

---

Кети Чухрукидзе

*Театр  
как пространство Теологии*

Анатолий Васильев давно доказывает своими спектаклями, что театр не является ни зрелищем, ни политической трибуной, ни территорией концептуальных поисков.

Театр для него – условие отменить физическую реальность во имя другой, пост- и метафизической, которая не может быть обнаружена вне игрового пространства. Сам Васильев не раз говорил о том, что психология персонажа и драматическое развитие действия ему неинтересны. Как он выразился в одном из интервью относительно поисков психологической глубины в человеческом сознании: «Там [в подсознании] ничего нет». Именно поэтому Васильев ставит не пьесу с персонажами (хотя и «Мозарт и Сальери», и «Дон Жуан» Пушкина, и «Медея-материал» Хайнера Мюллера принадлежат драматическому жанру), но ту экстралингвистическую эстетическую условность, которая в театре никогда не играет, ибо считается, что она не поддается воплощению. Что же это за эстетическая условность?

Актер у Васильева никогда не изображает эпизод из жизни человека. Театр не имеет отношения ни к какому бытописанию и времяпрепровождению, кроме самого театрального действия. Текст играет так, чтобы в нем не узнавались отсылки к автору, его нарративный порядок, принадлежность реплик и актерских партий.

Актеров, произносящих текст одного персонажа, может оказаться несколько, или наоборот – диалог может быть исполнен одним актером. Документальная, культурная ценность текста заменяется разыгрыванием его метафизических, виртуальных эффектов, которые могут иметь место только во время действия здесь и сейчас.

Многие критики сравнивали режиссерскую установку Васильева с богослужебными практиками, мистериальностью. Однако все эти сравнения остаются метафорами, пока мы не вспомним мотивацию и цели подобных ритуальных практик.

На службе или во время ритуала не может быть зрителей или праздно созерцающих<sup>1</sup>. Во время литургии и служащие, и присутствующие на службе образуют единое тело. Любой, кто не вступает в этот договор по умолчанию, выпадает из ритуала. Ведь его репрезентативные свойства неотделимы от невидимых, нефизических свойств; и тот, кто рассчитывает на концептуальную или «спектаклярную» информацию, присутствуя при зрелище, на котором происходит «почти» одно и то же, чувствует себя обманутым. Тем не менее, богослужебная практика предполагает, что служащий и присутствующий не могут заменить друг друга, так как находятся на разном расстоянии от теологической инстанции.

Постмодернистское сознание, привыкшее к деконструированию и поиску различий, сталкивается здесь с невыносимой цельностью и непочатостью действия: последнее разворачивается в условиях, при которых возможно синтезировать любую деталь – предмет, жест, звук, возглас, слог, одеяние и т.п. Это становится возможным потому, что вместо риторической драматизации страсти или ситуации Васильев находит поверхность (как пространственную, так и виртуальную), с которой производится обращение к тео-объекту. Тогда любой конфликт – любовный, политический, батальный – единообразен по отношению к этому объекту; театральное действие начинает строиться не по принципу мимезиса, а во имя теозиса. При этом теозис состоит не в выражении некоего молитвенного состояния, разложенного на действие, а в ритуали-

<sup>1</sup> Именно поэтому Васильев говорит, что ему неинтересна реакция зрителей, и не лукавит при этом.

зированной практике, которая должна следовать за любым событием – языческим, светским, эпическим. Действие, построенное по принципу теозиса, – это своеобразное отпевание, реквием по человеку, миру, космосу, и одновременно Gloria ему. В театре Васильева человек-актер не просто изображает литургическое состояние, но сам антропологически меняется так, что тео-практики, полностью оккупирующие его тело, позволяют и ему и зрителю увидеть самих себя в другой перспективе: не как заброшенных в бытие людей (если вспомнить Хайдеггера), а как существ, рассматривающих себя как бы со стороны тео-инстанции. А значит, в такой перспективе, когда жизнь в мире уже позади. Как будто актерам в театре, так же как и монахам в монастыре, уже известно предвкушение рая и мир является пройденным этапом существования. Ради этого мгновения рая, хоть и будущего, в поток времени «всаживается» действие, обслуживающее это мгновение и разыгрываемое в надежде на то, что оно способно проступить во время службы. Собственно, с этой целью и служатся литургии.

Один из последних спектаклей Васильева «Моцарт и Сальери» заканчивается реквиемом Владимира Мартынова – композитора, постоянно сотрудничающего с Васильевым. В спектакле вообще не делается акцент на конфликте между гением и человеком, между искусством и злом. Сам по себе он является зауспокойной службой и по Моцарту, и по Сальери, и по искусству, и по музыке – по всему тому, что осталось *после* действия, *после* жизни. Именно этому «после» и должна быть посвящена «настоящая» жизнь – актера, режиссера, композитора, да и вообще современного человека. Спектакль является своего рода прощанием с искусством, с «моцартами» – они больше не нужны, если найдена и преодолена точка, в поиске которой постоянно находился художник со своими чаяниями и страданиями.

В предуведомлении к «Реквиему» Мартынов пишет о том, что этот жанр напрасно воспринимается как повод для написания скорбной музыки. «Реквием» Моцарта является вершиной искусства представления скорби именно потому, что Моцарт – дитя эпохи Просвещения, превратившего сакральное пространство в рито-

рику Возвышенного. На самом деле «реквием» – это молитва о даровании вечного покоя и света, функция которой – освободиться от скорби и превратить структуру молитвы в радостное событие. Кстати, в спектакле «Моцарт и Сальери» в одной из канонических частей реквиема «Sanctus» певцы хора «Сирин», одетые в аскетичные монашеские одежды, неожиданно спускаются с многоступенчатого клироса и начинают танцевать с цветами в руках, тем самым доказывая, что заупокойная месса *post mortem* – это уже зона радости.

Одним из первых среди современных композиторов Владимир Мартынов продемонстрировал в своих музыкальных работах возможность синтетического единства слова и звуковедения, движения и голоса, физичности музыкального исполнения и его космологической метафизичности. Автор книги «Конец времени композиторов» утверждает, что музыку невозможно сочинить, она всегда уже была, подобно космосу, и будет продолжать существовать – так же как числа и законы исчисления существовали до того, как были открыты человеком. Именно поэтому музыку, в отличие от литературы, невозможно придумать. Так обстоит дело и с молитвой, которая, какой бы вариативностью она ни отличалась, имеет одну и ту же цель.

«Песнь XXIII. Погребение Патрокла. Игры» – наиболее синтетичный из всех спектаклей Васильева<sup>2</sup>. Если в «Моцарте и Сальери» музыкально-пластическая часть возникает только после самой пьесы, то здесь эпическая, поэтическая и литургическая части об-

<sup>2</sup> Речь идет о главе из «Илиады» Гомера. Первое представление состоялось 24 февраля 2004 г. Процесс создания спектакля продолжался восемь лет (1996–2004). Его можно считать результатом актерских и музыкальных тренингов, в которые включены восточная гимнастика ушу (уроки ушу до недавнего времени давал труппе актер Илья Парамонов), чтение гомеровского гекзаметра (кстати, выкрики «Йо-о!», которыми открывается спектакль, – это то, с чего начинается просодический тренинг актеров), архаические и церковные хоровые практики. Хор создавался под данный спектакль специально, став впоследствии перманентной частью труппы. С ним работала художественный руководитель камерного ансамбля «Опус пост» Татьяна Гринденко. Движением певцов занималась бразильский хореограф Мари Таис.

разуют единое целое. Ведь «Илиада» – эпос не только о войне и ее героях, но и о богах. Театр обязан «обслужить» не только событие, но и соотношение человеческого и сакрального. Собственно текст XXIII главы почти не произносится. Первоисточник перестает быть двигателем действия. Смерть Патрокла и его погребение – это всего лишь новый повод для реквиема. Важна сама теологическая позиция данной главы, в которой погребаемое тело должно стать духом. А оставшиеся в живых должны преодолеть свою скорбь по нему, освободившись от страстей.

Инструментами такого преодоления становятся музыка и восточная боевая гимнастика. Многих, побывавших на спектакле, удивляет то, что гимнастические движения не имеют никакого отношения к древнегреческой пластике. Как, впрочем, и русская архаическая ладовая основа музыкального материала далека от античной ритмоинтонационной структуры. Причина совмещения столь разных практик, вероятно, в том, что воспроизведение античной милитаристской эстетики может быть только приблизительным. Телу современного человека эти практики неизвестны. Парадокс театра Васильева состоит в том, что при всех его метафизических проекциях ему необходима реальная телесная практика, с которой можно идентифицироваться физически. Восточные «martial arts» в каком-то смысле совместимы с установкой – как Васильева, так и его соратников (Мартынова в первую очередь), – согласно которой физическое мастерство и ремесло могут быть единовременны с метафизическим эффектом практических усилий в данном ремесле. Физические позиции тела в восточных боевых искусствах соотносятся с движением духа; воплощаясь посредством гимнастики, духовные практики объединяют в себе и телесное, и внетелесное, нетварное. И мыслиться такой парадокс может только через теологическую перспективу, в которой космическое и телесное ближе друг другу, чем это кажется из повседневного внеигрового пространства. Как мы знаем, почти все герои «Илиады» причащены божественной инстанции, они уже обладают теологическим вектором взгляда на мир. Как показывает современное кино, да и вообще бытовой спрос на восточные боевые искусства, они предлагают западному миру эс-

тетический и онтологический канон, в котором возможна трансценденция изнутри боя – изнутри конфликта физического.

Такой синтез можно вслед за Делёзом назвать дизъюнктивным: в нем факт синтезирования не отменяет ни одного из различий, а сами линии и точки различения неуловимы. Из такой парадигмы и следуют все дальнейшие уровни синтеза. Совершенно очевидно, что речь идет не о вагнеровском синтезе, объединяющем автономные искусства поэзии, музыки, пластики и архитектуры. Ни одно из искусств, да и вообще искусство, не может быть автономно в космологической перспективе. Например, музыка – это не только сочиненное соотношение звуков. Инструментальное явление музыки – *musica instrumentalis* – соседствует с *musica mundana* (космосом) и *musica humana* (человеком). Таково отношение к музыке В. Мартынова<sup>3</sup>. Более того, разделение музыки на вокальную и инструментальную, отделение высоты звука от звука в слове Мартынов описывает как крушение формульного, типизированного, космологически обусловленного мышления. При такой установке вся музыка Нового времени может считаться своего рода деградацией космологического порядка, его цельности. Автономизация ритма и высоты звука, становление ритма мензуральным, а звука темперированным<sup>4</sup>, начавшееся в эпоху Возрождения и усугубившееся в Новое время, десакрализовало музыку и цельность звука, в котором длительность, высота, причастность слову не маркировались до этого отдельными знаковыми определителями. Именно по причине такого центробежного деления произош-

<sup>3</sup> Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: «Русский путь», 2002, с. 21.

<sup>4</sup> Мензуральная нотация применялась после 1250 г. для записи точных временных соотношений между отдельными нотами на основе двухдольного деления их длительностей. Каждому нотному знаку соответствовал определенный знак паузы. Темперация – равномерный 12-ступенный строй, в котором октава поделена на двенадцать равных полутонов и где ликвидированы различия между энгармоническими звуками. Равномерно-темперированный строй не идеален, так как в нем нивелированы различия между одинаковыми интервалами.

ло вычленение отдельных искусств-ремесел, но вместе с этим произошел распад дизъюнктивного единства физики и метафизики, присутствующего как космосу, так и музыке и слову. Космос одновременно и метафизичен и органичен. Как пишет Мартынов, в пифагорейском квадривиуме квинта соответствует расстоянию между землей и воздухом, кварта определяет соотношение земли и воды и т.д., а значит, «метафизическая сила звука и есть его органика». Поэтому образцовая модель музыки – это вовсе не мелодия, а соответствие теологическому образу космоса. Иначе говоря, функция музыки в том, чтобы метафизический порядок сделался физическим. Именно такое ответственное отношение к акту звукоизвлечения «заставляет понимать музыку как «гимнастику души». ... «Гимнастика души», или музыка, – это то, что приводит человеческое естество в соответствие с космическим порядком»<sup>5</sup>.

Гимнастика ничего не выражает и не символизирует; она является непосредственным движением тела, структурой самой себя. Структура этого физического усилия оказывается собственной целью, а не проводником для некоего события. В такой музыке, которую Мартынов называет «гимнастикой души», опосредованной лишь космологическим предназначением, структура и событие едины, синтетичны. Если в античных языческих ритуалах структура – цель, а событие – средство, если в Новое время, наоборот, структура – средство, а событие – цель, то в литургических практиках структура и событие неразличимы. Все этапы *события* начиная с рождения Бога, его распятия, воскресения и т.д. и являются *структурой* службы. Этот синтез события и структуры радикально антиисторичен и отменяет любые виды инновации, кроме вариаций модуса. Незыблемость модуса (например, лада в музыке или движения в боевых искусствах) вызвана не консервативностью эстетики, а теологической природой генезиса любого архетипа. Именно поэтому цель такого искусства – приложить силы, чтобы открыть этот уже существующий модус в качестве человеческой «дозы» рая<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Мартынов В. Указ. соч., с. 38-39.

<sup>6</sup> Там же, с. 68.

В спектакле невозможно различить компоненты: здесь одно проникает в другое. Боевые искусства становятся языком; речь, начинающаяся с атаки и нажима на первый слог, напоминает гимнастический или боевой жест; тело – если еще не дух, то предстает как путь к преобразению в него; музыкальная фраза, построенная не на мелодии, а на архетипе лада, является скорее вокальной артикуляцией смысла; слово же, наоборот, распределено по интонационным высотам, будто записано по нотам. Стоит замедлить движения в гимнастических эпизодах, и они превращаются в движения мадонны, укрывающей младенца от врага. (Одно и то же пластическое движение способно синтезировать и мужское и женское, боевой гнев и материнскую защиту<sup>7</sup>.)

Такой семиозис выпадает из логики семиотической решетки и становится синергетическим. Его телеология не ситуативна, а синтетична: она направлена в любой момент времени и в каждую точку пространства, поскольку ею движет теологика. Мадонны продолжают держать руки в том же положении, в каком они держали бы ребенка, но обнимая пустоту. В этом жесте объятия пустоты смыкаются человек, актер и иконная поза, производя новые теологические ноу-хау: движущуюся икону; человека, становящегося иконой; актера, ставшего служителем некоей новой «церкви». Эта пустота – не просто семиотическая лакуна (потенциальное место для младенца), но воздух, который содержит энергию порождения во взаимодействии с теологическим усилием актера.

В еще одном спектакле Васильева «Фиренце» монах Джеро-нимо двигается так, будто всем своим существом пытается при-жать к себе нечто, содержащееся в воздухе вокруг. Не сцена, но этот открытый воздух вокруг человека и создает васильевский театр.

<sup>7</sup> Речь идет о сцене избияния младенцев, когда многократно повторяется следующий эпизод: женщины, закутанные в лиловые ткани (предположительно мадонны), несут на руках младенцев, пока воины не рассекают этих младенцев в их же руках.

В начале и конце спектакля «Песнь XXIII» актеры становятся в круг, медленно развевая воздетые кверху руки, будто молясь. На самом деле это дыхательные упражнения, которые труппа проделяет изо дня в день.

То же самое можно сказать и о распевках, в которых мелодию и гармонию заменяет гаммообразное пропевание лада (например лидийского), но в результате итерации и артикуляционных вариаций оно оказывается гимном.

Так же обстоит дело и с поступью хора в манере индейцев Латинской Америки, что вряд ли можно считать хореографией. Однако в контексте театрального времени эти монотонные повторы неожиданно раскрываются как многообразие литургического усилия по выходу в пространство, где правит «Бог», который, по выражению В. Мартынова, «возможно, кругом»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> «Кругом, возможно, Бог» – название поэмы Александра Введенского.