

## Лакан в театре?<sup>2</sup>

### Первый текст «балетного» цикла

Из доклада И. Ильина я понял, что социальное пространство (например, универмага) может в нашем «порнографическом мире» скрывать общественные отношения, то есть выступать в качестве своеобразного фигового листа.

Скрытие позволяет оставить неизменными социальные отношения современной цивилизации.

При этом создаются метакоры — частичные пространства (цирк, зоопарк, универмаг), в которых эксплуатация как бы преодолевается, а рабочий превращается в «буржуазного рабочего».

Скрытие предполагает психологизацию — усвоение буржуазных норм и ритмов рабочим. Схема такова: рабочим я остаюсь, но свободное время провожу как типичный буржуа — радостно и «культурно». Так возникает особая наука Нового времени — психология. Психология есть наука о психологизации, то есть о создании превращённых форм (см. М. Мамардашвили «Формы и содержания мышления»).

Психологизации противостоит «несимволизируемость субъекта», что выражается в создании «бессмысленного означающего» (ср. Хармс) как формы освобождения от психологизации.

Психология возникает, по Лакану, как «машина по производству идеальных форм».

Психологизация предполагает индивидуализацию рабочего как при приёме на службу, так и в свободное время (образность циркового артиста, манекенщицы, красавицы-продавщицы к «потребителю», втягивание зрителя, слушателя, покупателя в «варьете» в качестве соавтора, критика, соучастника представления).

.....

1. Общее название заметкам С. Ю. Курганова дано редактором. Сама рукопись представляет собой короткие очерки под отдельными заголовками.
2. Заметки на полях к докладу Ильи Ильина «Лакан в универмаге-2». Лакановские семинары на философском факультете Харьковского университета им. Каразина, 18 марта 2015.

Индивидуализация создаёт ценность возраста, возникает психологизация возрастов, строятся конкурирующие между собой идеальные миры «возрастных периодизаций».

Психологизация (и открытие психологии как науки) предполагает обращение к идее наслаждения как ценности. По Лакану, наслаждаться можно только телом. Другой (носитель тела, которым ты наслаждаешься) — невыносимая деталь наслаждения.

Классическая цивилизация Нового времени, по Лакану, построена на обуздании наслаждения: абстрактным трудом наслаждаться невозможно. Наслаждение создаваемой в ходе производства вещи трактуется как инцест и подавляется. Так из акта наслаждения испаряется его объект. Ведь наслаждаться можно только тем, что создал своими руками. Наслаждение, невозможное в актах производства (абстрактного труда), осуществляет попытку переместиться в пространство свободного времени. Однако для получения телесного наслаждения в театре, кинотеатре, музее требуется «шестое чувство», которое у человека двадцатого века только начинает появляться...

Неклассический капитализм двадцатого века не хочет отказывать рабочему в наслаждении. Задача создаваемой в двадцатом веке научной психологии — расколдовать наслаждение, прекратить табуировать наслаждение. Поэтому цель научной психологии (по Лакану) — начать игру в субъекта для всех.

Психология создаёт идею развития. Так, в универмаге двадцатого века для девушки, если она умная и искренняя, возникает шанс развития. В этом пространстве — рабочего времени для красавицы-продавщицы и свободного времени для посетителя универмага — становится возможным «образование». Универмаг стремится стать подобием университета. Девушек начинают учить иностранным языкам, танцевальным навыкам, музыке, спорту. Продавщица универмага должна быть немного балериной, немного певицей, немного полиглотом, немного спортсменкой, неизменно оставаясь красавицей и идеалом. Так начинается игра в «присвоение идеальных форм».

Идеальная форма, впоследствии возникающая как понятие теоретической психологии, вначале является в качестве образа продавщицы универсама-университета.

Существенна «свобода» посетителя в универмаге-университете. Можно и модно «фланировать», ничего не покупая, чувствуя себя как дома. Можно быть зрителем того, как живут богатые, и *учиться* жить, как живут богатые. Подобные процессы происходят и в «лёгких» музыкальных жанрах: зрители оперетты приходят с удовольствием поглазеть на то, как живут (на сцене) красивые, соблазнительные, хорошо одетые, богатые, беззаботные люди. Эту функцию может выполнить и балет, в котором необыкновенно красивые мужчины и женщины с практически обнажённым «телесным низом» (М. Бахтин) радостно карнавализуют свободное время зрителя, уставшего от монотонной, однообразной работы. В театре рабочий может, наконец, почувствовать себя субъектом, наслаждаясь созерцанием прекрасных ножек балерин, мощных бёдер танцовщиков, которые к тому же часто производят на сцене позы, весьма приближенные к эротическим. Если из балетного представления убрать его эстетическую смысловую составляющую, то объект наслаждения перестанет ускользать — да вот же он, смотри и наслаждайся, если хватило денег на билет в первые ряды партера.

Как покупатели универсама, так и зрители театра равны, если, разумеется, забыть о том, что богатый и смотрит, и покупает, а бедный только смотрит, и о том, что богатый сидит в партере и видит ножки балерин во всех подробностях, а бедный находится на галёрке и может (если разовьёт «шестое чувство») наслаждаться лишь ускользающей от наслаждения эстетической (смысловой) стороной балета.

В универмаге становится модным не только покупать, но и смотреть, а также учиться — вместе с продавщицами-красавицами — иностранным языкам, танцам, музыке и т. д., — и это делают бедные вместе с богатыми. В театре возникает малый зал, где все билеты стоят одинаково и зрители садятся на места, которые не обозначены в билетах (кто пришёл чуть раньше, может выбрать себе любое место, и так поступают и бедные, и богатые). В балете балерины и танцовщики учатся смотреть не поверх зрителя, а «прожигая» зрителя своим взглядом, и внимание зрителя перекладывается с «телесного низа» на культурно-смысловую «верх»: зрителя начинают занимать выразительные движения рук и глаз артиста. Если каждый зритель может встретиться с взглядом артиста, начинает ощущать себя «кликнутым по имени» (О. Мандельштам), то возникает шанс совместного (актёр — зритель) удержания ускользающего предмета эстетического наслаждения и совместного (при условии создания обратной связи «зритель —

актёр»), для чего, в частности, используются социальные сети — каждый уважающий себя театр открывает свой сайт в Интернете) производства «шестого чувства». Переосмысливается и «телесный низ»: движение волшебных ножек балерин начинает восприниматься как идеальный образ полёта, как призыв к полёту, как начало формирования «органа полёта» (Пушкин) у зрителя.

Как можно назвать топос, в котором у человека начинают вырастать органы (способности), которых ещё нет в самой культуре? Этот топос логично назвать *школой*, а процесс выращивания новых способностей — *учебной деятельностью* взрослого человека (В. Репкин). Науку об обретении новых (для всего человечества) органов, способностей, «крыльев» логично назвать *педагогикой*. Педагогика двадцатого века, согласно Лакану, возникает, как и психология двадцатого века, в универмаге (зоопарке, цирке, театре).

Магазин-университет «начальствует» над всем городом, создавая идеальные формы для жизни города в целом (подобно античному театру, приводящему полис в сознание (А. Ахутин), подобно храму, в (о)круге которого живёт и приводится в сознание средневековый человек (В. Библер)). Универмаг-университет начинает «игру во власть» для большинства. Возникает связь «образование — развитие — развлечения — возможный бизнес (при условии самоизменения субъекта и превращения его из рабочего в буржуа) — досуг». С помощью социальных сетей зритель театра получает возможность прямого общения с актёрами, режиссёрами, художниками, музыкантами, может реализовать в любимом театре и совместно с ним свой собственный эстетический проект. Разрушается и «четвёртая стена» — зрители приглашаются на сцену в качестве активных участников (а иногда и со-режиссёров) представления.

«Хозяева жизни», бесспорно, используют эту существенно подорожавшую (в ходе историко-культурного развития) «рабочую силу», когда зрители утром возвращаются на работу. Зрительская «игра в субъекта» (разумеется, жёстко контролируемая администрацией «городских монстров» — универмагов и театров) универсализирует тип личности буржуа и представляет этот тип как «психологический идеал» для всех членов «гражданского общества».

Предметом работы практического психолога становится производство наслаждения как формы бытия в свободное время. Мы видели, что производство наслаждения может быть организовано и как отказ от «высших психических функций» (Л. Выготский) — с превалированием «телесного низа», и как *учебная деятельность взрослого*. В этом случае театр строится как школа выращивания — совместно с актёрами и режиссёром — новых для общества способностей и органов чувств.

## «Орлова и Александров»

*Третий текст «балетного» цикла*

Фильм «Орлова и Александров» разрушает ожидания зрителей. Зрители жаждут исторической достоверности, а между тем политическая и социальная история интересует авторов фильма лишь как фон, как относительно случайные предлагаемые обстоятельства, как времена, которые не выбирают и в которых разворачиваются аттракционы и мифы Её Величества Культуры. Персонажи политической истории изображены не как личности, а как почти музыкально-ритмическое случайное «нечто», которое претерпевается и к которому вынужденно приспособляются и аттракционы Эйзенштейна, и гениальный утёсовский джаз. Чертами субъектности наделены гении культуры, представители политической истории черт субъектности лишены, они изображают музыкально-пластические ритмы — «глухие ритмы эпохи», то есть являются более или менее случайным фоном, на котором действуют великие фигуры — Эйзенштейн, Утёсов, Раневская — Моцарты культуры.

Фильм «Орлова и Александров» во многом построен как экранизация анекдотов — и каждый из них до фильма известен зрителю. Анекдоты (в том числе исторические анекдоты — и это ещё одна форма изображения исторической реальности, наряду с музыкально-пластическими «глухими ритмами эпохи») тоже даны не просто так, а как «гэги» (от англ. gag — шутка, комический эпизод), то есть не пересказываются, а комически разыгрываются. И здесь оборачивание: Александров приносит из Америки не только два комедона костюмов, но и опыт работы с «гэгами», рассказывает об этом, но сам этот рассказ строится как «гэг». Точно так же — во время спора о том, оригинальна ли музыка в фильмах Александрова или заимствована у американцев, звучит мотивчик из американского фильма «Трюкач», между тем в титрах имя композитора этого фильма не указано. Раневская рассказывает в фильме анекдоты — но и сама роль Раневской есть экранизация анекдотов о Раневской. Эйзенштейн в фильме читает мини-лекцию о строении аттракциона — но сама эта лекция снята как аттракцион. Орлова и Александров снимают кино-миф, но и серия об этом тоже выстроена как миф.

## Побасенки театрального мальчика

*Четвёртый текст «балетного» цикла*

Моё первое знакомство с Харьковским тюзом состоялось в 1961 году. Моя учительница Алина Никифоровна Задорожная-Морозова заболела. Я учился в первом классе четвёртой школы, на улице Лермонтовской. Директорствовал в ней Дмитрий Петрович Коськов. К нему я и явился «по очень серьёзному делу». Дмитрий Петрович ушёл в свой кабинет, чтобы отсмеяться, потом

вышел в предбанник и официально спросил у пухленького первачка, в чём его серьёзное дело, мол, состоит. Я попросил адрес Алины Никифоровны и этот адрес тут же получил. После уроков, не заходя домой, я поехал к учительнице на площадь Тевелева — она жила возле Успенского собора.

Мы пили чай, моя мама и бабушка сошли с ума. Через пару часов я догадался позвонить Г 7-06-17 и сообщил, что жив-здоров.

Алина Никифоровна весь вечер рассказывала о своём сыне Валике Морозове и гордилась, что он говорит басом и играет в Театре юного зрителя. Я был мальчиком самостоятельным, на следующий день купил себе билет на спектакль «О чём рассказали волшебники».

Я был в театре не в первый раз. В оперном мне нравился только Фарбер в роли шута. Кольванова и Попеску не нравились, если честно, никогда. Нравился Огнивцев в «Борисе». В Охматдете выступал актёр, который читал «Песню о Соколе» в образе Горького и окал — понравилось. На Марселя Марсо мама взяла билеты, но я не пошёл из принципа, потому что моя красавица-мама его так хвалила, так говорила, что я себе не прощу, что отказался, что это единственный шанс и всё такое, — понятно, что я не пошёл, и ничуть не жалею: правильно поступил, как мужчина.

Нравился мамин друг Толик Вецнер в спектакле о Николае Островском: «Тебя ноги не держат! Ноги не держат!!!» Павку играл, кажется, Лысенко — мне он не нравился никогда. Маляра любил — Мекки-Ножа. Обожал Табаровского в «Проснись и пой!» и спорил, что он лучше Менглета. Тамарова и Любич в «Уступи место завтрашнему дню». Кубанцев и Ковтун в «Маскараде». «Варшавская мелодия» — про то, что «теперь идея появилась у меня». В старом цирке — Енгибаров, когда заигрывается с ракетами и сам своей игрой боится: сразу показалось, что похоже на Седьмую симфонию Шостаковича, уже в семь лет захотелось поставить такой балет. На Вертинском не был, мал был ещё. Пошла бабушка: в юности у неё был роман с Вертинским, она даже познакомилась с кокаином, потом долго отучалась и отучилась. Герои романов бабушки: Блок, Вертинский, Вахтангов, Вахтанг Мчедлов, Шатилов, Лев Николаев, Владимир Державин и многие другие.

«О чём рассказали волшебники» Александра Беляцкого с Антоновым в главной роли было лучшее из того, что я за свои семь лет видел в Харькове. Сказка врывается в зрительный зал, решительно оттолкнув реальность как скучную и ненужную, заполняла тебя всего и потом месяцами в тебе звучала и не давала покоя. Как в кино: «Три толстяка», «Девочка и эхо» (был влюблён в актрису, писал ей письма), «Снежная королева», «Девочка и птицелёт» («Переходный возраст») — был влюблён в актрису, писал ей письма.

Летать учили Фарбер и Кольванова, которая, правда, уже тогда казалась слишком статуарной. Воображение будили Беляцкий и Антонов. Валик Морозов с его хвалёным басом впечатления не произвёл.

Тюз сразу стал любимым театром. Я не пропускал ни одной премьеры.

«Бонн вооружается!» (и все смотрят в газеты, закрывая газетами лица) — это «Они и мы». Было похоже на спектакль Любимова «Под кожей статуи Свободы» и на «Зримую песню».

«Двадцать лет спустя» — и дом напротив мхата, этаж, две квартиры напротив — Михаил Светлов и Эвальд Ильенков. С великим философом познакомился в 1977-м, с великим поэтом — не довелось, увы мне.

Трусов плодила наша планета.  
Всё же ей выпала честь —  
Есть мушкетёры, есть мушкетёры,  
Есть мушкетёры, есть!

Это мы поём с Антоновым — оба хорошо поддали — на каком-то левом сборище, то ли на Пушкинской, то ли на Чайковского, точно не помню.

Антонов гениально сыграл в «Летучей мыши» в хатобе пьяницу и — совершенно без грима.

Выдай оружие смелым,  
И в первую очередь мне!

Ну и, конечно, «Робин Гуд»!

Как весело, отчаянно  
Шёл к виселице он.  
В последний раз, в последний пляс  
Пустился Макферсон.

Беляцкий переделал, и пели:

...Пустился крошка Джон.

...Оля, Оленька, ты помнишь Данилевского, восемнадцать? Мы с тобой — соседи по странному этажу: он то пятый, то шестой — в зависимости от подъезда! Мы только один раз поцеловались в твоей комнатке, и ты показала голову своего мужа-художника, как водится, на блюде. На твои спектакли собирались лучшие мужчины Харькова. Твоя Тутта Карлсон мечтательной улыбкой и божественными ножками поверх восхищённых взглядов детворы обращалась к нам, взрослым, приходившим посмотреть на самую сексуальную травести города. А ты всё жалуешься, что приходится ещё и поливать из чайника голову вождя в «Синих конях на красной траве». Потом ты была в «Очаге» с великим Бондаревым. Бондарев был Волком, а ты, кажется, опять Цыплёнком. У Янковского на «Новой сцене» Дама Плюш — твой шедевр!

«Мещанин во дворянстве» — и Антонов опрокидывает Эйфелеву башню!

Мы с Веней Литовским взяли по классу в четвёртой школе.

В 1983 году познакомился с Беляцким. Литовский ставил в школе спектакли. Я сыграл Дуремара.

В театрах играли все. Бондарев блистал в «Политехнике», я отыграл своих Красноречивого и Рыжего в «Ящерице» — в «Витражах». В «Гиганте» наши портреты смотрят друг на друга.

Ходили — двумя восьмыми классами — на репетиции Мольера. Днём. Вместо уроков. Директриса (тогда уже не Зоя Михайловна Соколова, которая принимала нас на работу) ничего не знала. Когда узнала — запретила. Мы стали ходить тайком. Узнала и об этом. На открытии партсобрании мне официально объявили выговор (первый и пока единственный в жизни!), а Зоя Михайловна в первый (и тоже единственный) раз говорила обо мне плохо. Тяжесть моей вины перед школой и образованием в целом была слишком очевидной. Впрочем, через пару месяцев во время репетиции я трагически безответно влюбился в свою ученицу Аню и из школы ушёл, потому что мама Ани пожаловалась директрисе, перехватив одну из наших записочек, которые писались во время уроков. От всей этой театральной истории осталась книга «Ребёнок и взрослый в учебном диалоге», где Аня — главная героиня, рассказ «Рыжая и корова» и многовековая дружба с Аней, и в этой дружбе, увы, давно нет и следа театральных страстей 1983 года.

## Душой исполненный полёт

### Пятый текст «балетного» цикла

Радоваться можно только тому, что создал своими руками (воображением).

Для получения наслаждения в театре требуется «шестое чувство», которое у человека двадцатого века только начинает появляться:

Прекрасно в нас влюблённое вино,  
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,  
И женщина, которою дано,  
Сперва измучившись, нам насладиться.  
Но что нам делать с розовой зарёй  
Над холодеющими небесами,  
Где тишина и неземной покой?  
Что делать нам с бессмертными стихами?  
Ни съест, ни выпить, ни поцеловать.  
Мгновенье бежит неударжимо,  
И мы ломаем руки, но опять  
Осуждены идти всё мимо, мимо.  
Как мальчик, игры позабыв свои,  
Следит порой за девичьим купаньем  
И, ничего не зная о любви,  
Всё ж мучится таинственным желаньем;  
Как некогда в разросшихся хвощах  
Ревела от сознания бессилья  
Тварь скользкая, почуя на плечах

Ещё не появившиеся крылья;  
Так век за веком—скоро ли, Господь?—  
Под скальпелем природы и искусства  
Кричит наш дух, изнемогает плоть,  
Рождая орган для шестого чувства.

Объект наслаждения ускользает и в сфере интимной жизни:

Есть в близости людей заветная черта,  
Её не перейти влюблённости и страсти,—  
Пусть в жуткой тишине сливаются уста  
И сердце рвётся от любви на части.  
И дружба здесь бессильна, и года  
Высокого и огненного счастья,  
Когда душа свободна и чужда  
Медлительной истоме сладострастья.  
Стремящиеся к ней безумны, а её  
Достигшие—поражены тоскою...  
Теперь ты понял, отчего моё  
Не бьётся сердце под твоей рукою.

Так порождается своеобразный «мазохизм наслаждения»—стремление к тому, чего не существует:

Но любовное огниво,  
Цель желанья моего...  
Что такое?... Ничего!..

Обнаруживается почти болезненное завершение и попадание в абсолютную пустоту в финале интимной близости:

«Стерн говорит, что живейшее из наших наслаждений кончается содроганием почти болезненным. Несносный наблюдатель! знал бы про себя; многие того не заметили б».

Мазохизм наслаждения как раз и удерживает человека на «заветной черте», то есть сохраняет дистанцию между субъектом и всегда ускользающим от субъекта объектом наслаждения.

И вот в балете балерины учатся смотреть не поверх зрителя, а «прожигая» зрителя своим взглядом, и внимание зрителя (и балерины) переключается с «телесного низа» на культурно-смысловой «верх»: зритель учится воспринимать выразительные движения артиста.

Если зритель может встретиться с взглядом артиста, начинает ощущать себя «окликнутым по имени», то возникает шанс совместного (актёр—зритель) удержания ускользающего предмета эстетического наслаждения и совместного (актёр—зритель) производства «шестого чувства».

Движение волшебных ножек балерин начинает восприниматься как идеальный образ полёта, как призыв к полёту, как начало выращивания (у зрителя, у балерины, у века) «органа полёта».

Топос, в котором у человека (у века) начинают вырастать новые органы (способности, высшие психические функции), которых ещё нет в самой культуре, называется школой. Наука об обретении новых (для всего человечества) органов, способностей, «крыльев» называется педагогикой.

В двадцать первом веке театр балета становится школой выращивания «шестого чувства». Чувства, которого ещё (уже?) нет ни у кого.

Здесь важен именно *классический* балет. В нём идеальный, уникальный, единственный полёт балерины *невозможен* для зрителя. Более того: полёт *должен* быть осуществлён *как невозможный* (для зрителя и отчасти для самой балерины). Невозможный—не только по обычным зрительским меркам, но даже для такого зрителя, как Пушкин.

Гениальная балерина создаёт лишь *возможность* полёта воображения (внутренней речи) зрителя. «Органом полёта» в речи Пушкина, обучающего в первой главе романа стих «Онегина» летать, становится тот полёт балерины, который Пушкин довообразил.

Полёт исполняется душой. Значит, летает сама способность полёта. Воздух, мерами сгущаясь и мерами разряжаясь, вылепливает летящую балерину.

Полёт исполняется душой, отделённой от тела. Зритель, «видя» пленительное тело «...не что иное, как душа»—должен «понимать», что летает *не* тело, а именно—душа, отделённая от тела.

Зритель (и балерина) учится понимать, что обнажены не ножки балерины, обнажено формирование у балерины (и у зрителя, и у века) «органа полёта».

Летает ещё не существующее в данном веке «шестое чувство». Летает—школа самоизменения (то есть душа). Летает балерина, врасплох застигнутая зрителем (и веком) в момент самоизменения. Она, балерина, и себя видит (если видит) как рождение (хоть это невозможно) у себя «шестого чувства».

Летающая балерина—это полёт школы выращивания у себя, у поколения, у всех будущих, провиденциальных поколений «шестого чувства».

Полёт балерины останавливает «шестое чувство» в акте его рождения. В этом отношении нет ничего более статичного, статуарного, только чреватого веером виртуальных перемещений, чем прыжок.

Земная тварь, ещё не имеющая крыльев, но уже летящая,—вот что такое гениальная балерина.

## Диана и Джон

*Шестой текст «балетного» цикла*

*Джон Ноймайер.* Стихотворный роман—лучшее для балета («Танец в Украине и в мире», 2015, №1 (9), с. 35–36)<sup>3</sup>

3. Беседовал Андре Подшун. Текст опубликован в премьерном буклете спектакля. Перепечатывается с сокращениями.

Изначально предполагалось, что проект будет называться «Евгений Онегин», но потом я пришёл к названию «Татьяна», что подтверждает в известной мере и великолепная «Пушкинская речь» Достоевского.

Приезжая в Россию, замечаешь, что все русские не просто знают «Евгения Онегина»: они имеют и о самом произведении, и о его персонажах собственное мнение.

Мне было важно самому написать либретто.

Одно дело, какие именно эмоциональные пласты или описания я извлекаю из музыки, а другое дело, как я — как хореограф — обращаюсь с тем, что я отметил и записал, не нуждаясь в объяснениях соавтору (речь идёт о Лере Ауэрбах. — С. К.), что из чего вытекает. . .

...Всё развитие заключено в ней (Татьяне. — С. К.)... Она парит в другом пространстве, где герои прочитанных ею романов играют важную роль. Такая направленность мысли, связанная с процессом взросления Татьяны, позволяет позже развиться её невероятной самобытности. . . Шаг за шагом она отрывается от героев своих романов и достигает поразительной, требующей отваги независимости. Её поступкам присуще большое мужество. Началом служит пространное письмо к Онегину. Уже в нём заложена огромная сила, которой Онегину никогда не достичь. Но она не останавливается, она развивается дальше. (В этом пункте я не согласен с Джоном. Текст «Онегина» и замысел Пушкина, как мне кажется, сопротивляются трактовке Джона. Письмо Татьяны — пародия, в художественном отношении письмо Татьяны — слабое стихотворение, и из текста Пушкина ясно, что французский оригинал письма — ещё слабей. Усиливает письмо Чайковский, заставляя героиню петь непостижимо долго и мучительно, — спасти эту арию очень трудно, но некоторым певицам всё же успешно удаётся за счёт невероятного артистизма, но стихи всё равно остаются при этом пародийными, безвкусными, смешными — как и писал о них Пушкин. Конечно, полюбив Татьяну, Онегин безмерно усиливается и быстро развивается (вопреки мнению Джона). Письмо Онегина — это лучшее, что когда-нибудь написал Пушкин в жанре интимной лирики. И эти свои лучшие стихи Пушкин дарит Онегину, то есть герой в финале романа превращён автором в гениального поэта. — С. К.)

Реакция Татьяны на его (Онегина. — С. К.) признание насковзь пронизана очень ясным аналитическим взглядом на жизнь. . . Воображение рисует ей «дикий сад», напоминающий ей детство. И тогда она как бы между прочим говорит: «Я вас люблю (к чему лукавить?)»

...Она роняет эту фразу, которая не оставляет Онегину сомнений. . . Онегин не демонстрирует такой силы ни в одной ситуации. (А в ситуации

создания гениального произведения — письма к Татьяне? — С. К.) Онегин скорее является тем, кто реагирует. (Это совершенно неверно по отношению к Онегину в финале. Онегин не объект бихевиоризма, а поэт, попавший в ситуацию трагической амехани. Татьяна показана как оставившаяся в своём развитии. Онегин навсегда оставлен Пушкиным в точке начала. Над Джоном, похоже, тяготееет симфоническая версия Чайковского: в финале «смех рока» (трагическая ирония) в оркестре, почти Шестая симфония; Джон забывает, что реплики «Позор, тоска, о жалкий жребий мой!» нет и не может быть в романе и т. д. — С. К.)

Действий у него (у Онегина. — С. К.) немного, за исключением того, что он кого-то там убивает, и я до сих пор не вполне понимаю, зачем он это делает. (Здесь очень интересно и продуктивно, что Джон ставит балет отчасти и для того, чтобы прояснить для себя эту загадку дуэли, но и после постановки балета загадка остаётся загадкой и продолжает мучить Джона. — С. К.)

Я ценю их дружбу (Онегина и Ленского. — С. К.) достаточно высоко, доверяя в этом отношении Пушкину. Ни Кранко, ни Чайковский не прорабатывали в достаточной степени этот аспект. . . Два противоположных характера очаровываются друг другом, влекомые силой притяжения. Это прежде всего касается Онегина. . . Он (Онегин. — С. К.) пытался писать что-то или с головой уходить в книги. . . Великая трагедия в том, что человек, который ищет смысл жизни, убивает того, кто этот смысл нашёл.

...Чтобы придать персонажам Кости и Тригорина в «Чайке» более балетный профиль, я представил их хореографами. . . Прекрасно было бы создать ощущение, что Ленский сам сочинил часть музыки Леры Ауэрбах, и незаметно влести его видение Ольги в музыкальную ткань композиции Леры. Мы не только знаем, что он пишет, но и получаем непосредственное впечатление от его искусства. Мы видим его сидящим за фортепиано и работающим с листами нотной бумаги. . . Ленский является своего рода поэтом-певцом, фигурой орфической. (Беда только в том, уважаемый Джон, что Ленский — плохой поэт, он пишет слабые, почти пародийные стихи, над которыми Пушкин открыто смеётся. Если Ленский становится музыкантом, то и мелодии Ленский должен бы сочинять слабые, вторичные, уже превзойдённые автором всего балета, как и манера писать Ленского превзойдена (или, точнее, построением образа Ленского преодолевается, трансдуцируется) Пушкиным. — С. К.)

...Любовь уводит его (Ленского. — С. К.) в далёкие сферы. Когда судьба Ленского приобретает законченные очертания (см. Бахтин о завершенности и принципиальной незавершенности героя. — С. К.), Онегин тоже пытается выйти за очерченные

пределы. Он провоцирует событие, которое объяснить невозможно. (Мне кажется, здесь Джон слишком уж отходит от «дуэльной ситуации» пушкинской поры. Подобного рода дуэли случались часто. «Декабрист в повседневной жизни» был опутан дуэльными историями, которые были не бытийными, а бытовыми. Иное дело, что Пушкин и вместе с ним Ноймайер стремятся заколдовать эту дуэль и превратить её в нечто загадочное и непостижимое. В какой мере это делают Пушкин и Джон? В какой мере—только Джон, доводя логику Пушкина до парадокса?—С. К.)

Именно герои романов, витающие в её (Татьяны.—С. К.) голове, и подсказали ей то, что она написала в письме к Онегину... Именно героини романов сочинили то письмо или надиктовали его. Стиль и содержание письма она неосознанно переняла из прочитанного ею. Например, она копирует Юлию Вольмар из романа в письмах Руссо «Новая Элоиза».

...Время, в которое Пушкин сочиняет свой роман, в известном смысле на сцене присутствует или ощущается, прежде всего, в ритуале дуэли, как я его вижу (то есть, чтобы выстроить трагедию, необходимо воспроизвести архаический ритуал, который трагедия изображает как таковой, называет по имени роковое событие и тем самым его преодолевает.—С. К.).

...Должно быть расхождение между фигурой Татьяны и атмосферой Советского Союза после плодотворных в плане искусства двадцатых годов. Именно советская культурная продукция того времени и нужна мне как фон, чтобы контрастно представить такую движимую мечтами (!!!—С. К.) фигуру, как Татьяна. В пушкинском романе интересно подлинное дыхание времени, которое не играет существенной роли ни в опере Чайковского, ни в балете Кранко.

...Состояние «подвешенности» героев над реальной жизнью освободило меня от необходимости придерживаться каких-то определённых временных рамок, от привязки к конкретному времени, в котором разыгрывается пьеса (то есть получается, что прыжок балерины как бы задерживается в воздухе—она не может опуститься на землю и принуждена всё время летать.—С. К.).

«Евгений Онегин» написан с таким искусством, что перевести его на другой язык практически невозможно. Пушкинский стиль обладает юмором, почти иронией, автор включает в игру собственную персону... и при этом остаётся в рамках строгой формы. Для моей версии балета я нахожу стихотворную форму романа очень подходящей, потому что роман в стихах рассказывает—and рассказывает средствами стиха. (Выходит, что балерина будет танцевать, подражая музыке—форме—стиха, то есть танцевать онегинскую строфу как предмет изображения. Пушкин учил летать

свой онегинский стих, глядя на образцовый орган полёта—ножки балерин; теперь ножки великой балерины века будут вибрировать в ритме онегинского стиха—and онегинский стих будет выступать как идеальный орган полёта.—С. К.)

...Именно эту реалистичность в лирической форме я и попытался воплотить в моём балете.

## Обманчивы... как ножки их

*Либретто увертюры балета «Татьяна»*

Абрам Терц учит стих Пушкина полёту у ножек балерин. Джон Ноймайер учит балерину танцевать так, как летает стих «Евгения Онегина». Интересно проследить, как Пушкин учится у Балерины и—чему.

Моя работа навеяна блистательным рауманализом современного балета, произведённым философ-рауманалитиком Ильёй Ильиным, подвергшим строгой критике мою статью «Душой исполненный полёт». Балерина Ильи Ильина отплясывает как прирождённая метакора, превращая зрителя в артпролетария Бурдые.

Пушкин живо интересуется ножками и балетом, начиная с XVII-й строфы первой главы романа и—с небольшими перерывами—вплоть до XXXIV-й строфы.

Слово «балет», появляясь впервые, рифмуется гастрономически:

Ещё бокалов жажда просит  
Залить горячий жир котлет,  
Но звон брегета им доносит,  
Что новый начался балет.

В пространство вводится время: «котлет—брегет—балет»,—и Онегин летит к театру, пренебрегая бокалами, жажда которых просит удовлетворения:

Театра злой законодатель,  
Непостоянный обожатель  
Очаровательных актрис,  
Почётный гражданин кулис,  
Онегин полетел к театру...

Вольность Онегина ограничена гражданством кулис:

Где каждый, вольностью дыша,  
Готов охлопать *entrechat*...

Пушкин, отталкивая Онегина, врывается в театр почти как герои в балетах «Дама с камелиями» и «Татьяна»:

Волшебный край!..  
<...>  
Там и Дидло венчался славой,  
Там, там под сению кулис  
Младые дни мои неслись.

Пушкин заявляет о себе как об Идеальном Зрителе балета:

Мои богини! что вы? где вы?  
Внемлите мой печальный глас:  
Всё те же ль вы? другие ли девы,  
Сменив, не заменили вас?  
Услышу ль вновь я ваши хоры?  
Узрю ли русской Терпсихоры  
Душой исполненный полёт?

Восторг Идеального Зрителя вдруг перебивается совсем иной интонацией, и образ Зрителя в течение одной XIX-й строфы радикально изменяется:

Иль взор унылый не найдёт  
Знакомых лиц на сцене скучной,  
И, устремив на чуждый свет  
Разочарованный лорнет,  
Веселья зритель равнодушный,  
Безмолвно буду я зевать  
И о былом вспоминать?

И что? Лорнет разочарован. Не стоит ли вернуться к бокалам? О нет, Пушкин всерьёз погружается в воспоминания и, решительно оставив Онегина за порогом театра, обустроивает Идеальный Зал:

Театр уж полон; ложи блещут;  
Партер и кресла — всё кипит;  
В райке нетерпеливо плещут,  
И, взвившись, занавес шумит.

В Идеальном зале только и возможно увидеть Балерину:

Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена,  
Стоит Истомина; она,  
Одной ногой касаясь пола,  
Другую медленно кружит,  
И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит, как пух от уст Эола;  
То стан совьёт, то разовьёт  
И быстрой ножкой ножку бьёт.

Всё! Дело сделано! Пушкин обретает право называть ногу — ножкой, и навеки теперь классический балет обречён подражать идеальному образу, созданному в XX-й строфе. Пора запускать Онегина. Герой входит в зал аккуратно после приземления Балерины:

Всё хлопает. Онегин входит,  
Идёт меж кресел по ногам,  
Двойной лорнет скосясь наводит  
На ложи незнакомых дам...

Онегин и есть тот самый разочарованный лорнет. Автор не может, а герой — вполне может произнести: «Богини умерли!»

И молвил: «Всех пора на смену;  
Балеты долго я терпел,  
Но и Дидло мне надоел».

... Черта охлаждённого чувства, достойная Чайльд-Гарольда. «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо больше поэзии, нежели во всей французской литературе».

Этот спор Героя (стихи) с Автором (прозаический комментарий) мог быть изображён в увертюре как танец двух разных Зрителей в партере (пространство за креслами, где смотрели спектакль стоя), причём Онегин мог бы изображать лорнет Пушкина.

Между прочим, в этой почти драке побеждает Лорнет, и Зритель увертюры видит вот что:

Ещё амур, черти, змеи  
На сцене скачут и шумят;  
Ещё усталые лакеи  
На шубах у подъезда спят;  
Ещё не перестали топтать,  
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать...

Идеальная форма сменяется грубо реальной, как в прозаическом описании Бахчисарайского фонтана или сцены соблазна Керн. Хорея и метахора танцуют, скрепящая столь различные «взоры»:

Ещё снаружи и внутри  
Везде блистают фонари;  
Ещё, прозябнув, бьются кони,  
Наскуча упряжью своей,  
И кучера, вокруг огней,  
Бранят господ и бьют в ладони —  
А уж Онегин вышел вон;  
Домой одеться едет он.

Вновь танцующие ножки Онегин встретит только в XXVIII-й строфе, отправившись не в театр, а на бал, где:

Летают ножки милых дам;  
По их пленительным следам  
Летают пламенные взоры...

Зрительный зал и сцена перемешаны: то ли балерины — в зале, то ли зрители — на сцене. Ножки так близко, что до них можно дотронуться. Теснота, уменьшается дистанция, зрительство отчасти заменено желанием. Танцует всё.

Во дни веселий и желаний  
Я был от балов без ума...

Наконец Пушкин, как в кинематографе, предлагает нам увидеть одни только ножки:

Люблю я бешеную младость,  
И тесноту, и блеск, и радость,  
И дам обдуманый наряд;  
Люблю их ножки; только вряд  
Найдёте вы в России целой  
Три пары стройных женских ног.



Ах! долго я забыть не мог  
Две ножи... Грустный, охладель,  
Я всё их помню, и во сне  
Они тревожат сердце мне.

В нашей увертюре занавес превращается в экран, и «великая немая» — Балерина-Богиня-Терпсихора — показывает нам свои божественные ножи.

Бал, теснота, острое сближение с ножками балерин порождают трагическое острание — почти как в фильме Маяковского, где балерина Лилия Брик может жить только в пространстве экрана:

Когда ж и где, в какой пустыне,  
Безумец, их забудешь ты?  
Ах, ножи, ножи! где вы ныне?  
Где мнёте вешние цветы?  
Взлеяны в восточной неге,  
На северном, печальном снеге  
Вы не оставили следов:  
Любили мягких вы ковров  
Роскошное прикосновенье.  
Давно ль для вас я забывал  
И жажду славы и похвал,  
И край отцов, и заточенье?  
Исчезло счастье юных лет,  
Как на лугах ваш лёгкий след.

Ода, как ораторский жанр, требует, согласно Тьянову, и особого пространства произнесения. Пушкин — в нашей увертюре — забирается на трибуну и провозглашает:

Дианы грудь, ланиты Флоры  
Прелестны, милые друзья!  
Однако ножка Терпсихоры  
Прелестней чем-то для меня.  
Она, пророчествуя взгляду  
Неоценённую награду,  
Влечёт условною красой  
Желаний своевольный рой.

Пушкину — для оды — достаточно одной ножки. Но это — ножка Богини танца. Именно она, ножка Богини-Балерины (а не просто дамы на балу), взгляду Автора-Зрителя пророчествует некую бесценную награду. Красота ножки Балерины-Богини «условна». Но именно «условная краса» порождает рой своевольных желаний Автора-Зрителя.

Ножка Терпсихоры на экране исчезает — да и сам экран тоже. Терпсихора экрана превращена в реальную Эльвину, которая танцует в партере со Зрителем-Пушкиным:

Люблю её, мой друг Эльвина,  
Под длинной скатертью столов,  
Весной на мураве лугов,  
Зимой на чугуне камина,  
На зёркальном паркете зал,  
У моря на граните скал.

Эротическое напряжение увертюры нарастает, и вот уже в предгрозовом восторге Волны моря, заполняя весь зал, жаждут ножек Балерины:

Я помню море пред грозою:  
Как я завидовал волнам,  
Бегущим бурной чередою  
С любовью лечь к её ногам!

Увы, Пушкину суждено быть только Зрителем танца Волн с Балериной, и Пушкин трагически танцует один, с нами, в партере:

Как я желал тогда с волнами  
Коснуться милых ног устами!  
Нет, никогда среди пылких дней  
Кипящей младости моей  
Я не желал с таким мученьем  
Лобзать уста младых Армид,  
Иль розы пламенных ланит,  
Иль перси, полные томленьем;  
Нет, никогда порыв страстей  
Так не терзал души моей!

Онегин всё это время спит, развалившись в креслах (это несколько рядов, которые устанавливаются между партером и сценой).

Между тем терзания Пушкина-Зрителя из-за явления Балерины подходят к концу. Наступает xxxiv-я строфа.

В xxxiv-й строфе Пушкин-Зритель и Терпсихора-Балерина танцуют фрагмент из финального танца балета Ноймайера — Ауэрбах «Татьяна»:

Мне памятно другое время!  
В заветных иногда мечтах  
Держу я счастливое стремя...  
И ножку чувствую в руках;  
Опять кипит воображенье,  
Опять её прикосновенье  
Загло в увядшем сердце кровь,  
Опять тоска, опять любовь!..

Да! в xxxiv-й строфе Автор испытывает те же чувства, что и его Герой в xxi-й строфе восьмой главы романа:

Досада? суетность? иль вновь  
Забота юности — любовь?

«Трактат о ножках» в первой главе — увертюра ко всему роману. Эту увертюру танцуют Зритель и Балерина, Бог и Богиня — Пушкин и Терпсихора. Когда Богиня-Балерина навсегда уйдёт и Бог-Пушкин останется один — его сменит Онегин. Увертюра завершена.

И начнётся собственно балет Ауэрбах — Ноймайера «Татьяна», каким мы его знаем. Мы посмотрим балет вместе с Пушкиным — он будет с нами, в зале.

Она ушла. Пушкин-Бог-Зритель стоит, как будто громом поражён. И говорит:

Но полно прославлять надменных  
Болтливой лирою своей;  
Они не стоят ни страстей,  
Ни песен, ими вдохновенных:  
Слова и взор волшебниц сих  
Обманчивы... как ножки их.

## Левинас<sup>4</sup> в театре

*Седьмой текст «балетного» цикла*

### *Часть первая*

Левинас (как это отмечает Г. Кнаббе) полагал (1948), что «Я» появляется в результате особой работы исхождения из себя и возвращения в себя. «Я» есть поэтому монада и одиночество. Отталкиваясь от рефлексий Кнаббе, продумаем вместе с Левинасом этот тезис.

В событии открытия «Я» существующий сочетается со своим существованием.

От одинокого «Я» человек переходит к диалогу с Другим. В акте диалога Другой (при)открывается.

Возникает противочувствие: переживание одиночества сталкивается с переживанием социальности, жадной Другого, устремлением к Другому.

В этой антиномии каждое переживание претендует на всеобщность — ведь к диалогу способен только глубоко одинокий и самодостаточный человек.

Существа могут обмениваться между собой всем, кроме своего акта-существования. Левинас укореняет бытие особенного.

Одиночество материально. «Я» приковано к своему акту-существованию. Расплата за звание «существующий» — в том, что существующему от себя не избавиться.

Существующий всегда занят только собою. Занятость собою есть определение материальности субъекта. Левинас мог бы сказать: «Я одинок — значит, я существую».

Но диалог с Другим не есть падение и предательство по отношению к нашему человеческому предназначению — быть самим собой, не отрекаться от лица. Нет, свобода вступления в диалог с Другим исходит из нашего одиночества и составляет завершение (в Другом) нашего одиночества.

Диалог с Другим есть героическая попытка века ответить на глубинное несчастье одиночества — ведь без этого несчастья быть одиноким нет личности двадцатого века.

Человек не стыдится одиночества, но обнажает его. Одиночество перестаёт быть тайной. Обнажение одиночества требует света.

Другой — не alter ego. Другой есть то, что я не есть. Я — мужчина, Другой — женщина. Я — взрослый, Другой — ребёнок. Я — богат и силен, Другой — беден и слаб.

Формой диалога с Другим является женское начало.

Суть женского начала («душа ведь женщина») — в тайне, в уклонении от света, в сокрытости, в не-до-конца-раскрытости Другого для «Я».

Столкновение с Другим не есть противостояние мужской (стремление к познанию, освещение себя как познающего светом рефлексии, удержание принципиального одиночества) и женской (стремление к тайне, сокрытости, двусмысленности, маске, артистизму, протезизму, сопротивление познанию «до доньшка», жажда сохранить загадочность, не-до-конца-познанность, непредсказуемость — «какую штуку удрала: взяла и...») воли.

Другой — не встретившееся нам существо, но угрожающее или стремящееся нами завладеть.

Другой (женское начало) не поддаётся нашему могуществу. Но не поддаваться могуществу — ещё не означает обладать большим (по сравнению с нами) могуществом.

Всё могущество Другого (женского начала) заключается в бытии Другим.

Тайна Другого — в другости. Другость — всегда тайна.

Положив другость как тайну, я не полагаю её как свободу бороться со мной, при которой женское начало навязывает мне, познающему, свою волю.

Итак, способ (форма) существования женского начала — скрывать себя.

Способ существования Другого в диалоге — сокрытость для моего познающего «Я», удержание познания на границе с женственным «Ты», уклонение женственного «Ты» от света познания. Рефлексия происходит на свету, понимание Другого — в темноте.

Женское начало в руки живьём не даётся, уклоняется от познавательных объятий. И в этом смысл эроса. Эрос заставляет меня стремиться к познанию Другого, но — как тайны, как сокрытости.

Парадокс в том, что эротическую устремлённость «Я» к Другому порождает сопротивление Другого познанию, желание Другого остаться тайной, загадкой, непознанным, не поглощаемым познанием. Левинас как бы приглашает наше «Я» стать театральным Зрителем. В театре Левинаса эрос удерживает «Я» в позиции Зрителя, приводит меня в состояние сознания как со-бытия с женским началом (Другим).

«Я» говорит: я знаю Другого, знаю и себя, но я должен овладеть правдой наших взаимоотношений. Другой отвечает: «Я» устремляется к познанию границы между собой и Другим, но правда моих отношений с Тобой есть для меня (а потому и для Тебя) предмет сокрытия, есть тайна, и эта тайна никогда не откроется Тебе. ....

4. Эммануэль Левинас (1905–1995) — французский этический философ.

Я, Другой, удерживаю Тебя в позиции Зрителя, учу Тебя всматриваться, вслушиваться в Другого.

Другой есть Сфинга, загадка, сокрытое.

Граница между мной и Другим, правда моих отношений с Другим существует не как содержание познающего «Я», а в самом акте зрительства—созерцания другости—познаётся как тайна, как мучение зрительского сознания.

Я эротически жажду Другого, хочу открыть его тайну. Но это означает, что «Я»—как Зритель бытия Другого—становлюсь кем-то иным, новым, неизвестным для себя. Становлюсь (как Зритель) тайной, загадкой для самого себя. Я не умею быть Зрителем. Я не знаю себя как Зрителя. Я только (при)открываю в себе Зрителя.

Я открываю себя теперь не только как неповторимое материальное одинокое самостоящее «Я», но и как «Я» зрительское, эротически устремлённое к познанию Другого как тайны и загадки.

### *Часть вторая*

Итак, «Я» открываю себя как Зрителя, рождающимся «шестым чувством» (Н. Гумилёв) эстетически отчуждающего от себя другого как объекта со-переживания.

Зритель рвётся на сцену, чтобы познать Другого в акте эротического сближения—но Другой отбрасывает Зрителя в кресло зрительного зала, ибо Другой искушает зрительское «Я» тайной другости. Только возвращаясь в кресло Зрителя, «Я» оказываюсь способным созерцать Другого как тайну, как границу, как рампу, как четвёртую стену.

Другой—это театр Другого. Так другость завершается в женском. Так обретается (если обретается) «шестое чувство».

Зритель адресует Другому свой глаз—свет, исходящий из своего глаза, то есть свой взгляд.

Зритель «рассказывает» Другому, как и каким его видит, то есть освещает Другого светом.

Но Другой в ответ не спешит встретиться взглядом с «Я». Другой отводит взгляд, остаётся в темноте.

Другой изо всех сил демонстрирует, что не сводится к тому, как и каким его видит Зритель.

Зритель говорит: Я знаю всего тебя, Другой, вот, посмотри, кто ты.

Актриса отвечает: Я сама по себе, и никто меня не определит. Всё, что ты, Зритель, «сказал» обо мне, есть только ты, а не я. Я не на свету твоего зрения, я в темноте и сама излучаю взгляд, открывающая тебе—тебя, но сама оставаясь сокрытой, непознанной, заставляющей тебя, Зритель, мучиться отсутствием крыльев. Ты не летаешь со мной, ты сидишь в кресле Зрителя, летаю только я.

В отличие от литературоведения, театроведение в двадцатом веке так и не состоялось. Нельзя спросить: как это сделано? Нельзя выпытать, как «сделан» Другой.

Взаимность в диалоге «Я» с Другим есть граница между двумя отдельными свободами: свободой Зрителя страстно, эротически стремиться к познанию женского артистического начала как другости и—свободой женского артистического начала (т. е. Другого) оставаться целомудренным, загадочным, не сводимым к интерпретациям типа «Я знаю, как сделан твой танец!», началом, не позволяющим слиться в общем эстетическом действии: танцую только я, а ты, Зритель, сидишь в кресле, не летаешь, а созерцаешь мой полёт.

В близости Другого полностью удерживается и отстояние—рампа, граница. Эта граница эротически волнует именно тем, что в ней есть возможность близости и парности, но парности «Зритель—актриса», то есть парности эстетического созерцания, «шестого чувства».

Эрос есть удержание позиции Зрителя бытия тайны эроса.

Эрос другости есть жажда открыть то, что сокрыто, и—удержание себя на границе этого открытия.

Эрос другости есть воля к сокрытию.

Эрос другости есть сила сопротивления нашему желанию познать загадку эроса.

Само эротическое влечение вызвано сопротивлением женского начала (эроса, Другого) его открытию. Нас влечёт загадка, мы стремимся разрушить женственную волю к сокрытию тайны—отсюда всё «театроведение».

Но Сфинга женственной загадочности оканчивается фениксом: Другой, погибая, когда мы его полностью разгадываем, оживает вновь как загадка, приглашая Зрителя на новый спектакль.

### *Часть третья*

Когда Зритель безрассудно рвётся на сцену, чтобы познать Другого,—его может ожидать глубокое разочарование. Так, в фильме Эдвина Портера (Edwin S. Porter) «Дядюшка Джош на moving show» героический человек прорывается на экран, чтобы увидеть, что же он любит, что втягивает его в прекрасный идеальный мир,—и видит неантропоморфное существо—киноаппарат. Прорывается к прекрасной балерине—и видит биомеханическую модель Мейерхольда, чистое пространство, неантропоморфную механику, робота. Прорывается к божественной красоте—и видит, что может обнять лишь треугольник Платона, который лежит в основе эроса, эстетизиса. То, что он, дядюшка Джош, любит—это неантропоморфная, равнодушная к человеку пространственная форма, почти математическая формула: возможность быть и огнём, и воздухом, и землёй, и поездом, и нежной красотой ножек балерин, и полётом, и самым умением летать, и органом полёта—душой... Обычный зритель сидит в кресле. Героический Зритель, становясь подобием Бога, прорывается к первоначалам

красоты. Как же он бывает разочарован... То, что он любит,—почти пустота, ничто, возможность быть—*пространство*.

Герой стихотворения Лермонтова «Морская царевна» жаждет сближения с Другим, пытается перетащить Другого на берег собственного познающего «Я», но это губит Другого, стремящегося удержать тайну дружости:

В море царевич купает коня;  
Слышит: «Царевич! взгляни на меня!»  
Фыркает конь и ушами прядёт,  
Брызжет и плещет и дале плывёт.  
Слышит царевич: «Я царская дочь!  
Хочешь провести ты с царевною ночь?»  
Вот показалась рука из воды,  
Ловит за кисти шелковой узды.  
Вышла младая потом голова,  
В косу вплелась морская трава.  
Синие очи любовью горят;  
Брызги на шее, как жемчуг, дрожат.  
Мыслит царевич: «Добро же! постой!»  
За косу ловко схватил он рукой.  
Держит, рука боевая сильна:  
Плачет и молит и бьётся она.  
К берегу витязь отважно плывёт;  
Выплыл; товарищей громко зовёт:  
«Эй, вы! сходитесь, лихие друзья!  
Пляньте, как бьётся добыча моя...  
Что ж вы стоите смущённой толпой?  
Али красы не видали такой?»  
Вот оглянулся царевич назад:  
Ахнул! померк торжествующий взгляд.  
Видит: лежит на песке золотом  
Чудо морское с зелёным хвостом;  
Хвост чешуёю змеиной покрыт,  
Весь замирая, свиваясь, дрожит;  
Пена струями сбегает с чела,  
Очи одела смертельная мгла.  
Бледные руки хватают песок;  
Шепчут уста непонятный упрёк...  
Едет царевич задумчиво прочь.  
Будет он помнить про царскую дочь!

Шевченко так описывает попытку Брюллова сближаться с божественной Тальони: «Порхающая, лёгкая как зефир, очаровательница лежала в вальтеровских креслах с разинутым ртом и раздутыми, как у арабской лошади, ноздрями, а по лицу, как мутные ручьи весной, текут смешанные с пóтом белила и румяна» (*Тарас Шевченко*. Твори в 3-х томах. Т. 2. Повісті. Київ, 1961. С. 400; см. также: А. Чепалов. Тарас Шевченко среди балетоманов.—Танец в Украине и мире, 2014, №2(8), Харьков. С. 30–31).

Диалог с Другим, с женским началом, устроенным совсем не так, как «Я», например, с великой балериной, порождает alter ego «Я»: возникает внутренний диалог Философа и Зрителя. Философ—одинокое мыслящее «Я»—начинает спор

со Зрителем—одиноким сознавательным «Я». Субъект сознания (Зритель) и субъект мышления (Философ) неплохо понимают друг друга. Мыслитель сдвигает сознание к полюсу мышления. Философ обнажает свой «внутренний колледж»: Философ-Теоретик-Поэт,—эти трое разговаривают со Зрителем, строится «диалогическое понятие»; все четверо задумываются над тем, как возможен балет, как возможен полёт,—идёт теоретическая работа по построению поэтики современного театра.

Здесь можно спросить (друг друга) о том, почему балерина «всегда нема», и о том, в чём природа женственного начала Другого, почему этот Другой озабочен своим сокрытием, как устроен «эрос дружости» и так далее.

Но «порождающий диалог» с Другим, с женским началом, с балериной, «устроенной» принципиально иначе, чем Зритель, прекращается. Одинокий Теоретик-Философ-Поэт-Зритель встречается с другими такими же субъектами (в том числе и с Аристотелем, Дидро, Эйзенштейном...). Эти встречи могут быть весьма продуктивными.

Однако вернуться к «порождающему диалогу» с Другим как с женственным началом можно, только прервав разговор о балете и заняв место в зрительном зале, скрестив свой одинокий взгляд с одиноким взглядом гениальной балерины.

И вновь начинается игра-сознание, игра в молчанку, таинственный (только в форме внутренней речи) «разговор» не о той, а—с той, которая всегда нема (и скажет больше пантомима, чем она сама).

Но «великая немая» тоже человек! Как же возможен с ней диалог, если она и говорить-то не умеет?

А может, великая балерина и не человек вовсе, а, скажем, Бог?

Пушкин так и подумал, переименовав балерин—в богини. Значит, Другой—это Бог, и Левинас зашифровал своё желание говорить с Богом?

Вы можете обращаться к Богу как Другому—со своими исповедями (театральными рецензиями?). Но стоит ли надеяться на ответную реплику Божества?

Бог явится нам в Откровении, оставив нам лишь беспомощные попытки бескрылой твари залежалым словом воспроизвести не выразимый в слове полёт...

Но мы ясно видим, что божественный полёт осуществляет вот эта, земная, названная по имени в программке, женщина.

Мне не хватает силы воображения, чтобы совместить это в своём сознании.

Я нахожусь в бездне безысходности, несоизмеримости и обращаю «sos!»—к другой, по сравнению с моей, культуре понимания.

Строгая логика привела меня к форме исповеди, обращённой к Божеству и—к описанию ситуации Откровения.

Открывшийся мне мой Верующий Разум диктует: «Заверши, наконец, это текст и купи билет на спектакль с участием твоей любимой балерины».

## Поверх зыбучих вод...<sup>5</sup>

*Восьмой текст «балетного» цикла*

Балерина появляется сначала в музыке—перед самым концом первого действия. Тема мира мёртвых подготовлена всеми предшествующими мелодиями, изображающими и пародирующими (из этих пародий вырастет гомерический смех Шостаковича и Прокофьева) мир земной,— не зря их танцует Шут.

Герой навсегда отравлен мелодией мёртвых.

Второе действие начинается подробной разработкой темы мёртвого мира, лишь заявленной в финале действия первого.

И появляется Она—тоненькая, вся сотканная из воздуха, смертельно бледная. И танцует мёртвую, вовсе не похожую на птицу, женщину (Лебеда нет в этом балете).

Эта женщина вовсе не хочет, чтобы её ожили. Но герой жаждет обладать её мёртвым прозрачно-воздушным телом, и Она—в третьем действии—на время оживёт, покоряясь мужской безрассудной воле.

После того как герой попрощался со всеми земными мелодиями (и здесь опять появляется Шут), балерина появляется—превращаясь в живую женщину, полную силы и страсти. Чего ты хочешь, герой? Меня настоящую—мёртвую, или меня настоящую, но зато—игривую, будто оживлённую твоими прикосновениями?

Герой выбирает жизнь, показывая, что он, в общем-то, такой же, как и все мужчины.

А Зритель верит и не верит волшебному превращению мертвенно-бледной женщины—в Китри из «Дон Кихота», которая способна соблазнить не только Рыцаря печального образа, но и весь огромный зрительный зал.

Мы знаем, что финал был переделан Чайковским из трагического—в оптимистический, и боимся за балерину. Нет, Она танцует трагический финал, пробует ожить, но не оживает. Герой обнимает мёртвую женщину, но зато—настоящую.

## Барышня-хулиганка:

**Маяковский, балерина, экран**

*Девятый текст «балетного» цикла*

«В области драматургии мы являемся ведущим театром. На этом пути мы делаем десятки и сотни

ошибок, ибо эти ошибки нам важнее успехов старого адюльтерного театра» (27 марта 1930 года)<sup>6</sup>.

Происходящее в оркестре и в жестах балерины совсем не похоже на либретто и на известный фильм с участием самого Маяковского.

Известно, что Маяковский не любил это либретто: «„Барышня и хулиган“... сентиментальная заказная ерунда, переделка с „Учительницы рабочих“. Ерунда не тем, что хуже других, а что не лучше... Режиссёр, декоратор, артисты и все другие делали всё, чтобы лишить вещи какого бы то ни было интереса» (В. Маяковский. Театр и кино. Т. 2. М., 1954. С. 431). В фильме нет никакой Лилии Брик. Учительницу играет другая актриса и делает это неинтересно.

Мы знаем также, что Шостакович никогда не писал балета «Барышня и хулиган», а музыка к балету—компиляция нескольких фрагментов из других произведений Шостаковича. Компилирование, кстати, выполнено не самим автором, но лишь с его разрешения. А это означает, что только в ходе постановки эту музыку можно сделать живой и значимой.

Чем же напрягается балет? Отчего выразительные движения балерины и идущая вслед за ними потрясающая музыка в оркестре столь трагичны? О чём, наконец, балет?

Перед нами не столько банальная история «учительницы рабочих», сколько реализация совсем другого либретто, а именно—сценария 1918 года «Закованная фильмой». Это либретто записано со слов Лилии Брик, исполнявшей заглавную роль в картине (её партнёром был Маяковский).

Маяковский обожал своё творение: «4-й сценарий—„Закованная фильмой“. Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой» (там же, с. 431).

В «Закованной фильмой» разыгрывается трагедия невозможности любви Зрителя и Балерины. Их любовь невозможна (и поэтому столь насущна для Зрителя) из-за того, что Балерина и Зритель живут в разных мирах. Зритель по профессии—художник и живёт в одномерном пространственном мире большого города. Балерина—как Другая по отношению к Зрителю—может существовать только в двумерном пространственно-временном мире экрана.

Зритель скачет. Ему не на кого смотреть. Он ходит по улицам, ищет неизвестно чего: подсаживается к женщине, но женщина становится прозрачной, и у неё вместо сердца—шляпные булавки. Просвечивает и жена Зрителя: вместо сердца—кастрюльки. Цыганка предлагает погадать. Он принимается писать её портрет, но цыганка начинает просвечивать: у неё вместо сердца—монеты.

Кинематографическая контора. Дела её плохи: нет боевиков. Человек с бородкой («Мефисто»)

5. О балете Чайковского «Лебединое озеро».

6. Из стенограммы выступления Маяковского на совещании в редакции «Вечерней Москвы» о постановке «Бани» и на диспуте о «Бане» в Доме печати.

принёс коробку с фильмом «Сердце экрана». По всему городу—плакаты «Сердце экрана» (Балерина, в руках у неё сердце). Идут «сэндвичи» с плакатами, прохожим раздают рекламные листовки.

Скучающий Зритель заходит в кинотеатр и смотрит «Сердце экрана». Балерину (сердце кино) окружают Макс Линдер и Чарли Чаплин. Сеанс окончен, публика расходится.

Зритель проталкивается к экрану и бешено аплодирует. Оставшись один в тёмном зале, продолжает аплодировать. Экран освещается. Балерина появляется на экране, затем сходит с экрана и подходит к Зрителю. Он обнимает её за плечи и ведёт к выходу. Сторож запирает за ними дверь кинотеатра.

На улице пасмурно, дождь. Балерина морщится, отступает назад и исчезает через запертую дверь. Зритель идёт домой. Валится на кровать—он заболел. У дверей дома, где живёт Зритель, его врач встречается с цыганкой. Они стоят около плаката «Сердце экрана»; цыганка спрашивает о здоровье художника. Глаза Балерины на плакате поворачиваются к ним—Балерина прислушивается.

Прислуга покупает лекарства. Идёт домой и на улице загляделась на «сэндвичи». Бумага рвётся, лекарства вываливаются. Прислуга подбирает упавший плакат и завёртывает лекарства. Зритель разворачивает плакат. Расправив его, прислоняет к столику около кровати. Балерина на плакате оживает, оказывается сидящей на столике. Она встаёт, подходит к Зрителю.

В момент своего оживания Балерина исчезает со всех плакатов, со стен, «сэндвичей», с листовок в руках читающих. Исчезает она и из самого фильма!

Зритель кладёт Балерину на диван, заворачивает в трубочку, как плакат, завязывает лентой, берёт в руки, садится с плакатом в автомобиль и уезжает.

Зритель с Балериной приезжают на дачу. Балерина скучает по экрану, бросается ко всему белому, напоминающему экран, ласкает печку, скатерть, сдёргивает скатерть вместе с едой, вешает её на стену и становится в позу.

Балерина просит Зрителя достать ей экран. Зритель ночью едет в пустой кинотеатр, там он вырезает ножом экран.

Цыганка пробралась на дачу. Она подстерегает Балерину в саду, устраивает ей сцену и под конец ударяет её ножом. На дереве, к которому прислонилась Балерина,—приколотый ножом плакат.

Цыганка бежит к «Мефисто» и рассказывает ему, где находится Балерина.

Балерина ожидает Зрителя на даче. Входят «Мефисто», окружённый киноперсонажами из фильма «Сердце экрана», и цыганка. Балерина рада—она уже соскучилась без них.

«Мефисто» окутывает Балерину кинолентой, Балерина растворяется в ленте.

Возвращается Зритель с экраном. Бросается к плакату «Сердце экрана», ища в нём разгадки, и вдруг видит в самом низу плаката напечатанное мельчайшим, еле заметным шрифтом название кинематографической страны.

Зритель в вагоне у окна,—он едет на поиски этой страны.

«Куртуазные отношения, по Лакану, поддерживают диффузный мираж и становятся отношением Зрителя и Героя экрана» (Валерий Петров. Метафора и экран. Доклад. Харьковский университет. Философский факультет. 1.04.2015).

В знаменитом фильме Эдвина Портера (Edwin S. Porter) «Дядюшка Джош на moving show» героический человек прорывается на экран, чтобы увидеть, что же он любит, что втягивает его в прекрасный идеальный мир, и видит неантропоморфное существо—киноаппарат. Прорывается к прекрасной балерине и видит биомеханическую модель Мейерхольда—чистое пространство, неантропоморфную механику, робота. Прорывается к божественной красоте и видит, что может обнять лишь треугольник Платона, который лежит в основе эроса, эстезиса.

То, что он, дядюшка Джош, любит—это неантропоморфная, равнодушная к человеку пространственная форма, почти математическая формула: возможность быть и огнём, и воздухом, и землёй, и поездом, и нежной красотой ножек балерин, и полётом, и самим умением летать, и органом полёта—душой... Обычный зритель сидит в кресле. Героический Зритель, становясь подобием Бога, прорывается к первоначалам красоты. Как же он бывает разочарован... То, что он любит,—почти пустота, ничто, возможность быть—*пространство*.

Владимир Маяковский, Лилия Брик, Дмитрий Шостакович—идут гораздо дальше Эдвина Портера. Зритель-Маяковский перетаскивает Балерину к себе—через рампу—в зрительный зал! В зрительном зале он кладёт Балерину на диван, заворачивает в трубочку, как плакат (вспомним движения Балерины, напоминающие скорее ползание некоего неземного существа, отталкивающего Зрителя своими кафкианскими ножками (кажется, что этих ножек шесть), чем полёт классической балерины).

Маяковский обращается с идеальным, придуманным, невозможным по обычным меркам жизни существом—Балериной—как с реальным предметом вождения, страсти, обладания. Похоже, трагедия именно в том, что Маяковский хочет обладать именно неантропоморфным (самим пространством как таковым, самим временем как таковым, то есть экраном как двумерным образом пространства-времени), но так, чтобы в экран можно было завернуться, как в тёплое, женское, живое.

Но мир Балерины—это особый, идеальный мир, и он не открыт непосвящённому, он скрыт от Зрителя. Этот мир женского неантропоморфного начала есть Другой (так об этом пишет философ Левинас)—непостижимый, загадочный, окутанный тайной (и только поэтому так жаждет Другого Зритель-Маяковский).

«Сердце экрана» по жанру определяется Маяковским как «фантазия-факт».

В прологе встречаются двое: весёлый американовидный дядя Эдисон—ему понравилось ручкой киноаппарата «завертеть руины» цивилизации—и Женщина большой красоты—Балерина и будущая Звезда.

Красавица прыгивает с подножки переполненного трамвая, перебегает улицу большого города на пуантах и скрывается в подьезде. Подписывается под бумагой «Контракт» с директором Джонсом—делателем звёзд. По сердцу Зрителя проходит мелкий поезд с красавичьим силуэтом.

Отдельные кадры Балерины-Красавицы в захватывающих движениях. Зрители восторженно рассматривают огромный плакат.

Экран. На экране Балерина-Красавица. Балерина бежит, держа в руках огромное сердце, скрываясь от шикарного Дугласа и ковыляющего с тросточкой Чаплина.

Действо на экране развёртывается. Балерина летает, перепрыгивая со скалы на скалу. Кажется, уже спаслась. Но появляется Котелок, как лассо бросающий с выступа аркан фильма. Балерина «охвачена». Балерину тянут.

Финал. Киноаппарат проходит по аплодисментам всего зала.

Зритель остаётся один. Аплодируя и озираемый остальными уходящими зрителями.

Один аплодирующий очарованный Зритель в пустом кино, перед чёрным, окончившим свою работу экраном.

Экран озаряется, на экране появляется Балерина. Балерина *сама* начинает вылезать из экрана!

С экрана слезает Балерина, улыбаясь, приближается к Зрителю!

Расставив руки, улыбаясь, Балерина обнюхивает свежий уличный воздух.

«Я давно не видела этого. Голову кружит живая жизнь».

Зритель бросается навстречу Балерине. Балерина недовольна. Отступает на шаг. Медленно спиной отходит к двери и скрывается сквозь запёртый дверной массив.

Нет равных Маяковскому в изображении «отказного действия»!

С вывешенного на спинке стула плаката постепенно отделяется Барышня-хулиганка, выходит из рамы (пересекает рампу) и почти садится на кровать Зрителя.

Балерина кладёт руку на голову Зрителя, тянется к нему: «Здравствуйте!»

Со всех плакатов пропадает фигура Балерины, и залпавшие за билет громят кинематограф.

Митинг в пустом театре. Экран. Пустое чёрное место вместо сердца Балерины. Застыли в кадре преследователи. Они постепенно начинают шевелиться, и фигурами двух измерений Чаплин, Фэрбенкс и другие слезают в зал с экрана.

Неудобство романов с людьми двух измерений. Зритель пытается обнять Балерину. Когда это удаётся—в руках его оказывается мятый плакат. Маяковский играет с измерениями. Внешне дело выглядит так, что Зритель трёхмерен, а Балерина—двумерна. На самом деле Зритель одномерен и пространственен (линеен), Балерина же—двумерна, располагается в пространстве-времени (на экране Декарта).

Зритель предполагает, что Балерину обидели лишняя поспешность и грубость, деликатно и виновато сползает с кровати. Кровать здесь—метафора кресла в зрительном зале. В современном балете в таком кресле нередко разворачивается основное действие. И туда намеренно спускается Балерина.

Но дело не в этом! Балерина уже стоит в другом углу зрительного зала и указывает пальцем на крытый белой скатертью стол.

Зритель догадывается! Схватывает угол скатерти и волочит её к стене. Пришпиливает скатерть на стенку наподобие экрана. Обрадованная Балерина занимает привычное место на белом фоне. Балерина указывает Зрителю его место—перед собой!

Зритель ставит перед полотном-экраном граммофон—вместо оркестра. Занимает место единственной публики и впивается глазами в экран, еле держа на стуле.

Балерина начинает на скатертном полотне свою партию.

Тем временем Чаплин ищет Балерину, он вылез на ходули и держит тросточку в зубах. Впереди—роскошные авто известных киноактёров. Все хотят вернуть Балерину.

Не обращая внимания на Зрителя, Балерине суют в нос контракт: «Вернись в кино, ты нас разоряешь!» Её опутывают кинолентой, и она растворяется в ленте. Лента торчит из кармана директора. Когда захлопывают дверь, хвост оказывается защемлённым. Все бегут по лестнице—сзади разматывается защемлённая фильма.

Зритель долго и вкусно разжигает трубку. Бросает горящую спичку. Спичка падает на хвост фильмы. Фильма вспыхивает! Бежит огонь и взрывает коробку.

Так Маяковский в «Сердце экрана» сжигает свою героиню.

В финале юная балерина, как две капли воды похожая на сожжённую семнадцатилетняя

артисточка, приближается к молодому кинооператору документального кино.

Оператор вертит ручку. Юная балерина смотрит на него восторженно. «А почему до сих пор я целуюсь только на экране?»

Обнялись. Поцелуй.

Зритель так долго и безуспешно любил Балерину, что сам становится ею.

## Нежные европейки балета

*Десятый текст «балетного» цикла*

Артемиды — стихия воздуха. Балерины-богини Пушкина летают в воздухе подобно пуху от уст Эола. Артемиды не такова. Она сама есть воздух. То, без чего невозможно наше дыхание. Напряжение и расслабление воздушной стихии — божественного облака — порождает все образы Артемиды. Когда Артемиды взлетает — кажется, что никогда не приземлится, так и останется в своей природной стихии. Вся прозрачна и призрачна — мы дышим ею и потому зовём так свободно — своею...

Гера — стихия земли. И нет никого её земнее. Посмотрите, как в «Жизели» Гера танцует неподвижность. Ведь самое удивительное в балете — станцевать покой, чреватый любыми возможными, виртуальными формами движения. Покой, который внезапно взрывается выразительным жестом, которому покорён герой. Как натянутый лук. Как статуя дискобола. Как тот прекрасный идеальный земной дом, к которому стремится Зритель, но обретает, только глядя на божественную Геру.

Артемиды и Гера блистают в «Шопениане». Победила стихия воздуха, хотя в финале герой оказался, как и в начале, в ситуации рокового выбора и неопределённости: воздушность, душой исполненный полёт, отрыв — возможно, навсегда — от земной повседневности, игривый взгляд сестры — то вправо вверх, то влево вверх, но всегда взгляд Артемиды, Зритель не может перехватить, только замечательный фотограф Шахматов может перехватить, — спорит с изысканной связанностью с Домом и Землёй: «...Что — прелесть её ручек, что — жар её перин? Давай, брат, отрешимся, давай, брат, воспарим», — Гера проигрывает воздушной и неземной Артемиде, она жалуется Зрителю и Хору, она статуарна, она задыхается — весь воздух украден Артемидой, — герой выбирает равнодушную к мужской силе и власти Артемиду и решительно оставляет земную Геру.

Оставленная, брошенная, наблюдающая за тем, как её возлюбленный парит-летает с Артемидой, Гера нереально похожа на Марину Цветаеву в балете.

Артемиды, как всегда, беспощадна и торжествует.

Балет получился превосходный, на радость вам и мне. Спасибо, любимые и любящие стихи — воздуха и земли.

## Кармен, XXI век

*Заявка на либретто одноактного балета*

*Марине С.*

1.

Герой нашего балета — Зритель.

От его имени ведёт повествование Мериме.

Бизе и Алонсо не изображают этого Зрителя.

Их «Кармен» — трагедии познания: рассказчика интересует Кармен сама по себе, как она действует независимо от того, кто её познаёт.

Балет соединяет познавательную установку (балерина танцует сама по себе, Зритель и балерина противопоставлены друг другу, каждый живёт своей жизнью) с установкой способности суждения, просвещённого вкуса (Зритель — это философ, сосредотачивающий все свои способности знать в суждение об этом особенном прыжке-полёте).

Балет двадцать первого века изображает Зрителя как героя.

Онегин — Зритель и ценитель балета — танцует с балериной, а затем усаживается в кресло в зрительном зале.

Герой и героиня «Дамы с камелиями» представлены нам вначале как зрители «балета в балете» и танцуют вместе с Манон Леско и кавалером Де Грие.

Зритель досотворяет балет, он видит себя в балете.

Балет девятнадцатого века тоже знает Идеального Зрителя.

Китри в таверне не танцует сама, а жадно смотрит, как танцуют другие, задавая позицию Идеального Зрителя — подобно тому, как Санчо Панса и Горацио задают точку зрения идеального читателя.

В балете «Кармен, XXI век» Рассказчик видит самого себя, осознаёт меру своего участия в судьбе Кармен.

Это похоже на то, как физик двадцатого века обнаруживает, что его хищное познавательное действие не может быть устранено из эксперимента, а должно быть изображено и осмыслено как со-участие в жизни элементарной частицы.

Разумеется, занавес всё время закрыт.

Во время увертюры разыгрывается миниатюра, заключённая в эпиграфе:

*Всякая женщина — зло,  
Но дважды бывает хорошей:  
На ложе любви  
И на смертном одре.*

Наш герой (поначалу он находится в зрительном зале) решает задачу ориентирования: он географ и историк.

Дело происходит в 1830 году.

В Кордове Зритель читает Цезаря, пытается при-вязать реалии книги к абстракциям местности.



Реалии битвы могут быть показаны в массовой сцене, которая разыгрывается в воображении Зрителя.

Зритель ищет точку исторического события, а находит — цирк, а в нём — спящего.

Наш балет делает акцент на начале.

Предисловие становится Словом — предисловие (как в философских текстах Нового времени) полно возможностей: ещё ничего не случилось, Зритель ещё ничего не увидел. Зритель находится в точке перерешения своей зрительской судьбы, определяющей (как мы увидим далее) судьбу Кармен.

Стравинский говорил, что опера хочет с помощью придуманного изображать правду, а балет создан для того, чтобы с помощью придуманного изображать придуманное, невидимое и невозможное.

В Новое время (романная форма) перипетия «быть или не быть?», решаемая как «быть!», означает включение поступка в цепь следствий, на которые поступающий мыслитель уже не может влиять, но тем не менее несёт за них ответственность.

В балете двадцать первого века перипетия Нового времени соединяется с парадоксом просвещённого вкуса.

Зритель (субъект способности суждения) несёт ответственность за своё *зрительство* (неучастие в действии в качестве героя).

В двадцать первом веке Гамлет, Фауст, Дон Кихот — идеальные Зрители балетов «Гамлет», «Фауст» и «Дон Кихот».

Их совесть, их нравственность трагически напрягаются как совесть Зрителя.

Зритель — главный герой культуры двадцать первого века — несёт ответственность за своё неучастие в действии.

Парадокс в том, что, чем напряжённее Зритель удерживается от участия, чем статичнее его зрительская поза в кресле зала, тем более осознаётся и изображается радикальная неустранимость Зрителя из действия, которое он имеет счастье и право видеть и которое он судит.

Зритель определяет судьбу героя.

## II.

Если бы Зритель-Историк не прошёл бы Перового испытания зрительством и принял бы сто дукатов за голову Хозе, он бы *не увидел* танец Кармен, ибо ещё один Зритель-Рассказчик (Хозе) был бы казнён, а Кармен осталась жива.

Зритель-Историк изображается Мериме как активный соучастник убийства Кармен.

«Я спрашивал себя, прав ли я был, спасая от виселицы вора, а может быть, и убийцу... Я буду нести ответственность за все преступления, которые совершит этот бандит... Я... пребывал в полнейшем колебании по поводу нравственности моего поступка».

Если бы Зритель не прошёл Второго испытания зрительством — созерцания обнажённых купальщиц, он не встретил бы ещё не танцующую, а лишь мимансную Кармен.

Наконец, если бы не прошёл Третьего испытания зрительством — он не последовал бы с молодой колдуньей, чтобы узнать магические церемонии, рискуя жизнью, — ведь Кармен просила Хозе зарезать Зрителя.

Хозе оставляет Зрителя живым, чтобы занавес наконец-то открылся для него и Зритель узнал от Хозе танец Кармен — а все в зале, наконец, увидели классический балет.

Эйфман производит своего героя в классический балет «Дон Кихот» и внутри постановки двадцатого века выстраивает Новое время — по боровскому принципу дополнительности.

В нашей постановке занавес будет закрыт наглухо — мы так и не увидим балет «Кармен», сосредоточившись на инсценировке первой части новеллы, до слов Хозе: «Я родился...»

Мы инсценируем только первую и вторую части новеллы Мериме.

Мы только готовим Зрителя балета «Кармен», проводя его через три испытания зрительством, описанные Мериме.

Сам балет Зритель увидит только в своём воображении (подготовленном нами).

## III.

Итак, наш Зритель находится в цирке, в центре которого спит Хозе.

Скорее всего, Зритель уже не в креслах первого ряда, а поднялся на площадку перед закрытым занавесом. Площадка перегораживает оркестровую яму, оркестр располагается слева и справа от площадки.

Что делать дирижёру, я пока не придумал и оставляю на совести хореографа.

Этот балет невозможен под фонограмму — музыка обязательно должна быть живой.

Проводник бледнеет и в страхе останавливается.

Хозе просыпается.

Зритель угощает Хозе сигарой.

«Как давно я не курил!»

Напоили-накормили: из сумки проводника достаётся еда.

«Он пожирал пищу, как голодный волк».

Проводник Антонио подаёт утрашающие знаки, Зритель их игнорирует.

Зритель понимает, что имеет дело с разбойником.

Зритель счастлив, что *видит* настоящего бандита!

Зритель знает испанский характер и понимает, что герой, который ел и курил с ним, не опасен для созерцания.

Зритель испытывает трепет от разглядывания опасного существа, чувствуя, что его приручил и смирил.

Вместе со Зрителем мы наслаждаемся большим ртом, прекрасными глазами и зубами, маленькими печоринскими руками, тонкой рубашкой, бархатной курткой с серебряными пуговицами, штiblетами из белой кожи—Хозе красив и гармоничен.

Зритель-Историк наделён способностью чувствовать красоту сильного и смелого мужчины—зал должен это чувство разделить.

Хозе смотрит на угасающий огонь с особенным выражением грусти.

Сила Хозе растаекает по зрительному залу.

Сцена «100 дукатов за билет в зрительный зал».

Антонио уводит Зрителя в сторону и предлагает продать Хозе за двести дукатов уланам.

«Я голый бедняк, и дело идёт о том, чтобы избавить страну от подобной нечисти!»

Антонио исчезает. Зритель будит Хозе, грубо встряхивает танцовщика, тот пронзает его диким взглядом, хватает мушкетон.

Наш балет во многом—танец взглядов, взоров, их пересечение друг с другом и с взглядом тех, кто удерживает себя в позиции Зрителя в креслах зала.

Чтобы *увидеть*—Зритель должен совершить подвиг, рискнуть своей свободой, спасти бандита, то есть повторить будущий поступок Хозе.

Увидеть её непросто—на даровщинку Кармен Зрителю не отдаётся!

Трагедия и подвиг Зрителя, жаждущего *видеть*,—это танец Зрителя.

Танец изображает нравственную трагедию Зрителя: он не действует, чтобы видеть.

Хозе берёт сигары в дорогу и уже ускакал.

Зритель остаётся один.

Танец-монолог Зрителя:

«Прав ли я?

Я спас от виселицы вора!

А может, убийцу!

Я предал проводника, я предал закон.

Я буду нести ответственность за все преступления, которые совершит этот бандит.

Меня мучает совесть!»

Совесть Зрителя:

«Я колеблюсь в отношении нравственности своего поступка.

Нравственно ли быть Зрителем?»

Появляется Проводник с уланами.

Зритель арестован и отправляется для выяснения его личности.

Балет наш долго готовит Зрителя к появлению её, учит видеть, испытывает Зрителя—иначе он Кармен не увидит...

#### IV.

Перемена декораций: сцена в Кордове на берегу Гвадалквивира.

Второе испытание Зрителя.

Он наслаждается зрелищем: женщины в белом собираются на берегу реки под набережной.

При последнем ударе колокола женщины раздеваются и уходят в воду.

Наверху, с набережной, мужчины в чёрном созерцают купальщиц, тараща глаза.

Мы—вместе с ними—видим белые и неопределённые формы на тёмной лазури Гвадалквивира.

Зритель испытывает судьбу Актеона.

Затем, когда уже больше ничего не видно—стемнело, он курит, опираясь на парапет.

Одна из купальщиц (возможно, сама Диана) всходит по лестнице, ведущей к реке, и садится рядом.

В волосах огнюдь не роза, а букет жасмина.

Одуряющий запах!

Бедно одета.

Вся в чёрном.

Купальщица набрасывает на плечи мантилью.

При свете звёзд Зритель видит молодую красавицу маленького роста, хорошо сложенную, с огромными глазами, и предлагает ей папелитоску. Свою сигару роняет.

Балерина зажигает папелитоску о горящий кусок верёвки. Зритель зажигает сигару.

В дыму сигары и папелитоски Балерина и Зритель разговаривают.

Нежный танец француза и цыганки.

Цыганка видит золотые часы на руке француза.

Который час?

Балерина называет своё имя—Карменсита.

Ещё один танец Зрителя. Он не испугался, что оказался рядом с известной колдуньей—служанкой дьявола. Из танца мы узнаём, что Зритель много лет потратил на изучение тайных наук и пытался вызывать духа тьмы. Это—танец Фауста.

Балерина с живым интересом созерцает магический танец, не забывая о золотых часах.

#### V.

Сцена в неверии.

Зритель и Балерина садятся у столика, освещённого свечой, заключённой в стеклянный шар.

Несколько приличных людей с изумлением смотрят, сидя за мороженым, в какой компании оказался Зритель.

Вместе со Зрителем мы видим три чёрные вещи Кармен: глаза, веки и брови,—и три тонкие вещи: пальцы, губы и волосы.

Танцуют взгляды.

Глаза цыганки—страстны и суровы. Это взгляд волка. Это взгляд кошки, подстерегающей воробья.

Колдунья ещё раз желает узнать ход времени.

«Они в самом деле золотые!»

Приличные люди покидают неверию.

Цыганка вынимает карты, магнит, засушенного хамелеона и велит Зрителю сделать монеткой крест на левой ладони.

Магические церемонии.

«Заправская колдунья!»

С силой открывается дверь—входит Хозе.

Рука Зрителя—на ножке табурета.

Хозе и цыганка танцуют.

Хозе обращается к Кармен с резкими словами. Кармен не проявляет ни удивления, ни гнева, повторяя слово «паильо» («чужой»).

«Всё та же! Этому будет конец».

Цыганка постепенно приходит в возбуждение.

Вот глаза её налились кровью.

Черты лица искажены.

Она стучит ногой, усиленно побуждая Хозе сделать нечто.

Хозе колеблется.

Кармен несколько раз проводит маленькой ручкой под подбородком.

Балерина требует от танцовщика:

«Убей Зрителя!»

Перережь Зрителю горло!

Пусть он не смотрит!»

Хозе отказывается.

И—Балерина метнула на танцовщика взгляд, полный глубокого презрения. Садится по-турецки в углу комнаты. Ест апельсин.

Хозе берёт Зрителя за руку, открывает дверь и выводит Зрителя на улицу.

Они прощаются.

И тут Зритель понимает, что у него пропали часы.

Финальная сцена в тюрьме

Хозе будет удушен послезавтра безотлагательно.

Зрителю предлагают узнать, как в Испании убийцы покидают мир.

Это—приготовления к миленькому маленькому повешению.

Зритель не может победить соблазн увидеть это и—отправляется на свидание с заключённым, захватив с собой пачку сигар.

Хозе холодно встречает Зрителя.

Пересчитывает сигары, отбирает несколько и возвращает остальные.

«Мне незачем брать больше».

Просит отслужить обедню о спасении души.

Просит отслужить другую—по лицу, которое обидело Зрителя.

«Никто в этой стране не обидел меня».

Наконец всё готово для рассказа танцовщика о Балерине.

Готов Зритель.

Готов танцовщик.

Балерина мертва.

Но это—одноактный балет при закрытом занавесе.

Второй акт—историю Кармен—каждый зритель в зале довообразит сам.

Танцовщик замирает в позе рассказчика.

Зритель-Историк замирает в позе слушателя.

На закрытом занавесе—последний предсмертный танец Кармен—немое кино.

И это всё.

## Дягилев: танец Зрителя

1.

Мне кажется, что балеты Дягилева—это реализация мечты-идеи Пушкина в трактате о ножках в «Онегине». Целостный мир Дягилева—Бакста—Бенуа—Философова—Стравинского—Нижинского—Павловой—Карсавиной... сначала придумывается Пушкиным (танец Истоминой, ножки, которые в воображаемом балете целуют волны, а Зритель им завидует, воображаемый танец с Терпсихорой и пр.), а затем пушкинские «ножки» произведены малой творческой группой-коммуной Дягилева.

Мне кажется, что книга Шенга Схейена<sup>7</sup> о Дягилеве написана с позиций «библеровского марксизма». Это историко-культурное исследование, в котором основное внимание уделяется историко-культурным событиям всеобщего труда как—уже при капитализме и даже при российском полуфеодализме—истинному источнику всех остальных, «собственно исторических» (по каноническому, добиблеровскому Марксу) событий.

Труд как предметная деятельность—это труд в сфере культуры, то есть в сфере производства Зрителя, Слушателя, Читателя (И. Е. Берлянд писала, что шдк «производит» читателя). Труд как предметная деятельность остраивает само зрительство, делая зрительство предметом («деятельность до деятельности»). Это—труд в сфере производства просвещённого вкуса, и этот труд есть тайна всего социума в целом, в том числе (вопреки каноническому, добиблеровскому Марксу) и его цивилизационной основы. В монографии Шенга Схейена стержневые события двадцатого века успешно и глубоко понимаются из сосредоточий событий всеобщего труда. Шенг устраивает в своей книге как бы второе пришествие Просвещения.

Дягилев слушал раньше нот, видел прежде первого па—вот зрительство Дягилева, создающее произведение.

Странствующая балетная группа—это социум (малая творческая группа) всеобщего труда, экспериментальная школа-лаборатория авангарда, создающая гумилёвское «шестое чувство» двадцатого века, то есть клеточку века как средоточия всеобщего труда.

Огромно значение—в малых группах всеобщего труда—фигур костюмера, редактора журнала, издателя, арт-дилера, создателя галереи,

7. Шенг Схейен. «Сергей Дягилев. Русские сезоны навсегда».

искусствоведа, критика, импресарио— всё это до-деятельностные фигуры, обустроивающие салон производства просвещённого вкуса, зрения, слуха, чтения двадцатого века. Серебряный век— это, как мне кажется, переустройство чисто мыслительной (познавательной) доминанты гегелевского века, и это переустройство связано с новым, небывалым ранее, диалогом мышления и— не сводимого к нему сознания и самосознания, включаемого (в первую голову— коммуной Дягилева) в культуру как голос эпохи Просвещения, эпохи салонов Дидро и формирования способности эстетического суждения.

Так любящий Дом (и собственный дом потомственного дворянина, и царский дом— русскую волшебную сказку навью, с царём, принцем и принцессами,— Зимний дворец Николая, которому Дягилев служил) человек в странствиях своих не имел своего дома и квартиры, вместо этого— гостиница, театр, ресторан,— это жизнь человека границы, до-деятельностного человека, выбитого из цивилизационных домашних «луз» (уз).

Образ своего дворянского дома Дягилев возит с собой и каждый раз заново выстраивает: с ним (в гостиницах) живёт его слуга Василий Зуйков, а ранее— и его няня.

Важнейшей чертой человека до-деятельностного являлось завидное хладнокровие Дягилева перед лицом разорения, которого он никогда не боялся.

Инобуржуазное отношение Дягилева к деньгам (голодает, но тратит деньги на культурные проекты) также подчёркивается в монографии.

Дягилев— гениальный чувственный Зритель, настоящий субъект сознания как со-бытия с предметом сознания: при встрече с Львом Толстым Дягилев поражает соединение крестьянского рабочего костюма с какой-то джентльменской манерой держаться, мирные удалявшиеся шаги и долгий, не сходящий запах бороды— после прощального объятия. Возникает ощущение, что Дягилев сочиняет либретто балетной миниатюры, где Дима Философов танцует, а роль Толстого исполняет актёр миманса.

Дягилев не создал, а только пересоздал малую творческую группу «гимназистов Мая» с Васильевского острова (это была частная мужская «немецкая» гимназия, работавшая «по Фребелю», куда своих детей отправляли интеллигенты-аристократы, но куда принимали и «кухаркиных детей»). Первоначально в творческую группу мальчишек («тайное общество самоучек— невыхских пиквикианцев»— термины Бенуа) входили Бенуа, Философов, Сомов, Бакст и Нувель. Серёженьке из Перми, хотя и лично знакомому с П. И. Чайковским, было трудно ужиться с высококолбыми аристократами, которые постоянно подсмеивались над его недостаточной образованностью и провинциальными манерами.

В 1892 году двадцатилетний Серёжа осознаёт (в письме к обожаемой маме, пухленькой и умненькой красавице Леночке Панаевой), что он не совсем-то обыкновенный человек и родился в тот век, когда нет ни публики, ни «ценителей, ни судей». Производством Зрителя и тем самым— Серебряного века как века просвещённых зрителей и тех, кто этих зрителей производит,— и займётся Дягилев.

Дягилев (встреча в 1894 году с Римским-Корсаковым) осознаёт ограниченность своего творческого дарования в сфере непосредственного создания произведений культуры (в музыке, например) и «ограничивается»— на всю жизнь— ролью гения воспринимающего, а не создающего (Шенг Схейен, с. 91). Шенг рисует своего героя как упрямого провинциала без выдающихся способностей, кроме способности к «управлению развитием культуры». Это гений зрительства, а не гений создающий. Но сама культура Серебряного века смещается в область Нового Просвещения, то есть в область производства Зрителя, прежде всего— Идеального Зрителя. И здесь Дягилев оказывается центральной фигурой века.

И Дягилев от музыки переходит к живописи. Забавно, что всеобщий труд в двадцатом веке может восприниматься как труд абстрактный. «Материал» не очень важен, лишь бы труд носил всеобщий, а не частично-совместный характер. Дягилеву как бы всё равно, чем заниматься— писать критические музыковедческие статьи или организовывать художественные выставки. Способности Зрителя-Слушателя как бы отрываются от произведения: предметная деятельность как до-деятельность приобретает некоторые характеристики абстрактного труда. Оно и понятно: произведение создаёт не Зритель. Зритель лишь завершает, упряжняя (частично вновь создавая) свою способность просвещённого суждения. Изменение материала «деятельности до деятельности» происходит без изменения содержания предметной деятельности: это зрительство, организация созерцания, восприятия, сознания (со-бытия с «материалом»), торможение себя на пороге создания произведений. Доведение уже созданных произведений до шедевра глазом Зрителя, включая организацию галерей— энциклопедий зрительства, возрождение Просвещения как каталогизаторства суждений вкуса, зрительского взгляда, включая предпринимательство и «буржуазность»— «рыночность» не до и после производства, но в ходе производства Зрителя, в самом акте всеобщего *труда*.

Всеобщий труд здесь выступает как абстрактный труд, производящий Зрителя, этот труд как бы абстрагируется от особенного произведения, но не уничтожая его, а предполагая как возможность. Важна, повторюсь, роль дополнительных

профессий, организующих самого Зрителя, производящего Зрителя как бы напрямую, минуя производство, абстрагируясь от производства произведения: художник по тканям, модельер, фотограф, театральные оформители, человек, работающий со светом. Возникает салон как образ культуры Зрителя. Салоны Дидро в двадцатом веке — это и есть Серебряный век. Акцент внимания смещается не на сам шедевр, а на тот «поворотный круг», с помощью которого шедевр изменяет взгляд Зрителя. «Деятельность до деятельности» перемещается в мастерскую, где картины обсуждают, смотрят и покупают. Рынок, где во многом тоже производится взгляд Зрителя, акт покупки не есть то, повторюсь, что возникает до и после создания картины. Производство взгляда просвещённого Зрителя не сводится к написанию картины. Это труд написания картины, к которому присоединяется труд Дягилева.

Дягилев сумел уже в юности сплотить группу разномыслящих интеллигентов, каждый из которых мечтал стать выдающимся создателем новых произведений культуры и был Идеальным Зрителем, критиком, носителем просвещённого вкуса в самых разных сферах искусства, и — бросить их на создание малой творческой группы (коммуны) культуры двадцатого века как бродячего странствующего театра зрителей-создателей, производящего просвещённого Зрителя произведений культуры, владеющего впервые возникающим в артистическом балаганчике Дягилева, в его странствующем салоне-галерее «шестым чувством», предсказанным Гумилёвым...

2.

Шенг Схейен описывает этапы движения Дягилева в становлении субъекта «деятельности до деятельности».

Дягилев начинает с музыкального исполнительства (фортепиано), затем переходит к рефлексивному острашению от него в музыкальной критике, осваивая позицию слушателя и субъекта просвещённого вкуса, затем обращается к живописи, причём сам не рисует, а учится быть только зрителем, становится организатором выставок, создателем искусствоведческого журнала «Мир искусства», активно поддерживает художников, но — опять-таки не выходя из позиции зрителя.

В главе о провале «Сильвии» ситуация ещё более обостряется: описывается предельная степень «действия до действия»: само действие (постановка спектакля) так и не осуществилось.

Дягилев «захватывает» императорские театры и с помощью журнала (который с удовольствием приобретал и читал царь), до поры до времени не обращаясь к постановщикам, художникам, певцам, балеринам, воспитывает глаз просвещённого Зрителя.

Открывается парадоксальность всеобщего труда: сделана всего одна вещь — выпускается журнал «Мир искусства», но эта особенная вещь сделана в ситуации до-деятельности, и двадцатилетие последующей деятельности развивается из этой до-деятельностной «единицы», из «произведения будущих произведений».

Такой Зритель, как Дягилев, оказывается способным захватить театр извне, до поры до времени не проникая внутрь театра.

К 1897 году относятся первые рефлексии дягилевцев о балете. Вальтер Нувель писал: «Балету предстоит, по-моему, огромная будущность, но, разумеется, не в том виде, в котором он существует теперь... Наши декадентские, эстетические и умственные потребности не могу удовлетвориться идеалами пластичности и красоты движений, существовавшими 30 лет тому назад. Надо дать балету окраску современности, сделать его выразителем наших изнеженных, утончённых, болезненных чувств, ощущений и чаяний...»

Нувель полагает, что балет как выразитель изнеженных, не выразимых даже в литературе, болезненных чувств и чаяний будущего «нашего» двадцатого века, — этот балет нужно заново произвести, сделав чувственным по преимуществу — то есть школой новых, ещё не выраженных «чувств-теоретиков».

Провал «Сильвии» прервал готовящийся Дягилевым переворот в культурной политике России: выяснилось, что инициативные, настроенные на перемены люди никак не могли рассчитывать на поддержку государства.

Гиппиус заносит Дягилева в категорию «людей действия», а не «людей размышления». Это, кажется, ошибка: Дягилев — человек действия до действия, «просвещённого взгляда» — человек культуры двадцатого века.

Балерина — тоже «человек действия»: она производит культурную «вещь» — танец, овеществляющий взгляд.

Балет не позволяет Балерине (и — глазу Зрителя) острашить своё душевное движение, изобразив его как движение телесно-пластическое. Балет душой исполняется, он телесен только по видимости.

Балет устроен так: Балерина входит в сюжет, но содержанием её предметной деятельности является её собственные переживания, изображённые как выразительные движения телесной формы («ножки»). Тем самым обретается власть над телом. Балерина острашает свои душевные переживания, а сюжет выступает как материал и как фон.

У Пушкина: дать неведомому роковому страху («силе») имя, протянуть ему руку, то есть опять-таки увидеть «себя в подвале», увидеть Командора, Черномора, того, кто «инициирует», и пр. В том числе и «свет» может выступать как «рок» (Николай, Дантес).

«Человек размышляющий» в искусстве возникает внутри «Человека делающего».

Дягилев организует «Вечера современной музыки». Эти «вечера» — галереи-салоны-энциклопедии просвещённого вкуса двадцатого века. В этом салонном пространстве летает, витает, танцует взгляд и вкус Зрителя.

Огромную роль играют письма Дягилева.

Дягилев в письмах руководил «Республикой артистов».

Аналогия с «Республикой учёных».

Но есть отличия. Если бы Бор и Эйнштейн вместе строили не только квантовую механику, но и синхрофазотрон, точнее, если бы им удалось, построив теорию, создать и искусственную плазму, тогда аналогия была бы полной.

Всеобщий, но *труд* — изготовление малой группы (остранение), производство общения внутри малой группы, и — к делу!

Производство взгляда Зрителя — замысел и постановка балетов, устройство галерей, художественных журналов, энциклопедий просвещённого вкуса: не только производится сам взгляд, но и то, что взгляд направлен, — производятся и Балерина, и иллюстрации в журнале, и билет на спектакль, и виньетка, и программка, и костюм Балерины, и декорации.

3.

Журнал, выставка — чистая форма «деятельности до деятельности». Профессией Дягилева к 1902 году становится организация взгляда Зрителя и ориентация Зрителя в парадоксах просвещённого вкуса по поводу энциклопедически представленных «галерей», где предмет видения часто впервые и производится, но часто и воспроизводится, переходя, как портреты Левицкого, из чуланов дворянских усадеб — в журнальные репродукции высочайшего качества.

Царский дом (в нём с 1901 года не работает Серов) — и волшебная сказка, столь важная для дягилевцев и русской культуры в целом. Значение сказки в Серебряном веке усиливается реальностью сказочно-порождающей ситуации. Царь — не вымышленный, а вполне реальный, есть царица, царевны, царевич, царский дворец и пр. Усиливая роль царя, царский двор умощняет и русскую волшебную сказку.

Интересно, что противоречия между литературным и искусствоведческим разделами журнала «Мир искусства» напрягались отношениями между Дягилевым и Дмитрием Философовым. Это важная особенность малых творческих групп — коммун всеобщего труда. Не «оциум» и «неоциум», а так называемый «артистизм» — при художественном остранении остраняется вся «психология», в том числе и психология малой группы. Нет разницы между частным лицом — «другом

в поколении» как адресатом произведения — и субъектом иной культуры — провиденциальным собеседником. В качестве адресата эрота-собеседника иной культуры («Моё Другое») здесь выступает любовник, брат, друг в поколении, а не только читатель в потомстве.

Артистизм двадцатого века не позволяет элиминировать «психологизм» — «души исполненный полёт» (души, а не духа).

Очень интересно — о Чехове в связи с «Миром искусства», куда его пригласил Дягилев. Философов недостаточно отстранён от литературы, а наоборот, идеологически погружён в узкое особенное направление сознания, в сознание модное, религиозное. Чехов же, напротив, ищет новую драматургию, у него театр в театре, ситуация накануне театра.

Чехов интересуется Дягилева не как драматург, а как «глаз», глядящий на драматургию и на театр двадцатого века, т. е. как вторая производная остранения от кинестезии, как зритель. Для Дягилева предметом деятельности является организация самого общения людей, умеющих, как Чехов, Бенуа, Бакст, находиться на пороге деятельности.

Чехова в качестве литературного редактора журнала Дягилев хочет взять потому, что у Чехова ещё (уже) нет концепции театра как тела, как чего-то определённо-вещественного. Чехов удачно захвачен Дягилевым в точке небытия театра. В точке остранения от какого-то особенного, определённого театра. В точке игры возможными театрами двадцатого века, ещё никем не созданными. Это похоже на «периоды» Пикассо.

Важен и социальный материал Чехова: три сестры из дягилевской Перми рвутся в Москву, изображается выпадение дворянского интеллигента из дворянских социальных луз, что превращает чеховских героев и героинь в людей, находящихся в ситуации до-деятельностной, до-социальной, до-классовой.

Бездомность бродячего театра Дягилева, выбитого из цивилизационных луз для создания — с нуля — *всей* русской культуры двадцатого века, — и домашность Дягилева в 1900 году. Чехов говорит о *доме* «Мира искусства», Серов — о царском *доме* Николая Второго, романовском «скворечнике», в котором он с 1902 года не живёт и жить не хочет.

Чехов пишет о разрушении самой *идеи дома* («Вишнёвый сад»). Чехов рассказывает в пьесах о том, что у русской культуры в целом затем будет происходить: о парадоксально благодатном для бродячих комедиантов двадцатого века разрушении Дома Культуры девятнадцатого века.

Чехов и о вере говорит как о стоянии на грани веры (и неверия). Чехов говорит о себе как о Зрителе веры других (учительской веры Мережковского): «поглядываю на...» Интеллигентный верующий для Чехова недостаточно интеллигентен,

так как слишком слит со своей верой, не отстранён от неё, особенно если он — Учитель веры.

В 1904 году Дягилев вновь выходит в до-проектную точку своей деятельности: он сменяет проект (ему наскучил журнал «Мир искусства») и начинает организовывать Выставку русских исторических портретов. И здесь двухвековая история России оформляется всеобщим трудом Дягилева: Дягилев не рисует портреты, он организует видение их Зрителем, воспитывая историческое зрение Зрителя. Выставка оказывается энциклопедией русской истории. Оттачиваются просвещённый вкус, «салонная» способность суждения. Россия 1705–1905 годов (от Петра Первого до Николая Второго) предстаёт как потрясающая коллекция портретов. Возникает уникальный образ видения России в целом как многоликой, как полёта глаз и взглядов.

Это уже ситуация накануне балета: в балете история культур танцует и летает как история оживающих взоров, обращённых к сегодняшним зрителям.

Собирая русские портреты по всей России, Дягилев, жадный до странствий, увидел конец дворянского быта и начало эпохи «немыслимого быта», увидел конец дворянского мира во всей трагической многоликости его конца.

Дягилев пишет: «Конец быта здесь налицо... Страшные своим умершим великолепием дворцы... Здесь доживает быт... Мы живём в страшную эпоху перелома, мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмёт от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Это говорит история, это подтверждает эстетика... Окунувшись в глубь истории художественных образов... я могу смело и убеждённо сказать, что мы — свидетели величайшего исторического момента — итогов и концов во имя новой, неведомой культуры, которая нами возникнет, но нас же и отметёт».

4.

Очень интересна реакция дягилевцев на революцию 1905 года. Дягилев писал: «Имеется теперь два выхода: или идти на площадь и подвергаться всякому безумию момента (конечно, самому закономерному), или ждать в кабинете, но оторвавшись от жизни. Я не могу следовать первому, ибо люблю площадь только в опере или в маленьком итальянском городке, но и для кабинета нужен „кабинетный“ человек, и уж во всяком случае это не я... Нечего делать, приходится ждать и терять время. А когда пройдёт эта дикая вакханалия, не лишённая стихийной красоты, но, как всякий ураган, чинящая столько уродливых бедствий?»

По Дягилеву, существуют две позиции для созерцания момента истории:

а. производство исторического события;

б. отстранение от производства — позиция чисто зрительская.

Обе позиции не подходят Дягилеву.

У Дягилева вдруг исчезает точка видения: предметная деятельность не осуществляется со всеми её производными:  $x = 0$ ,  $x^* = 0$  и  $x^{**} = 0$ .

На следующий день Николай Второй подписал манифест о созыве Думы.

Интересно, что до Второй мировой войны оперу пели не на языке оригинала, а на языке страны, где она ставилась. Но «Бориса» в 1908 году в Париже пели всё-таки по-русски.

При постановке опер Дягилев прибегает к идее купюры: тяжёлые, громоздкие оперы Дягилев дерзко сокращал.

5.

В 1909 году Дягилев готовит смешанную программу из оперы и балета.

Бенуа писал: «Балет, быть может, самое красноречивое из зрелищ, так как он позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и жесты, во всей их полноте и глубине, не навязывая слов, всегда сковывающих мысль, сводящих её с неба на землю. В балете заключена та литургичность, о которой мы стали усиленно мечтать за последнее время».

Понимание балета как литургии включает в балет «жизнь в (о)круге храма» (В. С. Библер) как голос культуры Средневековья в двадцатом веке.

Проблема восприятия литургического действия зрителем является предметом литургического богословия. В вечно длящемся действии Христос является и божеством, которому возносится жертва, и самой жертвой, приносимой за грехи мира, и жрецом, приносящим жертву. Архитектора храма является образом трансцендентного и имманентного мира. По учению Иоанна Геометра (десятый век), храм есть «подражание Вселенной», то есть он является литургическим (восстанавливаемым, производимым в действии) образом мира, близким к миметическому подобию. В храме сконцентрированы «все красоты Вселенной». Земля, море, воздух, планеты и звёзды явлены в пространстве храма, в его архитектуре, облицовке и росписях. Здесь потустороннее является в посюстороннем, трансцендентное становится имманентным, смысл сходит во всякий предмет, здесь снимается противоречие между духовным и материальным, небо спускается на землю, Бог становится человеком, воплощается в мире. Участники литургии изображают небесные силы в их «великом и страшном» служении, о чём поётся в Херувимской песни: «Мы, херувимов тайно изображающие...»

Литургическим образом является словесная часть литургии, она облечена в напевно-мелодическую форму. «Мне кажется,— писал св. Григорий Нисский,— что философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа».

В 1909–1910 годах Дягилев хочет, наконец, сосредоточиться на создании новых, современных балетных спектаклей (Шенг Схейен, с. 244). Огромное внимание уделялось «Жар-птице» Стравинского. Казалось, что в музыке отсутствует мелодия, меломаны говорили, что музыка Стравинского вообще не похожа на музыку. Стравинский регулярно присутствует на репетициях, задавая темпы и ритмы.

Возникает как бы отстранение от мелодии как таковой («музыка до музыки»), это Стравинский производит, видимо, раньше, чем Прокофьев и Шостакович. Задавая темпы и ритмы, композитор как бы отстраняется от партитуры (от самих нот): предметом изображения становится чистый ритм— время как особое пространство. (Примерно в это же время делает своё выдающееся открытие Альберт Эйнштейн, а Бахтин начинает задумываться о хронотопе.)

Готовится и «французский романтический» балет «Жизель», для которого Бенуа заново разрабатывает костюмы и декорации. Придумывается «дивертисмент»— ряд сольных номеров, для которых Дягилев выбрал музыку Глазунова, реализуя идею Айседоры Дункан— ставить балетные номера на уже существующую музыку. (В наше время Джон Ноймайер блистательно поставил «Даму с камелиями» на музыку Шопена, не прибегая к помощи композитора, который бы написал музыку, соответствующую замыслу балетмейстера.) Готовится и «Карнавал», балет на музыку Шумана в постановке Фокина с декорациями и костюмами Бакста.

В марте 1910 года Нижинскому исполнилось двадцать лет, и его мастерство продолжало расти. Балерина Бронислава Нижинская писала: «Казалось, что Вацлав уделяет больше внимания мышечному напряжению, силе и скорости, чем пяти классическим позициям... Он работал над эластичностью всего тела. Даже когда Вацлав задерживался в определённой позиции, его тело продолжало танцевать... У Нижинского были невероятные сильные пальцы на ногах, что делало подготовку к прыжку чрезвычайно короткой и почти незаметной, и казалось, что он непрерывно парит в воздухе».

Таким образом, возникало отстранение от пяти балетных позиций— и предметом изображения становилось само пространство-время: мышечное напряжение, сила, скорость, эластичность тела в целом. Происходил переход от имеющей ещё античные корни «балетной механики» как

статике— к «балетной механике» как динамике: возникало отстранение от статуарности, строилось пространство-время прыжка-полёта, преодолевалась «апория стрелы» Зенона.

б.

В 1910 году Бенуа пишет о «морской болезни на корабле Дягилева». Это потрясающая проза о сути всеобщего труда в коммуне Дягилева. Бенуа описывает трудно переносимую психологию лихорадки, кипения, своего желания выскочить на свежий воздух, уйти от качания. Бенуа считает, что для солнечного, а не мятежного— нужно больше системы.

Постоянное отбрасывание к началу, когда предметом изображения становится не сам по себе авангардистский стиль, а процесс самоизменения стиля,— требует от каждого участника «дягилевской коммуны» постоянного самообновления и постоянного выяснения форм и степени изменения своей миссии в движении в целом. Бенуа пишет: «Оказалось, что я не нужен, а я был готов на самые безумные жертвы (их уже и принёс немало) только при сознании, что я необходим».

Дягилев пытается помириться с Бенуа. Дягилев пишет: «...Об тебе все (русские и французы) скучаем».

В Венеции Бакст, Дягилев и Нижинский отдыхают.

Мне кажется, что в балетном коллективе есть четыре ампула— стихия огня, стихия воздуха, стихия воды и стихия земли.

Если Карсавина— стихия огня, то Нижинский— стихия воды. Дягилев в Венеции не купался. Но Сергей— неугомонный Зритель и создатель Зрителя двадцатого века— обожа л смотреть, как плавал Нижинский. Бронислава Нижинская вспоминает, что в свои четырнадцать лет Вацлав, когда компания друзей шла вдоль берега, с лёгкостью в течение часа плыл рядом с нею, не отставая, ныряя, кувыркаясь, плавая под водой. Вацлав плавал как рыба.

Ихтиандр Вацлав Нижинский напоминает мне Анну Ахматову с её рыбьим хвостом вместо божественных ножек «канатной плясуньи».

Мне больше ног моих не надо,  
Пусть превратятся в рыбий хвост!  
Плыву, и радостна прохлада,  
Белеет тускло дальний мост.

<...>

Смотри, как глубоко ныряю,  
Держусь за водоросль рукой,  
Ничьих я слов не повторяю  
И не пленюсь ничьей тоской...

Пушкин покупает право называть ножками ноги балерин, а Ахматова колдует, чтобы её ноги (ей их не надо!) превратились в рыбий хвост. Ахматова,



как и Вацлав,—замечательная, гибкая пловчиха, акробатка, «мимансница», канатная плясунья, «женщина-змея», родственная стихия.

Меня покинул в новолунье  
Мой друг любимый. Ну так что ж!  
Шутил: «Канатная плясунья!  
Как ты до мая доживёшь?»

<...>

Пусть страшен путь мой, пусть опасен,  
Ещё страшнее путь тоски...  
Как мой китайский зонтик красен,  
Натёрты мелом башмачки!

Оркестр весёлое играет,  
И улыбаются уста.  
Но сердце знает, сердце знает,  
Что ложа пятая пуста!

Анна Андреевна писала: «Я получила прозвище „дикая девочка“, потому что ходила босиком, бродила без шляпы и т. д., бросалась с лодки в открытое море, купалась во время шторма и загорала до того, что сходила кожа, и всем этим шокировала провинциальных севастопольских барышень».

Между тем осуществление «всеобщего труда» в условиях рыночной экономики — вещь очень непростая. Дягилев постоянно имел так мало средств, что часто не мог заплатить многим своим артистам.

Дягилев обвинил Анну Павлову в том, что она танцует в таких театрах-варьете, как «Олимпия» в Париже и «Палас» в Лондоне, где её выступления чередовались с шоу дрессированных собачек. Павлова очень обиделась и организовала свою собственную труппу.

Русский балет трудами Дягилева стал выгодным коммерческим предприятием. Карсавина ежегодно отправлялась в Англию на гастроли и уделяла меньше внимания дягилевским постановкам. Заменявшая её Лидия Лопухова (Лопокова) уехала в Америку до 1916 года. Над Дягилевым нависла угроза, что «балерины Дягилева» выберут менее привлекательные с художественной точки зрения, но более прибыльные контракты.

Балерины Дягилева начали эксплуатироваться как «метакоры» (термин В. Петрова и И. Ильина).

Ида Рубинштейн обосновалась в Париже и начала планировать собственные постановки.

Фокин намеревался собрать собственную труппу, и до 1910 года Дягилев не знал, есть ли у него хореограф.

Мир экономики двадцатого века не желал подчиняться логике всеобщего труда дягилевской коммуны и диктовал свои условия. Общество потребления проникает в сам акт всеобщего труда. Балерина не просто выбирает между несколькими «спонсорами»: большинство «спонсоров» требует от балерины более простого, чем у Дягилева, репертуара, снижения стиля до того, что можно

было бы исполнять в варьете,—и именно это вызывает негодование Дягилева.

Дягилев верит в силу всеобщего труда, вступает в отчаянную борьбу с миром, в котором театр выступает только как форма потребления и респектабельного проведения свободного времени. В этой борьбе возможны и мощные прорывы, и необходимые компромиссы, отступления, во время которых готовится почва для нового рывка.

## 7.

Вместе с Николаем Рерихом Игорь Стравинский придумал идею балета «Весна священная», ставшего частью музыкального фольклора двадцатого века. Стравинского, когда тот дописывал финал «Жар-птицы», посетило видение — священный языческий обряд, во время которого мудрые старцы наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны.

Стравинский в полумистическом экстазе обращается к ритуальному язычеству, где изображается Зритель в виде мудрого старца, зрящего юную красавицу, посылаемую Зрителем на смерть — чтобы ублажить бога весны.

Первоначально балет назывался «Великая жертва», и Дягилев загорелся его постановкой.

В 1910 году впервые раздался крик Петрушки-Панча-Полишинеля, когда Стравинский в Кларансе сыграл для Дягилева фрагменты своей оркестровой пьесы об ожившей кукле.

Балет о славянском язычестве был временно отложен. Началась работа над, возможно, самым глубоким, самым рефлексивным и самым талантливым «дягилевским» балетом — «Петрушкой».

В гениальном балете об оживающих и умирающих по воле волшебника-кукловода куклах балет соединялся с кукольным театром, народным балаганом, театром дель арте, а сюжетная канва оказывается положительно бессмертной: в Волшебнике можно увидеть очень многих — самого Дягилева, фон Караяна, героя фильма Феллини «Репетиция оркестра», Юрия Любимова (в версии Вениамина Смехова) и ещё многих и многих бывших и будущих режиссёров, постановщиков, дирижёров и т. д.

Зная, что Александр Бенуа всегда был без ума от русских кукольных спектаклей, Дягилев решает привлечь Бенуа к работе над «Петрушкой». Дягилев со Стравинским быстро продвигаются в разработке либретто, фортепианная партитура была близка к завершению. Теперь подключался Бенуа.

Художник, столь активно включённый в создание балета, — великое изобретение группы Дягилева. В России эту идею великолепно воплотил Шемякин в замечательном балете «Щелкунчик» в Мариинском театре. Как это возможно? Как художник может стать балетмейстером? Балет — античная форма, в статуарности всё дело. Это как

весы: это покой, чреватый движением (полётом), значит, скульптор—это идеальный постановщик балета,— вот откуда успех Бенуа и Шемякина. (Разумеется, это не исключает, а предполагает активное участие в работе профессиональных хореографов.)

Получается так (если я правильно понимаю): художник, композитор и Дягилев (субъект просвещённого вкуса, Идеальный Зритель, антрепренёр...) работают над либретто и, бывает, вместе над партитурой (это особенно характерно для Стравинского и Дягилева, с его гениальным музыкальным чутьём и склонностью к купюрам и видоизменениям партитуры), затем художник может ставить балет вместе с балетмейстером. При этом все остальные «фигуры» участвуют в работе в целом вплоть до премьеры.

8.

Рефлексивность «Петрушки» заключалась, на мой взгляд, в том, что:

- a. предмет внимания хореографа— сам балет, как он внутренне обустроен (это дягилевский балет двадцатого века о дягилевском балете двадцатого века);
- б. предмет заботы композитора— музыка «как она сделана»;
- в. предмет внимания художника— искусство балетного «дизайна» и его особой (почти храмовой) роли в построении «литургического действия».

И неслучайно на одной из картинок Дягилев изображается в виде Волшебника, мучающего Петрушку-Нижинского. (Я здесь не привожу эту картинку, так как она кажется мне излишне прямой, но это, разумеется, дело вкуса.)

Очень интересно складывались у Дягилева в это время отношения с Карсавиной. Карсавина—это, как мне кажется, связующее звено между литературным и театральным Серебряным веком.

В день рождения Тамары Карсавиной в 1914 году её пригласили в «Бродячую собаку» и попросили исполнить импровизированный танец. После этого друзья преподнесли ей только что вышедший из печати сборник «Букет для Карсавиной», включивший произведения известных поэтов и художников, созданных в её честь.

Тамаре Платоновне Карсавиной— «Бродячая собака», 26 марта 1914 г. СПб., «Подвал Бродячей собаки», 1914. 22 н. с. с цв. ил., нотами и факсимиле. В цв. издательской обложке по рис. С. Судейкина. На обл. название: «Карсавиной». Бумага, чернила, краска; рукопись, рисунки 10×18 см., 4 л. факсимиле, 7 авторских ил., включая цветы и виньетки в тексте. На внешней стороне нижней обложки— издательская марка кабаре «Бродячая

собака». Художник М. В. Добужинский. К книге прилагается листовка с вариантом гимна М. А. Кузмина «От рождения подвала», разосланного действительным членам «Бродячей собаки» и приглашённым. Стихи воспроизведены факсимильно. В сборнике Н. Евреинов, М. Кузмин, А. Ахматова, Н. Гумилёв, Г. Иванов и др., портреты Т. Карсавиной работы С. Судейкина, Кайнера, В. Серова, С. Сорина, Сарджента.

Коломбину Карсавина танцевала в балете «Карнавал» М. М. Фокина на музыку Р. Шумана (премьера— 20 февраля 1910 года в зале Павловой в Петербурге), Саломею— в балете французского композитора Флорана Шмитта «Трагедия Саломеи» в постановке Б. Г. Романова (премьера— 12 июня 1913 года в театре на Елисейских полях в Париже).

М. Кузмин написал для «сборника-букета» такие стихи:



*Т. П. Карсавиной*

Полнеба в улице далёкой  
Болото зорь заволочло,  
Лишь конькобежец одинокий  
Чертит озёрное стекло.  
Капризны беглые зигзаги:  
Ещё полёт, один, другой...  
Как остриём алмазной шпаги  
Прорезан вензель дорогой.  
В холодном зареве, не так ли,  
И Вы ведёте свой узор,  
Когда в блистательном спектакле  
У Ваших ног— малейший взор?  
Вы— Коломбина, Саломея,  
Вы каждый раз уже не та,  
Но, всё яснее пламенея,  
Златится слово «красота».

Если Нижинский— стихия воды, то Карсавина— стихия огня.

Из книги Виталия Рыженкова «Во втором дворе подвал...»: «...Этот сезон был ознаменован ещё одним ярким вечером, который не смогли забыть посетители кабаре. 28 марта 1914 г. в „Собаке“ танцевала Т. П. Карсавина. Это событие С. Судейкин описывал в воспоминаниях не менее красочно: „А вечер Карсавиной, этой богини воздуха. Восемнадцатый век— музыка Куперена. «Элементы природы» в постановке Бориса Романова, наше трио на старинных инструментах. Сцена среди зала с настоящими деревянными амурами 18-го столетия, стоявшими на дивном голубом ковре той же эпохи при канделябрах. Невиданная интимная прелесть. 50 балетоманов (по 50 рублей место) смотрели, затаив дыхание, как Карсавина выпускала живого ребёнка— амура из клетки, сделанной из настоящих роз».

Об этом вечере вспоминала и сама Карсавина в «Театральной улице»: «Я танцевала прямо среди публики на маленьком пространстве, окружённом гирляндами живых цветов».

Анна Ахматова—балетная тема столь важна в её «Поэме без героя»—написала в «сборник-букет» вот что:



*Тамаре Платоновне Карсавиной*

Как песню, слагаешь ты лёгкий танец—  
О славе он нам сказал,—  
На бледных щеках розовеет румянец,  
Темней и темней глаза.

И с каждой минутой всё больше пленных,  
Забывших своё бытие,  
И клонится снова в звуках блаженных  
Гибкое тело твоё.  
<26 марта> 1914

Конечно, это весьма «дягилевское» определение как солиста, так и солистки балета двадцатого века, как в варианте стихии огня, так и в варианте стихии воды.

Николай Гумилёв написал не менее страстное послание:



*Т. П. Карсавиной*

Долго молили о танце мы вас, но молили напрасно,  
Вы улыбнулись и отказали бесстрастно.

Любит высокое небо и древние звёзды поэт,  
Часто он пишет баллады, но редко он ходит в балет.

Грустно пошёл я домой, чтоб смотреть в глаза тишине.  
Ритмы движений не бывших звенели и пели во мне.

Только так сладко знакомая вдруг расцвела тишина.  
Словно приблизилась тайна иль стала солнцем луна.

Ангельской арфы струна порвалась, и мне слышится звук.  
Вижу два белые стебля высоко закинутых рук.

Губы ночные, подобные бархатным красным цветам...  
Значит, танцуете всё-таки вы, отказавшая там!

В синей тунике из неба ночного затянутый стан  
Вдруг разрывает стремительно залитый светом туман.

Быстро змеистые молнии лёгкая чертит нога—  
Видит, наверно, такие виденья блаженный Дега,

Если за горькое счастье и сладкую муку свою  
Принят он в сине-хрустальном высоком господнем раю.

...Утром проснулся, и утро вставало в тот день лучезарно.  
Был ли я счастлив? Но сердце томилось тоской благодарной.  
16 марта 1914

В какой-то мере в идее балета двадцатого века (и в найденной Гумилёвым позиции Зрителя

в «Шестом чувстве») реализовывалась его несбывшаяся мечта о некотором квазисредневековом (возможно, литургическом) действии:

Он поклялся в строгом храме  
Перед статуей Мадонны,  
Что он будет верен даме,  
Той, чьи взоры непреклонны.

И забыл о тайном браке,  
Всюду ласки расточая,  
Ночью был зарезан в драке  
И пришёл к преддверьям рая.

«Ты ль в Моём не клялся храме,—  
Прозвучала речь Мадонны,—  
Что ты будешь верен даме,  
Той, чьи взоры непреклонны?»

Отойди, не эти жатвы  
Собирает Царь Небесный.  
Кто нарушил слово клятвы,  
Гибнет, Богу неизвестный».

Но, печальный и упрямый,  
Он припал к ногам Мадонны:  
«Я нигде не встретил дамы,  
Той, чьи взоры непреклонны».

## Воскресим её вместе?

*Моя Медea*

1.

Ты стоишь возле своего театра и держишь  
меня за руку.

Говоришь:  
«Интересный материал...»  
Я подумал:

«А давай воскресим её вместе?»

Мы начнём с тобой её читать и понимать.  
Вот скачаем из Интернета. Попробуем—в  
обратном порядке».

Сразу натыкаемся на комментарии В. Н. Ярхо. В своё время я познакомился с Ярхо и имел с ним подробный разговор. В числе прочего, Ярхо оказался горячим противником идеи диалога культур, считая её невозможной и поэтому неактуальной в двадцатом веке.

Аргументы Ярхо: диалог культур в понимании В. С. Библиера невозможен в двадцатом веке потому, что для его проведения нет субъекта: тот, кто изучает античную математику, не знает античной трагедии, и наоборот. Поэтому построение античности как многопредметного и целостного *голоса* в культуре двадцатого века невозможно:

для этого в двадцатом веке «нет героя», то есть нет и не может быть специалиста, который бы

в равной степени знал, понимал античную математику, историю, литературу, механику, искусство.

Междпредметные разговоры современных специалистов в области античной культуры всерьёз не возникают: не хватает квалификации в смежных областях, каждый знает свою узкую область. Разумеется, я с Ярхо не согласился. Но эту же аргументацию против диалога культур я слышал от профессора Критской во Владивостоке.

В дуэли Ярхо с Анненским, переводчиком трагедии о *ней*, видно, как Анненский создаёт в своём переводе предпосылки лирики Серебряного века.

Особенно замечательным является упрёк к переводу ст. 1054: «совесть не позволяет». Так нельзя, утверждает Ярхо, ведь понятие совести появляется позже. В студенческие годы меня удивила статья Ярхо «Была ли у древних греков совесть?», написанная так, будто её автор не читал «Царя Эдипа» Софокла.

Во всяком случае, многочисленные придирки Ярхо к переводу очень важны, и я собираюсь все эти фрагменты заново перевести с греческого, чтобы вступить в диалог Ярхо с Анненским по-настоящему.

Из комментария Ярхо к ст. 465–575 мы узнаём, что *она* обменивается со своим мужем и возлюбленным в агоне (споре) почти равными по объёму *речами*, выстроенными строго логически. Это столкновение женской и мужской логики, как мы увидим далее.

Мы узнаём, что в ст. 95 автор трагедии «расширяет» парод, называя пародом не только вступительную песнь хора, но и первую песенную сцену между актёрами, ей предшествующую. Так или иначе, но песен в трагедии много, и хор поёт.

Ярхо напоминает нам, что её история — составная часть мифа о походе аргонавтов. Герой послан в Колхиду дядей Пелием, царём Иолка, он вынужден вступить в бой с огнедышащими быками-драконами и собственно драконом, сторожившим золотое руно, и *она*, полюбив героя, помогает ему укротить всех хтонических существ. Чтобы задержать родных, *она* убила захваченного ею брата и разбросала куски его тела по берегу. Пока потрясенные родственники собирали растерзанные члены для обряда погребения, аргонавты отплыли.

Прибыв в Иолк супругой героя, *она* уговаривает дочерей Пелия совершить волшебный обряд, возвращающий молодость, но обманула их, и старый муж, грозный муж умер той мучительной смертью, которая потом будет описана в русской сказке: «Бух в котёл — и там сварился!»

Когда герой, найдя приют в Коринфе, задумал жениться на дочери местного царя Креонта, *она* послала ей через своих детей отравленный наряд, а сама бежала, оставив сыновей под защитой храма Геры. Коринфяне не посчитались

с неприкосновенностью храма и в гневе убили детей. Еврипид, видимо, первым заставил её убить своих детей: у Пиндара детей убивают коринфяне после истории с пеллосом.

Вообще-то, почти каждое существенное действие её обросло вариантами: можно было бы поставить трагедию, постоянно играя вариативностью её историй.

Трагедию о *ней* поставили на Великих Дионисиях в 431 году до н. э.

Покидая оркестру, хор поёт:

...И нежданному боги находят пути,  
Таково *пережитое* нами.

2.

Ясон в финале, вставая, говорит, обращаясь к Богу:

Что *она* с нами  
Делает, *видишь* ли?

*Она* будет на острове Блаженных, а Ясон:

...О, пусть  
За детские жизни казнит  
Тебя Эриния кровавая и правда!

Ясон говорит, что *она* «хуже змей», намекая на её хтоничность и родственность драконам. *Она* в ответ просит Ясона «ненавидеть молча». Уж больно глупы и простодушны речи героя-зевсита.

Он корит её варварским происхождением и называет Демоном, которым боги ударили.

Он корит её за «первый шаг», интерпретируя этот шаг:

...Чтобы попасть  
На наш корабль *украшенный*, ты брата  
Разрезала у алтаря. То был  
Твой первый шаг.

Зевсид-цивилизатор Ясон говорит, что *она* лвица и злее Скиллы. Многократно повторяет, что *она* одержима «хюбрис» — дерзостью. Но это дерзость истинной титаниды.

Далее — это явление шестнадцатое — Анненский цитирует будущие стихи Ахматовой:

...твоего  
Коснулась сердца я и знаю — больно...

И ещё одна строфа из проектируемого Анненским Серебряного века:

Легка мне боль, коль ею смех твой прерван.

Далее цитируется (как возможная форма) будущий диалог Гамлета с матерью:

— О дети, вы злодейкой рождены.  
— И вас стубил недуг отцовский, дети!  
— Моя рука не убивала их.

Ясон узнаёт о смерти детей от Корифея хора женщин, видящего ситуацию из беспилотника, как бы с Олимпа.

На сцене — «пространство в пространстве» — закрыты ворота, которые предлагает Ясону открыть Корифей, чтобы *увидеть* ситуацию не сверху, а на двумерной поверхности собственного земного ползания. Ясон велит с косяков сорвать двери. Так заканчивается пятнадцатое явление.

Сцена наполняется — в начале шестнадцатого явления — странным оранжевым светом (хтоническим огнём опускающегося на Землю — помочь *ей* — деда Гелиоса). Формально это — закат.

Мы видим колесницу, запряжённую крылатыми *драконами*. В ней — *она*, а у *неё* на коленях два бледных мальчика с перерезанными горлами.

*Она* говорит, что Ясон ломится в открытую дверь:

Не надо дверь ломать, чтобы найти  
Убитых и виновницу убийства —  
Меня.

Это прямой спор с Софоклом: детектива-расследования-познания-дознания в этой трагедии не будет.

Видимо, Гелиос прислал свою колесницу:

От вражьих рук защитой — колесница,  
Что Гелий мне послал, отец отца.

У Ясона от ярости срывается голос.

Ясон, бледный и злой, похоже, пришёл не только за детьми. Он хочет убить *её*, как прежде с лёгкостью убивал всех титанов, превращённых в чудовища. Но Гелиос присылает драконов, тем самым превращая *её* в золотое руно.

Ясон говорит, что только крылья птицы могли бы спасти *её*. Ясон боится, что детей спасти не удастся от гнева коринфян. И здесь, в этой точке бифуркации, Еврипид прибегает к идее вариативности истории: не коринфяне, а сама *она* убьёт детей.

Еврипид с дерзостью своей героини идёт в поход против логики мифа, рождающаяся «трагическая лирика» идёт против эпоса, выбарывается в схватке с роковой властью мифа и ритуала. Это похоже на то, как Бонапарт сам надевает на себя корону императора, разрушая ритуал.

Героиня превращается в золотое руно, а второй волшебной помощницы — чтобы победить драконов — у Ясона нет.

Корифей с беспилотника предупреждает Ясона, что он ещё не знает последнего предела бедствий. Так начинается пятнадцатое явление.

3.

Четырнадцатое явление. *Она* объявляет о своём решении. Ясонов брак отвергает для юной белой

красавицы-невесты ворота Аида. Так вещает Корифей с беспилотника-Олимпа.

Лирика соединяется с эпосом — рождая трагическую лирическую Героиню (и Героя) будущего Серебряного века. Анненский строит проект будущих лирических трагедий «Ахматова», «Цветаева», «Гумилёв», «Мандельштам», «Пастернак», «Маяковский».

Цитируется и будущий Гамлет:

...Ты, сердце,  
Вооружись! Зачем мы медлим? Трус  
Ещё стоит в раздумье. Ты, рука  
Злосчастная, за нож берись...

Гелиос пока только спускается, чтобы передать колесницу. Космическое и лирическое события совпадают, как у Пастернака.

*Она* призывает себя к барьеру — агону, соревнованию:

Вот тот барьер, откуда ты начнёшь  
Печальный бег сейчас.

Апория разрубается, как узел Александром.

Это спор Еврипида с Зеноном, запретившим стреле лететь и сведшим античную механику — к скульптурной статике виртуальных перемещений.

*Она* говорит и от своего имени («Я»), и от имени хора («Ты»). Взгляд с Олимпа, взгляд с беспилотника — вертикаль, и *её* собственный взгляд — скользящий по земной поверхности, где бегают людишки... Такова трёхмерность речи героини.

...Ты убиваешь их  
И любишь. О, как я несчастна, жёны...

Солнце, приближаясь к горизонту, кажется больше и ближе. Гелиос, двигаясь вниз по божественной вертикали, сблизает свой глаз беспилотника со сценой, зрение титана сгущается... Здесь изменения освещения (изменения взгляда, как в балетах Нижинского) важнее слов актёров.

Земля, ты светлый луч,  
От Гелия идущий, о, смотрите...

Хор молит:

Ты, Зевса свет, гони  
Эринию из этого чертога,  
Которой *мысли*  
Наполнил демон мести  
Кровавыми парами.

Хор говорит от Зевса и переименовывает лучи титана Гелиоса в лучи победителя титанов — Зевса. А Еврипид цитирует «Орестею» Эсхила и вступает в спор с Эсхилом. В его трагедии «Эринии» торжествуют, берут реванш за поражение в «Орестее». Трагедия Еврипида — «хиюбрис», вполне в духе самой героини, — дерзкий вызов классической античной трагедии (Эсхил, Софокл). Титаническое

начало неукротимо уходит, но не в небытие— а в трагическую лирику и—сквозь все века— в Серебряный двадцатый век.

Мы слышим голоса детей, Хор не выдерживает этого испытания и врывается в действие:

Поспешим на помощь, сёстры...

Звучат последние слова детей:

Скорее, ради Бога,— нас убьют...  
Железные сейчас сожмут нас сети.

Хор упрекает мать:

Ты из камня иль железа.

Хор рассказывает о божественном безумии Ино, осуждённой на скитания Герой за детоубийство. Но и здесь, описывая смерть Ино, следует намёк:

Волны моря смыли только  
Пятна крови.

Героиня трагедии Еврипида понимается как предельный ужас, как эйдос детоубийства. Но мы знаем, что Зевс снимет с неё пятна крови—чистая и светлая придёт она на остров Блаженных. И эта амехания да пребудет со зрителем навсегда.

И опять— в финале четырнадцатого явления— цитата из грядущего Серебряного века:

Сколько зёрен злодеянья  
В ложе мук таится женских...

#### 4.

Тринадцатое явление. Испытание Судьбы— дерзкое («хюбрис») пробное действие— пауза— Вестник (весть о результатах действия)— оценивающий, предостерегающий и завершающий голос Судьбы. Такова ритмика полной структуры действия героини Еврипида.

Я заждалась, подруги, чтоб судьба  
Своё сказала слово— в нетерпенье  
Известие зову я...

Вестник наивно призывает её прервать состояние трагической амехании:

Беги, беги... ни ладей  
Пренебрегать не надо, ни повозкой...

Вестник даже не подозревает, как царственно-неподвижна будет она на колеснице в окружении драконов!

Она дерзко отвечает:

А почему же я должна бежать?

Вестник рассказывает о свершившемся так, будто сама героиня ядовита:

...скончалась... от яда твоего.

А у героини смех на устах и хоть бы капля страха!

Трагическая эстетика сладкого убийства, будто она не только видит, но и *ест* рассказ Вестника. Ест подобно хтоническому чудовищу.

...по порядку  
Нам опиши их смерть; и чем она  
Ужаснее была, тем сердцу слаще.

Вестник обращается с нереально длинным монологом— для постановки этого монолога, кажется, и изобрели кино.

Вестник рассказывает о детях, будто демонстрирует картины Серебряковой:

Кто у детей целует руки, кто  
Их волосы целует золотые...

Откровенный импрессионизм Еврипида— Анненского. Вестник как бы несёт с собой на сцену свет Бакста и танцует в этом свете. Глазами Ренуара смотрит на юную девушку—восхищённую красотой детей и божественными подарками, смущённую невесту Ясона:

...фатой себе глаза  
И нежные ланиты закрывает...

Но как ни «бакствует» Вестник, ему не скрыть гнев невесты, он лишь смягчает его:

...«О, ты не будешь злою  
С моими близкими, покинь свой гнев»,—

говорит невесте Ясон в киноновелле Вестника.

Именно Ясон, апеллируя к глазу красавицы-невесты, приводит её зрение к компромиссу:

...И посмотри на них...

Каждый в каждом будит зрителя-художника.

Далее идут чистый импрессионизм и золото фаумских портретов Ренуара:

...она расшитый  
Набросила уж пеплос и, волну  
Волос золотой прижавши диадемой,  
Пред зеркалом блестящим начала  
Их оправлять...

Из зеркала сияющей белоногой (босой) царевне улыбаются тени красоты. А главная героиня трагедии, слушая Вестника, как бы видит белые-белые (как косточки) ножки невесты, будто собираются их сначала до смерти зацеловать, а потом съесть.

Босоногая, с нежными белыми ступнями, невеста ступает кокетливо, пробегая себя глазами до самых пяток. Восхищённая своими голыми ступнями красавица— такой мы её и запомним на всю жизнь— торжествующую красоту перед страшной смертью. Идёт мощная эстетизация самого акта убийства красавицы, почти вампирическая.

Роскошная амбивалентность *зрелища*— как во время ритуального убийства у Стравинского— Дягилева. Сначала белая красавица-девочка

доводится до эйдоса соблазняющей Зрителя девичьей прелести, а потом мы перестаём *видеть* красавицу, а начинаем *слышать* плакальщицу — голос Пана-ужаса:

Тут старая рабыня, Пана ль гнев  
Попритчился ей иль иного бога,  
Ну голосить...

Вестники рождаются непосредственно из действия:

...Вмиг рабыни  
Одна к отцу, другая к мужу с *вестью*...

Вдруг топот, бег, крик прерывается рассуждением из механики:

И сколько на *бегах* возьмёт атлет,  
Чтоб, обогнув мету, вернуться к месту,  
Когда прошло минут...

Неутомимый комментатор Ярхо замечает: «В подлиннике речь идёт о состязании в ходьбе на расстоянии в шесть плевров, или в один стадий (около 185 м) — т. е. царевна была без сознания примерно две минуты».

Мы видим *метаморфозу*: под ними (героями) зашевелился эйдос творения. Фигурой Огня обочивается золотой венец. Происходит возврат к началу творения мира, когда Зевс ещё был молнией:

Венец на волосах её золотой  
Был пламенем охвачен жадным.

Как Семела, царевна вся в огне. Как Семела, ребёнок которого от Зевса, явившегося творящим эйдосом-молнией, спасла детоубийца Ио.

Белое, нежное, чудесное тело невесты Ясона растерзано ризой — подарком красивых и светлых детей.

...мясо от костей,  
Напоено отравой *незримой*... —

зрелище, вполне достойное ужаса, охватившего тех, кто видел плоды первого убийства Героини.

Плакать зрители уже не могут — они молчат, потрясённые зрелищем угрозы Рока.

Отец невесты прирастает к отравленной одежде, мертвец, будто ещё живой, влечёт его к себе, отдирая у старца клочья мяса.

В завершение тринадцатого явления хор говорит об «ужасе дерзновенья» и о том, что «наша жизнь лишь тень». Смертный не может быть счастлив. Тот, кто думает, что проник в тайну жизни, — безумен.

5.

Действие двенадцатое. Гнёт ужасного решения — предвосхищение «Гамлета». Амеханические виртуальные статические статуарные колебания Героини. Здесь был бы уместен балет в духе Ноймайера или Ратманского.

Что ж это я задумала?

<...>

Я не смогу, о нет... Ты сгибни, гнёт  
Ужасного решенья...

Дети присмирели и смотрят испуганно, пока статуя раскачивается.

Она говорит:

Ступайте в дом, вы, дети, и кому  
Присутствовать при этой жертве *совесть*  
Его не позволяет...

Здесь активно возражает Ярхо: «В оригинале речь идёт не о совести (это понятие только появляется в пятом веке и встречается у Еврипида ещё редко), а о тех, „кому не подобает присутствовать“ при этом жертвоприношении».

По мне, так трагедия Еврипида — это как раз трагедия рождения именно *со-вести* как вести Другого в себе самом: не зря сознание Героини столь диалогично, что она употребляет два местоимения «Она» и «Я» в одной реплике. Но идеи Ярхо продуктивны как альтернативные, вариативные и могут быть разыграны в спектакле, задавая мотор формы (бифуркацию в каждой значимой амеханической точке).

Важно, что это — жертвоприношение, т. е. ритуал, выполнить который и мешает *со-весть*. Лирическое, *совестливое* начало здесь откровенно конфликтует с началом архаически-ритуальным, то есть принципиально (ритуально) *бес-совестным*: так делают все, так делает наш Род, так делаем «мы», так положено по нашей ритуальной традиции. Не я убиваю — во время ритуала все убивают. Не я лгу — во время ритуала все лгут.

Амехания разрешается биомеханически: «Моя рука уже не дрогнет». Но детей к себе она привлекает «судорожным движением». Освобождаясь от судорог совести, Героиня обретает *бес-совестное* спокойствие и трезвый расчёт служителя ритуала. Обращение к архаической ритуализации — реципрокное действие. Усиливая ритуальную, варварскую форму в своём сознании, решение героини ослабляет лирический голос — голос *со-вести*, индивидуального, культурного, антиритуального сознания. Далее идут воспоминания Анненского о грядущей строке Мандельштама:

...Возврата больше нет...  
На голове царевны диадема...

Важно, что ритуал инициации Героиня производит не с детьми, не с царевной, а с самой собой:

И в пеплосе отравленном моём  
Она теперь, я знаю, умирает...  
Мне ж новый путь открылся... Новый... Да...  
Но только прежде...

«*Порывисто* обнимая детей и целуя их руки и лица... *С силой* отрывається от них; *слабо* отталкивает

их...»—реципрокный ритм преодоления со-вести и любви и обретение спокойствия Ритуализатора, свирепого и усердного *палача*. (Вспомним, как описывает Владимир Пропп беспощадную и бесстрастную отбраковку подростков во время обряда инициации, связанную и с убийством, и с нанесением тяжких телесных повреждений, и с ритуальным изнасилованием.)

Хор парадоксально обращён к рассказу о тонких сетях *науки*, о женской науке и женском Разуме. Ребёнок описан хором как сладкое растение, и прославляется сладкое право рожденья, омрачаемое, впрочем, тем, что дитя может умереть или отравить существование родителей. Поэтому признаётся, что смертный может быть счастливым, только если вообще не касается женщин. На том двенадцатое явление и заканчивается.

б.

*Исход*. Явление одиннадцатое. Педагог-вестник говорит, что царевна приняла дары с улыбкой и обеими руками. Далее эту улыбку мы *увидим* ещё раз.

Действие четвёртое. Явление десятое. Те же и Ясон. Иронизируя, Героиня опять говорит сама с собою, называя себя по имени:

Что с тобой, (называет своё имя)?  
Да разве всё не к лучшему?..  
<...>  
Иль все мы не изгнанники, друзей  
Лишённые?..

Титаны и титаниды—изгнанники в мире Зевса.

И говорится это с грядущей интонации Джульетты и Лоренцо.

Теперь у Героини срывается голос. Она продолжает горько иронизировать. Дети сначала недоверчиво подходят к матери, но, *видя её ласковое движение*, берут её протянутую руку, хотя не без колебания. Это может быть разыграно как образ рычага, совершающего лишь виртуальные перемещения.

Опять цитируется грядущий Гамлет:

И долго ли вам жить ещё, а мне  
Глядеть на ваши руки, что во мне  
Опоры ищут...  
Жалкая душа!  
Ты, кажется, готова плакать, дрожью  
Объята ты...

Хор ведёт себя как наивный зритель.

Ясон не хочет помнить улетевших слов—поговорка, противоположная фразе «слово не воробей...».

Дети доверчиво и *порывисто* ласкаются к отцу. Ясон говорит как лицемер. Говоря о возможности возвращения детей, когда они повзрослеют, Ясон

апеллирует к классическому античному сюжету, героем которого в своё время был сам.

Героиня намекает:

...А с ним убор, что Гелий завещал,  
Отец отца, в наследье поколениям...

Убор титана Гелиоса—месть титанов героям-цивилизаторам-аргонавтам.

Дети с любопытством разглядывают содержимое ларца—ослепительно-яркое, солнечное, титаническое, до-Зевесово, до-героическое, до-олимпийское—как бы золотое Руно. «Руно», свёрнутое в ларце, как сжатая пружина, эйдос, пока ещё идеальный образ, готовый распрямиться, передаётся Педагогу, который стоял за сценой и обменивался впечатлениями с хором посредством взглядов и мимики.

Третий музыкальный антракт. Хор поёт:

Цветы не вянут там святые,  
И у рассудка золотые  
Всегда Эроты на часах...

И Пушкин улыбается Анненскому.

Глаза Героини сохраняют странное светлое выражение.

Рабыня знаками останавливает хор—пришёл Ясон.

Явление девятое. Цитируется пушкинское: «Куда ж нам плыть?»:

Я знаю наконец,  
Куда мне плыть.

Героиня—сама себе царевубийца, сама себе декабрист:

...Сама Ясонов с корнем  
Я вырву дом. А там—пускай ярмо  
Изгнания, клеймо детоубийцы,  
Безбожия позор...

Бездомные титаны и титаниды, изгнанные миром новых ритуалов Зевса, миром норм Зевса.

Варварка-титанида «эллину себя уговорить позволила». Он, этот цивилизатор-эллин, более не обольёт лучами глаз тех, кого родила Героиня. Свет, зрение, взгляд понимается как титанический дар Гелиоса. В конфликте Рока и Характера Героиня не может поступить иначе:

(подумав)  
Мне поступить нельзя иначе...  
<...>  
Пусть гибнет всё...

С загадочной улыбкой Героиня входит в дом.

Действие третье. Явление восьмое. Соблазнение Эгея.



Эгей приходит, одетый по-дорожному, но в лаврах. Героиня, как заправский психотерапевт, выходит на личную проблему Эгея—бездетность—и обещает её разрешить.

Эгей не понял слов оракула—здесь нужен тонкий (женский) ум. Героиня узнаёт от Эгея загадочный оракул. Это—вставка, цитата из до-Еврипидовой (то есть до лиро-трагической) классической трагедии Эсхила—Софокла. Героиня обещает помочь Эгею в исполнении его *желаний*, в то время как царь Афин пристально рассматривает красавицу.

Героиня жалуется царю, что, мол, «...и мужа нет, и гонят...», обращается к Эгею с жестами молящей, ведёт себя предельно лицемерно. Навивные людишки с тупым мужским умишком верят волшебнице. Тонкий матриархальный ум побеждает в агоне с туповато-патриархальными умами зевсистов. Эгей исполняет роль сказочного царя-дурака и клянётся клятвой титанов, обещая укрыть Героиню в Афинах.

## 7.

Второй музыкальный антракт. В нём хор поёт песню о свирепости Эротов, не дающих мужчинам-героям-цивилизаторам вкусить сладости славы.

Хор умоляет Афродиту не метать ему в сердце страх—неизбежных и исполненных *ядом* хтонических желаний неукротимых.

Гимн хора исполнен «хюбрис»—он дерзко осуждает Афродиту Ужасную с грозой её яростных ударов, порождающих ссоры на ложе ненавистные и желанье ложа чужого.

Хор прославляет «ложе, где жёны не спорят», то есть ложе *без богов, без афродиты*,—прославляя *безбожие*.

Пугаясь собственной храбрости, хор компромиссно добавляет, что «эту сказку» сложили не люди, а боги.

Действие второе. Явление седьмое.

Ясон приходит нарядный, самоуверенный—счастливый аргонавт-цивилизатор, неутомимый убийца хтонических чудовищ. Героиня молча отодвигается—это «немая сцена».

Как и чудовища, Героиня должна смиренно переносить волю царей. А распутившее язык чудовище должно отправиться на край Земли—в изгнание. Но поток речей не умолкал—и вот город закрыт для титаниды. Об этом позаботился Ясон—нежный лицемер, «милый друг». При этом Ясон раздваивается на «Я» и «Он», ведя внутренний диалог.

Ей трудно подобрать слова для характеристики его предательства. Это—недуг бесстыдства, отсутствия *со-вести*, вести о Другом в сознании «Я». Эллин бессовестен, эллины учат совести варварка.

Или—версия Ярхо: оба они—и эллин, и варварка—ищут слова, чтобы обозначить словом то «шестое чувство», которого нет *ещё* ни у эллинов, ни у варваров. Перед нами трагедия рождения совести как особого чувства-теоретика.

«...болью тебя донять...»—ахматовская строка: *со-весть* рождается у эллинов и у варваров в форме лирической трагедии.

Распря эллины и варварки, оформляясь в речи, перерастает в тяжбу, в суд. Добыча речей—совесть, она обретается, когда всё остальное теряется.

Дракон архаичен, древен, покрывает руно «морщинистыми извивами». Руками Героини хтоническое чудо умерщвляется: гибнет тот, кто хтонически прекрасен, зорок и бессонен—это ведь превращённый в чудовище титан.

Дракон слепнет, чтобы Ясон обрёл зрение, чтобы блистал его героический взор, подобно свету взора Аполлона.

Горючие страсти сильнее рассудка.

А Ясон ведёт себя как клятвopеступник! Что, обновляются законы богов?—спрашивает, как на суде, Героиня.

«Ты сознаёшь—нельзя не сознавать!»—да, трагедия есть открытие сознания.

Эротизм воспоминаний: Герой трогал колени, а не просто осквернял прикосновением.

Позор обличается *вопросами* на суде—предполагаются исследование, расследование, допрос свидетелей и пр.

Корифей хора замечает, что Гнев неисцелим и страшен, ибо *встаёт* как неукротимая стихия.

Ясон отвечает: кто не рождён оратором—тому теперь беда. Герой упрекает волшебницу в риторичности.

Стихия злоречия и вихри слов сравниваются с бурей, сам Ясон—аргонавт, но корабль этот плывёт по бурному морю хтонических стихий страсти и женского гнева.

Ясон, обязанный Киприде страстью волшебницы, укоряет жену в похотливости, считая свою мысль об Эроте тонкой. Герой говорит об эротической подоплёке Гнева, переходя на интимный шёпот.

Услуги Героини оплачены—сексуально и социально: *она* познала власть закона (эллины), преодолев власть силы (варвары).

Как чудовища, *она* должна жить «на грани мира», на краю Земли. Если бы с этого края Земли *она* не переместилась к «пупу Земли», о ней никто бы не узнал, а теперь о ней знают все, и это—Слава! Ведь для героя-эллины слава дороже ласк, нежнее песен, важнее золота—и Герой гордится славой аргонавта-цивилизатора, стало быть, и Героиня может гордиться тем, что была волшебным помощником аргонавта.

История развивается по Геродоту: достойные удивления деяния как эллинов, так и варваров,

сталкивающиеся на суде-распре, которая обнаруживает принципиальное различие двух культур.

Героиня слушает речь Ясона внимательно. Лицевая, живая аргументация погрузится во внутреннюю речь Героини и будет пародироваться ею в ответных речах.

Утверждение патриархального сознания: кто не трогает ложа и лона— тот счастлив. Затем это будет утверждать и хор.

Корифей хора хвалит Ясона за то, что тот «речь украсил». Героиня же ни во что не ставит риторичность, если она затемняет правду. Героиня определяет себя как не-человек: человек одевает Зло прилично, дерзко жлёт из-под маски, то есть жлёт артистически. Медея находит истинную причину нового брака Ясона— *старость*. Намёк на старение— смену ритма жизни— бьёт сильно, ибо скрыт под маской разговора о дихотомии «эллин-варвар». Под этой маской скрывается подоплёка— дихотомия «юный-стареющий».

Фраза титаниды: «Изгнанница пред вами беззащитна»,— показывает, что варварка разделяет участь титанов. Само варварство усиливается (как того и требовал Геродот)— это не недоэллинизм, это сверхэллинизм. Варварство углубляется и украшается сладкими воспоминаниями о Титаномахии, варвар начинает пониматься как сверхчеловек.

Отправляя варварку в изгнание, эллин Ясон готов послать друзьям гостинные знаки. Ярхо комментирует: это таблички, которые разламывались на две половинки, хранившиеся в дружественных семьях: по ним производилось узнавание. Еврипид и Анненский обнажают античные корни символизма двадцатого века: идеями *знака* и *жеста* буквально переполнена трагедия Еврипида.

Шестое явление начинается ремаркой: «Те же, но без...»— принцип, противоположный принципу: «Те же и...»— удаление, уход, изгнание героя драмы радикально изменяет ситуацию действия. Не только по содержанию происходит это «без» (Ясон изгоняет жену, что радикально изменяет жизнь всех героев), но и формально, ремарками типа «без Креонта» и пр. «Без Креонта» Героиня говорит о Креонте как о слепце, себя же подаёт в качестве расчтливых весов (механика-статика как логика построения речей и действий). Как Робеспьер, Креонт, приняв решение, оттягивает исполнение на целый день— и пойдёт на гильотину.

8.

Шестое явление продолжается. Раздумывая, как добраться до *ложа* обидчиков, Героиня говорит: «*яд на сцену!*»— намереваясь применить привычное хтоническое средство, обращаясь к наиболее чтимой Гекате и заставляя вспомнить Шекспира. Пир станет горьким. Отравленным.

Внутренний диалог Героини— «Я» и «Она»: «До чего дошла Ты»; «Кому Я говорю всё это»... и пр. Хтоническое чудовище пожирает, пьёт кровь и т. д., поэтому в трагедии остраняется, помимо кинестезии, слуха и зрения, ещё одно чувство-теоретик— *вкус* («вкушая вкусих...»).

«Хочет уйти в средние двери, но останавливается в раздумье, пока хор поёт...»— само *раздумье* становится предметом изображения— остранение остранения.

В первом музыкальном антракте хор поёт: «Правда осталась, но та ли?»— звучит (грядущая, только предвосхищаемая переводчиком) поэзия Серебряного века.

«...Сердце менады...»— ср. комментарий Ярхо: «Менада— буквально „безумствующая“— здесь: о состоянии...» (Героини, страстно полюбившей Ясона).

«...Влечить за собой ты в изгнание...»— будущая ахматовская интонация:

Здесь Пушкина изгнание началось  
И Лермонтова кончилось изгнание.  
Здесь горных трав легко благоуханье,  
И только раз мне видеть удалось  
У озера, в густой тени чинары,  
В тот предвечерний и жестокий час—  
Сияние неутолённых глаз  
Бессмертного любовника Тамары.

Явление пятое. Креонт ещё не стар. Живёт порывами и впечатлениями. Креонт— эйдос порыва в трагедии. Креонт мог бы уцелеть, если бы сразу потребовал исполнить приказ— как и задумал до разговора с Волшебницей.

Героиня требует *суда*, а не только приговора,— она самая разумная, самая рефлексивная из всех героев трагедии.

Креонт о тайне изгнания: тайны нет, причина— его *страх*. Страх потерять дочь, страх испытать на дочери чары Героини.

Героиня занимает софистическую позицию, вообще она— Философ на драконовской колеснице...

«...Ты человек опасный...»— Героиня цитирует «Горе от ума». Становится ясным, что героиня опасна сочетанием Ума и Дерзости.

«Пугать царей?!»— Героиня не мешает царям друг с другом воевать, а просит оставить её в Коринфе.

«...Людей порыва...»— диалог человека Порыва (Креонт) с «лукаво-осторожным» человеком (Героиня).

Героиня пытается обмануть Креонта, оттянуть исполнение приговора. Креонт обольщён и сдаётся. Героиня уговаривает дать ей день сроку— для мести. Важно, что Героиня— не гражданка, а *чужая*.

Очень интересно— о мужьях, которых покупают, как рабов, превращаясь при этом в рабынь.

Конечно, это матриархальное заявление. Вообще, обсуждение гендерной проблематики в трагедии звучит весьма современно. Речь Героини — последовательно феминистична, потрясающе убедительна, будто из двадцать первого века. Вся трагедия — дерзкий матриархальный гимн Женщине.

Героиня говорит «меж варваров», будто она сама не варварка, но и не эллинка, то есть вообще не человек. Отчасти это есть и у «божественного» Геродота в его знаменитом определении предмета истории.

Интересно, что Героиня обращается к хору с просьбой играть свою роль в трагедии, то есть с формальным призывом не вмешиваться в её мщение на сцене.

«Во время обеда...» — Рабыня задаёт образ *еды* (пожирания, ритуального пира) и альтернативный ритуальному пиру образ (сказочной) музыкальной гармонии. Последняя не способна остановить пир, где печаль доводится до таких пределов, при которых рождает смерти и ужасы, колеблет царства. Музыкальная гармония, по мнению Рабыни-Кормилицы, не способна остановить ритуальный пир вампиров.

Хор загадочно — о том, как несчастное чадо Колхиды было увлечено и заманено Фемидой через теснину — в Элладу, где пучина беспредельная.

В первом действии, в четвёртом явлении, Героиня выходит к хору, хоть Дом и предпочитает Площади. Выходит со свитой рабынь в варварских одеждах Востока. У Героини длинный овал лица, матовые чёрные волосы, тип лица грузинский, шафранного цвета и затканная одежда напоминает Восток. Героиня — эйдос Востока, эйдос варварства, вызов аргонавтам-цивилизаторам.

9.

Явление третье. Без Дядьки-Педагога. Реципрокный жест Кормилицы — она то прижимает к себе детей, то подвигает детей к правой двери, куда ушёл Педагог.

«Началось...» — Кормилица призывает детей затаиться, не тревожить *глаз* матери и не приближаться к ней. «Облако стона» — эйдетизация, визуализация. «Миллион терзаний» Героини.

Из-за сцены Героиня проклиная детей. «Если выпало в империи родиться...»:

Ужасны порывы царей...

<...>

Не лучше ли быть меж листов  
Невидным листом?

О, как бы хотела дожидаться

Я старости мирной вдали

От царской гордыни...

Сладкое слово «умеренность»...

Спускается хор из пятнадцати коринфских женщин. «Через двери двойные я слышала...» — эти

двойные двери создают особое пространство в пространстве сцены. Это — граница эллинского и варварского миров, перенесённая внутрь мира эллинов. Переходы этой границы героями — основа развития сюжета трагедии.

Героиня начинает с ненависти к жизни, а завершает волшебным преобразованием — на колеснице с драконами... То есть собственно *переход* и *метаморфозу* в трагедии Еврипида испытывает только Главная Героиня: все остальные действующие лица либо гибнут, либо останавливаются в развитии, деградируют (Ясон).

Два труп — невесты Ясона и его самого — Героиня видит с самого начала в качестве цели. И здесь же внутренний диалог, связанный с рождением *со-вести*:

Отец мой, о город, от вас я

Постыдно бежала, и труп

Родимого брата меж нами.

Хор хочет нежно приласкать Героиню и смягчить (утишить) словом и лаской тёмное пламя души её. Кормилица просит хор о разрешении пересечь границу («двойные двери») — надо, чтобы Героиня вышла к хору. Рабыню хор призывает приблизиться к *ложу*, где Льюца застыла в муках родильных — в преддверии *Метаморфозы*. Героиня выйдет к хору, врываясь в мир эллинов с ответным ударом. Цитируется «Маскарад»:

Может сейчас несчастье

В этих стенах произойти...

Реальные строки Пушкина, Шекспира, Лермонтова и грядущие строки Ахматовой и Пастернака Анненский возвращает в точку их начала — в трагедию Еврипида.

Педагог (Дядька) обращается к Кормилице, стоящей в воротах подобно Бабе Яге.

Кормилица хочет превратиться в Сказительницу, чтобы трансформировать (в трагедию) и смягчить («сказкой») готовящийся кровавый ритуал детоубийства. Педагог, говоря о Героине, роняет словечко «слепая», то есть не знающая новых бед. «Подруга рабства» умоляет Педагога рассказать то, что сорвалось с языка. Педагог у камешков, т. е. (комментарий Ярхо) у места, где играют в камешки-кости (образ жребия), слышал, что царь изгоняет Героиню вместе с детьми. Педагог просит Кормилицу утаить от Героини эту весть: пока не время ей знать. А Рабыня-Сказительница думает, что без ритуальной жертвы гнев матери не утихнет. Нам здесь Еврипид показывает сам процесс рождения Сказителя. Сказитель располагается рядом с Ритуализатором и противостоит ему. «Сказка» не происходит из ритуала, а противостоит этому ритуалу. Именно поэтому структура «сказки» соответствует фазисам ритуала.

Плачущую-проклинаящую Героиню Зритель не видит — вводится рассказчик, Сказитель: Кормилица или хор. *Пролог. Утро. До заката, до колесницы Гелиоса с драконами ещё целый Божий день...*

Кормилица: «О, для чего крылатую ладью...» Сказительница-поэтесса, располагаясь рядом с готовящимся кровавым ритуалом, пытается самым актом рассказывания противостоят ритуалу. Поэтому вместо Зрения обостряется и превращается в Теоретика только наш Слух. Мы не видим кровавый ритуал, мы даже не видим Героиню, во внутренней борьбе с собственной со-вестью становящейся Ритуализатором. Мы слышим «сказку», «сказание», «сказ» — часть трагедии.

«Откинув шею белую...» — Героиня ведь темно-волосая, темноглазая, но с белой шеей, и у царевны тоже тело будет белое, как куриное мясо. Мы узнаём, что Героиня *голодает*, ничего и никого

(пока) не ест. Готовится к кровавому ритуалу чудовищно-архаического, титанического «пожирания» своих детей и к волшебной метаморфозе, которую сама же инициирует — как бы неся во внутренней речи (сознании) и фигуру Инициатора, и фигуру Претерпевающего инициацию. Ритуальное действие в трагедии не интериоризируется, а напротив, овнешняется, переходя на сцену из внутренней речи Героини.

Дядька-Педагог ведёт двух мальчиков. «Мальчиков я вижу...» — действие происходит на фоне кинематических ассоциаций (как в «Играх» Нижинского), запрещённых апорией Зенона, — Еврипид нарушает Зенонов запрет. Дети заданы как «равнодушная природа», они живут своей жизнью.

Вот и всё, милый мой режиссёр. Мы с тобой дошли до самого начала трагедии Еврипида. Ты всё ещё хочешь её поставить?