мухаммед, Будда Гаутама. Должное, взмывая над законом, расправляет свои белоснежные крылья — изумленная публика, заполнившая театр, открывает варежку, однако не для того, чтобы возразить по существу. Когда речь заходит о Должном, «о святых вещах», члену традиционного или транзитного общества остается только ахать и тушеваться — другая реакция расценивается как нарушение приличий. Иными словами, претендующее на роль племенного тотема государство обречено создавать табу — они могут быть нелепыми, абсурдными (и, пожалуй, чем абсурднее, тем лучше), но без них этому государству точно не обойтись.



В Европе печатная книга и ярусный театр появились почти одновременно, в XV столетии, когда возрожденный солнечный Логос отчасти разогнал мифопоэтический туман в головах. Управляемая вселенная, где свет, звук, ландшафт и даже течение времени можно запрограммировать, — это европейский театр, в котором мы играем до сих пор. Когда-то по сцене ходили живые боги, подавали реплики, говорили на языке смертных, любили, гневались, благоволили и препятствовали героям. Потом боги почувствовали свою неуместность и отступили в тень, ушли за кулисы — не навсегда, при желании их можно вернуть, поставив пьесу Еврипида или Петера Хакса, но, начиная с эпохи Возрождения, которая объявила человека центром и целью творения, Адам готов состязаться с богами — как минимум в красноречии, как максимум в бессмертии. В этом состязании не обязательно и не всегда есть демонический вызов, главное — не делать ставку на смертельную серьезность, без которой Люцифер чувствует себя не в своей тарелке. Главное — позволить себе игру. Боги не ревнуют, они смотрят с умилением на своих играющих детей.



Все четыре стихии — огонь, земля, вода, воздух — создают на сцене особую драматургию. Дикая природа самозабвенно притворяется культурой, ей нравится пристальное внимание, она счастлива, когда на нее смотрят, любят ее. Дикая природа — как женщина: она кожей чувствует влюбленные взгляды, они ее обжигают и возбуждают. Попав на сцену или в объектив кинокамеры, стихия совокупляется с энергией режиссера и актеров, одушевляется. И поверьте: огонь, вода, земля и воздух знают об этом преобразении.



Однажды, во время работы над картиной «Знаки любви», мне пришлось снимать осу (хтоническое насекомое). Оператор Андрей Макаров настроил камеру, поставив линзу для макроплана, приехал сотрудник компании, предоставляющей животных для киносъемок, достал из прозрачного контейнера осу, посадил ее рядом с кубиком льда, который медленно таял под сильным светом на столешнице темного дерева, и оса с первого дубля сделала именно то, что мы хотели. Она заползла на кубик льда, играя крылышками, исследовала его со всех сторон, кубик подтаял и поехал — оса на нем прокатилась. Мы не верили своим глазам. Для съемки этого кадра был запланирован час — мы сняли его за три минуты. Похожих случаев в моей практике было много, не стану вас утомлять. Когда снимаешь кино без шор, внимательно наблюдая за происходящим вокруг, настроив все свои «антенны», реальность 1.0 буквально подступает к тебе со своими предложениями, со своим детским любопытством и дружеской помощью.



Как работает Вселенная? Существует ли мир вне обратной связи человека и суперсубъекта? Физикам еще предстоит дать ответы на эти вопросы, а театр уже спешит предложить

метафору. Сцена — это пустое пространство, где по теории вероятности любая история выглядит вероятной, где возможна жизнь мировой души в образе девы с распущенными волосами, сбежавшей из авангардного спектакля Кости Трелева в постель к сытому коту Тригорину. Тут возможна любая коллизия, но она необязательна, если нет наблюдателя/зрителя. Хотя пустая сцена предназначена именно для человеческой комедии, иногда театры закрывают, заколачивают досками, как многие площадки в современном Риме. Публики нет, публика на улицах, ест горячую пиццу, пьет вино, болтает, ей хватает зрелищ на дисплее домашнего компьютера.



Воображаемый суперсубъект не может, точнее, не хочет быть аморфным, океан энергии некоммуникабелен, с ним невозможно договориться, выстроить личные отношения. Вспомните коллизию героев «Соляриса» Станислава Лема / Андрея Тарковского. Космический вакуум также не годится на роль Творца. В какое ухо направить мольбу о помощи или благодарность за счастливое избавление? Любой абстрактный принцип — бога, власть, мировую душу — наше сознание произвольно одушевляет и делает антропоморфным. Возможно, инфантильная жажда поставить перед собой зеркало, иметь образ/модель для подражания когда-нибудь пройдет, сменится какой-то другой жаждой, но, скорее всего, это случится нескоро, когда Адам переосмыслит и принципиально расширит границы своего нарциссического «я».



Суперсубъект имеет обыкновение общаться со смертными через сны. Каждый опытный сновидец знает, что сон — это образный, символический язык, поразительно похожий на язык кинематографа и театра. Конечно, кому-то иногда может присниться таблица Менделеева — например, Менделееву, — но все-таки даже нарратив во сне скорее редкость, чем правило.

Нагромождение странных образов и символов древний человек воспринимал как шифр, терпеливо вел журнал наблюдений, составлял сонники, пытался с помощью снов предсказывать будущее. Имхо — эта система работает, кое-что предсказать можно. За свою долгую жизнь я составил личный симболярый: знаю, что говно всегда снится к деньгам, а выбор и примерка одежды — к переменам, но я сейчас не об этом. Я хочу сказать про обратную связь. Если суперсубъект говорит с нами на языке визуальной поэзии, значит, и отвечать Ему хорошо бы на этом же языке. По-моему, логично.



Театр как моделирующая система обычно синхронизирован с актуальной картиной мира. Я имею в виду науку. Например, Шекспир обретает невероятную популярность именно в XX веке. Интересно почему? Общая теория относительности Эйнштейна прекрасно рифмуется с пластичностью сценического времени: в театре Шекспира оно насквозь субъективно, психологично, оно чудесным образом растягивается и сжимается и целиком зависит от нашего восприятия. Современная драматургия в этом смысле — наследница Барда, она в принципе свободна от классического триединства времени, места, действия. Герои могут находиться в разных временных пластах или измерениях, или вообще в разных вселенных. Внутреннее пространство человека вывернуто наизнанку в форме внутреннего монолога. Абстрактные понятия и символы сходят с умозрительных небес на грешную землю, обретают бытийный статус, а обычные бытовые предметы нагружаются символизмом и повисают над сценой как драматическая пауза.



Театр — это кроличья нора Алисы, червоточина Эйнштейна. Через сцену можно попасть и в низшие, и в высшие измерения. Например, проекция архитектуры (и не только она) предлагает наблюдателю заглянуть /вернуться в двумерный

мир, а стоящие рядом декорации двух интерьеров, которые находятся в разных городах или даже временах, — что это, как не четвертое пространственное измерение? Можно вдоволь насмотреться на Адама и Еву, живущих в Эдеме, не знающих стыда, или перенестись в будущее, где люди могут читать мысли друг друга без посредника и переводчика — телепатически.



Я понимаю, это кажется умозрением, интеллектуальной конструкцией. Но вся театральная реальность (назовем ее реальностью 2.0) рождается из умозрения, из мысли/образа, поэтому живет и умирает по его законам. Я всегда чувствую во время репетиции тот особый момент, когда содержание обретает ясную форму, но оно не остается в ней навсегда, каждый раз требуется осознанное усилие актера, чтобы замысел (хотел сказать «дух») проявился и стал доступен для восприятия публики. Как любая материя, форма реальности 2.0 бывает живой или мертвой, и в театре отпущенный ей срок ограничен — например, изменившимся контекстом, капризами моды, увяданием поколений. Иногда достоинства спектакля можно определить одной фразой: здесь есть театральная магия. Но чтобы объяснить эту фразу, придется написать монументальный труд страниц на шестьсот.



Равновесие двух пространств — сцены и зрительного зала. В архитектуре идеального театра объемы этих пространств должны быть соразмерны и дополнять друг друга, как свет и тьма, активное и пассивное, мужское и женское. Они соотносятся как инь и ян в знаменитом буддистском символе. И в этом сравнении можно пойти еще дальше, в глубину театрального опыта. Сознание наблюдателя перемещается в голову актера, а сознание актера — в голову наблюдателя. Без этой инверсии театра не происходит: каждое из двух про-

странств остается герметичным и замкнутым на себя. Эта рокировка противоположных энергий обозначена в мандале глазами рыбок — черным и белым. Именно эта рокировка, сохраняя систему в состоянии гармонии, создает в ней динамику.



Зрительный зал статичен — ему традиционный подход к организации пространства ничуть не мешает. Здесь то, что комфортно, то и есть хорошо. Система ярусов — это иерархия сословий, где в центре особая ложа для первого лица — императора, князя, президента. Но как только Адам попадает на сцену, где нужно действовать, где активная энергия человеческого тела, речи, музыки, света должна взрывать пространство каждые несколько секунд — иначе время застынет, как лед на реке, — соответствие или несоответствие традиции теряет всякий смысл.



Существует обывательское мнение, что актеру необязательно и даже вредно быть «слишком умным». Интеллектуал идет в режиссеры или, на худой конец, становится театральным критиком, драматургом, продюсером — только не актером. Зависимая, «женская» профессия отторгает умников, выталкивая их в смежные поля. Мнение, конечно, сексистское, и даже не мнение, а заблуждение, но в нем есть доля истины: рациональный, аналитический ум действительно может помешать становлению актера — особенно на ранних этапах обучения, когда мастерства еще нет и профессия кажется тайной за семью печатями. Чтобы не прятать этот скользкий предмет в субъективном тумане, возьмем на вооружение теорию левого и правого полушарий головного мозга (см., например, работу Вячеслава В. Иванова «Чет и нечет»). Полушария дополняют и компенсируют друг друга как интуитивное и рациональное. Немного упрощая, я бы предложил такую формулу: сапиенс с доминантным левым полушарием

вряд ли может быть успешным актером, если его не научить (с помощью раджа-йоги или других тренингов) пользоваться альтернативной половиной мозга. Правополушарный индивид, напротив, — часто встречающийся актерский тип: наивный, эмоционально-реактивный, инфантильно-безответственный, но и этот тип редко достигает вершин мастерства. Большой актер ментально пластичен, ходит по сцене «двумя ногами», умеет синхронизировать активность левого и правого полушарий. Татьяна Черниговская говорит, что именно так устроен женский мозг — в нем больше нейронных связей между полушариями, нежели в мужском. Для успешной работы на сцене необходим стереоэффект. Идеальный актер — это полный Адам, не ущербный. Когда речь идет о главной роли, о центре истории, я предпочитаю иметь дело исключительно с актерами-интеллектуалами. Это напрямую связано с привычной для меня методологией: я не люблю императивный монолог, считаю его устаревшим инструментом, и в театре, и в кино пользуюсь сократическим диалогом, то есть нон-стоп задаю актерам неочевидные вопросы, которые приводят к парадоксальным ответам. Шаг за шагом актер формулирует действенные задачи, стратегии и тактики своего персонажа — это делает актера полноценным соавтором драматурга и режиссера. Согласитесь, у соавтора другая мера вовлеченности в проект и другая мера ответственности, нежели у «идеального актера-марионетки», о котором мечтал бедный Всеволод Мейерхольд, не сразу осознавший, что большевизм — это тоталитарный демон, рожденный духом революции, а не романтическая утопия.



Театр может целиком поместиться в измерении психологии — реалистическая драма/комедия по-прежнему любима публикой, как и сто, двести, триста лет назад, но театр умеет выходить, иногда агрессивно вторгаться, в другие измерения человеческого опыта. Эти вылазки обладают особой ценностью

для наблюдателя/зрителя, поскольку переживаются как контрапункт к его монотонной повседневности. Впрочем, если повседневность экстраординарна, как почти всегда в России, требования к театральному зрелищу становятся иными, во всяком случае, у широкой и неглубокой публики, у которой сегодня водятся деньжата. Ритуальный смех, высокая трагедия на грани безумия, метафизический экстаз начинают играть особую роль.



У Бориса Акунина есть теория гормональной природы таланта. Не всякого таланта — есть гении, которые летают поверх барьеров, выше общепринятых границ и правил, но, кажется, эта теория работает в девяти случаях из десяти. Блестящее, агрессивно-вызывающее начало карьеры переходит в уравновешенную зрелость, которая катится некоторое время, как по рельсам, на автомате публичного признания, убаюкивая Н иллюзией движения к цели, а потом — быстрое угасание, нелепость стариковского ворчания на молодежь, неадекватность языка. С одной стороны, удивляться тут нечему — это и есть печальный путь всего живого, обыкновенная история, а с другой — все-таки странно: разве может вдруг испариться мастерство, бесследно исчезнуть понимание материала? Есть в этом какая-то тайна, которая не сводится к физиологии. Я думаю, все дело в Иудином грехе, в предательстве: дар у тебя отнимают не потому, что ты некрасиво состарился, а потому, что ты его предал, обменял на что-то другое, не прошел испытание. Славой, например, или социальным статусом. Чувство собственной важности плохо уживается в одной квартире с талантом. Иной раз в житейской суете можно вообще не заметить, что ты проходишь очередной тест. Какие еще тесты, с какой стати? Я профессионал, я мастер, я все про это знаю, идите к черту!



Одна из частых lamentаций ненавистников театрального авангарда: это слишком физиологично. Причем в кино телес-

ность не так смущает — проекция лучше абстрагирует реальность 1.0. Вопрос: почему американский и особенно британский драматический театр ориентирован в основном на текст, на устную речь? Для англофонов понимать сложную мысль и одновременно следить за активным движением актеров — головоломная задача. Так устроено их восприятие. Поэтому и в Америке, и в Англии расцвел современный танец (contemporary dance) — чисто визуальное, телесное искусство компенсирует вынужденную неполноту театра. Думаю, нечто подобное происходит с авангардом: физиологический театр работает с плотными/плотскими энергиями, он компенсирует уход этих энергий из практик повседневности. Я уже говорил — сцена придумана для того, чтобы являть публике полного Адама, вечного и всевременного.



В этом смысле мистериальный театр — тоже компенсация, но совсем других, тонких энергий, из них сотканы воображаемые сущности. Организованная религия не успевает за цифровой революцией, за стремительным развитием научной мысли, она пытается уложить сапиенса в обветшавшую колыбель, из которой он вырос, хочет убаюкать его интеллект, остудить его эвристический пыл. Попытки эти бессмысленны и опасны — прежде всего для самой церкви. Из центра духовной жизни, какой церковь была когда-то (например, в средневековой Европе), она рискует превратиться в полую оболочку, в холодное мертвое тело, из которого Святой Дух вышел вон, потому что это Дух творческий и созидающий. К несчастью, Россия-2017 преподает миру именно этот урок.



Адам не статичен, он постоянно меняется — от ситуации к ситуации, переходя из одного возраста в другой, совершая славное восхождение к вершине мастерства и падая в пропасть гордыни и самоуничтожения. И поскольку мое «я» не статично,

в разные периоды жизни я выбирал очень разные пьесы. В основном это была классика, но не потому, что я ретроград и зациклен на прошлом. Классический текст совершает плавание в истории и, как корабль ракушками, обрастает смыслами, ассоциациями. Классические пьесы в новом контексте говорят что-то совсем другое, не то, что говорили прежде, или совсем ничего не говорят, набрав в рот воды из мутного Ахерона и дожидаясь своего часа. Вкус многих моих коллег-режиссеров колебался «вместе с линией партии», изменялся вместе с музыкой, которую заказывала номенклатура. К счастью (или несчастью), я не умею работать на заказ, как ремесленник. Это серьезное ограничение, если речь идет о поддержании штатов, но зато искушений на порядок меньше. Кажется, мои эстетические предпочтения не сильно менялись со временем, и все-таки смотришь на иной текст, как на женщину, с которой двадцать лет назад был бурный роман, и удивляешься: боже милосердный, да неужели я был по уши влюблен в эту скучную, многословную даму?



Интересно, что именно драматический/психологический театр отвечает в русской культуре за саморефлексию. Так уж повелось от царя Гороха, когда шедевр Грибоедова, прорвавшись сквозь цензурные запреты и сокращения, все-таки был опубликован и поставлен на сцене (правда, в Армении, в знак благодарности за дипломатические усилия Александра Сергеевича). Когда наступили советские потемки, театр, как свет в окошке, светил потомкам. Другие искусства были опасны для тотальной власти как слишком массовые — кинематограф, ТВ — или утратили былое значение. В современной Европе классический театральный космос рассыпался на множество независимых, отчасти пересекающихся направлений: интерактивный театр, перформативный, документальный театр и т. д. Это похоже на новый, хотя и локальный, большой взрыв. У нас тестирование территории постдраматического