

**Борис
Юхананов**

**Проект
«ФАУСТ»**



УДК: 792.2.03 (474.5-25) (093.3)+821.161.1.09.
ББК 85.334.3+ 83.3 (2Рос=РУС)1
Ю 94

Идея, составление:
Борис Юхананов, Леда Тимофеева
Дизайн: Евгений Корнеев

Ю94 Борис Юхананов. Проект «Фауст». –
М.: Издательство Электротра
«Станиславский», 2018. – 408 с., илл.

ISBN 978-5-9906112-3-8

В книге представлены ассистентские записи и расшифровки репетиций эволюционного спектакля-проекта «Фауст» Бориса Юхананова. В данное издание вошли архивные материалы с 1999 по 2008 год, в которых отражены разные этапы работы, тематический и смысловой разборы трагедии И. В. Гёте, методологические особенности режиссёрско-актёрского диалога.

В книге опубликованы фотографии второй, третьей, четвёртой и пятой редакций спектакля «Фауст» (Владимира Пермякова, Виктора Сенцова, Валерия Сыроваткина, а также фотографии неустановленных авторов из личного архива Бориса Юхананова).
Материалы шестой редакции спектакля дополнены фотографиями Андрея Безукладникова и Софии Минасян.
В книге опубликованы эскизы декораций и элементов сценографии Юрия Харикова.

УДК: 792.2.03 (474.5-25) (093.3)+821.161.1.09.
ББК 85.334.3+ 83.3 (2Рос=РУС)1

Содержание

Проект «Фауст». Хронология

6

Борис Юхананов. *В приближении к Вечной Женственности*

II

Фрагменты записей и расшифровок репетиций
из первой (1999 год) и пятой (2002 год) стадий проекта

38

«Фауст». Фотоальбом. Первая редакция

144

Из репетиций пятой редакции «Фауста». 2002 год

152

Эскизы сценографии Юрия Харикова к спектаклю «Фауст»

158

Открытое письмо режиссёра Бориса Юхананова
участникам работы над пятой редакцией спектакля «Фауст».
Декабрь 2002 года

172

«Фауст». Фотоальбом. 1999–2002 годы

186

Лаборатория игровых структур «Фауст».
Фрагменты репетиций

200

«Фауст». Фотоальбом. Шестая редакция. 2008 год

318

Проект «Фауст».

Хронология

История проекта «Фауст» начинается в 1996 году. Тогда в Центре современного искусства родилась акция «Фауст-арт», в рамках которой Борис Юхананов предложил записать на камеру ярких персонажей арт-сообщества того времени, читающих трагедию Гёте. Основным тематическим ядром был мотив желания Фауста получить молодость, заключив договор с дьяволом. Поколение 90-х, пройдя через все перипетии жизни страны, окунувшейся в метаморфозы, созрело для их осознания. Само время, как Мефистофель, предлагало художнику новые возможности и способы существования.

Следующим этапом, на котором режиссёр снова обратился к тексту Гёте, стал проект «Кристалл», который начался в Киевском центре современного искусства «ДАХ» в 1997 году. Каждая из четырёх «граней» проекта располагалась в пространстве конкретного текста: первая грань — «Книга Иова», вторая — «Стойкий принц» Кальдерона, третья — «Фауст» Гёте и четвёртая — «Этюды о любви». Пересечения фабул двух великих европейских драматических текстов со священным текстом «Книги Иова» и современными любовными историями образовали сияние этого кристалла. С одной стороны, история о праведнике, на долю которого Господь посылает тяжелейшие испытания, полная трагизма судьба принца Фернандо, стойко охраняющего свою веру в войне двух религий, Фауст, подписывающий договор с Мефистофелем в обмен на молодость и новое знание о мире. С другой — «Этюды о любви» — новеллы первых встреч и последних расставаний.

В 1999 году Юхананов начинает новый эволюционный проект-спектакль «Фауст» по первой части трагедии Гёте, воплощённый в нескольких редакциях. Премьера первой редакции спектакля прошла в 1999 году в рамках фестиваля

«Пушкин и Гёте» и длилась около шести часов. Она включала в себя фактически всю первую часть «Фауста», в том числе «Посвящение», «Театральное вступление», «Кухню ведьмы» — до этого на русской сцене никто не решался на постановку всего объёма трагедии Гёте. Пять редакций создавались совместно с Мастерской индивидуальной режиссуры (МИР⁽¹⁾), к четвёртой и пятой подключились участники ЛАР⁽²⁾, часть из них составляли выпускники актёрско-режиссёрского курса в ГИТИСе (1997–2002), которым руководил Юхананов. Развиваясь внутри проекта, спектакль сократился до 3,5 часов, однако главный принцип долгое время оставался неизменным: актёры, игравшие Фауста и Мефистофеля, менялись местами, они двойники, взаимные alter ego. Для спектакля «Фауст» Юхананов разрабатывает новый миф — миф о божественной пьесе, срежиссированной Творцом ради пробуждения человеческой души. Сменив несколько территорий и групп участников, этот проект к 2008 году превратился в широкое движение внутри театра «Школа драматического искусства» — Лабораторию игровых структур «Фауст», которую совместно возглавляли Борис Юхананов и главный режиссёр

(1) Мастерская индивидуальной режиссуры Бориса Юхананова — образовательное и художественно-производственное объединение, созданное в 1988 году как альтернатива советской системе творческого образования.

(2) ЛАР — Лаборатория англической режиссуры, творческое объединение, результатом работы которого стал спектакль в постановке Бориса Юхананова «Повесть о прямостоящем человеке» (2004 год, театр «Школа драматического искусства»). (См.: Б. Юхананов. Повесть о прямостоящем человеке. — М. 2004. — прим. ред.)

театра, новый исполнитель роли Фауста Игорь Яцко. В какой-то степени шестая редакция «Фауста» рождена Лабораторией. Зритель имел возможность видеть не только конечный результат работы: долгое время спектакль игрался параллельно с открытыми лабораторными показами, отражавшими внутренний процесс зарождения, обычно остающийся «за кадром». Позже Лаборатория прекратила своё существование, а сам спектакль ещё несколько сезонов игрался на сцене театра «Школа драматического искусства».

1999

Спектакль «Фауст» по трагедии
И. В. Гёте. Фестиваль
«Пушкин и Гёте», МТЮЗ, Москва.
Премьера состоялась
при дружеской поддержке
Гёте-Института

1999

«Фауст: вторая редакция».
Москва, Российский академический
молодёжный театр

2001

«Фауст: третья редакция».
Мастерская индивидуальной режиссуры
и продюсерский центр «Позитив».
Премьера состоялась
в Московском драматическом театре
им. К. С. Станиславского
в рамках III-й Всемирной
театральной олимпиады

2002

«Фауст: четвёртая редакция».
Московский драматический театр
им. К. С. Станиславского

2003

«Фауст: пятая редакция».
Театр «Школа драматического искусства»

2009

«Фауст: шестая редакция».
Театр «Школа драматического искусства»

Борис Юхананов

В приближении
к Вечной Женственности
(Фундаментальный аспект
творческого труда «Фауст»
И.В. Гёте)

Лекция в ЦСИ «Дах», Киев.
Январь 1999 года

В тексте «Фауста» заложена сложнейшая коллизия, связанная с соотношением античного и христианского сознания, культуры и мистики. И от этого зависит техника разбора, которую мы должны избрать. Но к этой двойственности необходимо отнестись как к единству. Переходить к Мефистофелю от Ангелов. Актёру надо не брать их на себя, а пропускать через себя, как голоса других сфер. И в этом смысле актёр — это «Пролог». Ведь Пролог — это роль, некий персонаж. Ему отводится определённый кусок текста в средневековой драме. Эта роль впускает и отдаёт голоса божеств в едином ритме. В Книге Иова написано: «...Пришли сыны Божии предстать пред Господом. Между ними пришёл и Сатана...» Разве в тот момент тон Библии меняется? Да ни на одну секунду! Очень интересный и в то же время сложнейший момент — начало этой трагедии. «Пролог на небе» (см. графический план на стр. 14–15) следует после «Театрального вступления», которое невероятно остро звучит во все времена и сегодня. Но давайте сейчас возьмем «Пролог». Нужно разобраться — чем атакует Мефистофель небесную гармонию? Что ему даёт право? Из каких идей, из каких смыслов? И где он производит эту акцию атаки? Здесь же происходит зачин действия всей трагедии.

*«В пространстве, хором сфер объятom,
Свой голос солнце подаёт,
Свершая с громовым раскатом
Предписанный круговорот...»⁽¹⁾*

Согласитесь, это не просто славословие гармонии. В «Прологе» есть какое-то развитие и конкретность. В этой единовременно переживаемой вечности. Здесь же происходит зачин действия всей трагедии. Какова логика, которая разворачивается от Рафаила, Михаила к Гавриилу? И что они все втроем дальше подхватывают? Они описали какую-то невероятную

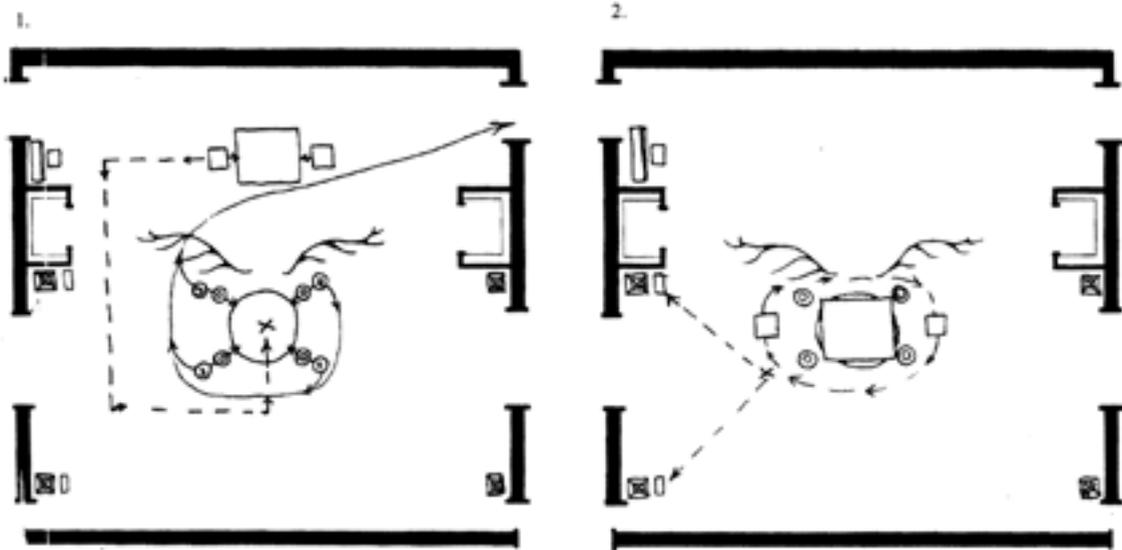
(1) Здесь и далее: курсивом обозначаются отдельные реплики или фрагменты трагедии И. В. Гёте «Фауст» (в переводе Б. Пастернака), которые обсуждались во время репетиций.

панораму творения Божественного. И закончили бурей. В их славословии зарождаются гармония и одновременно буря, и эту бурю они запускают на Землю. И первые раскаты грома, вместе с «раскатом» Солнца. Интересно, что раскат грома возникает у Рафаила, а буря — у Михаила, и Рафаил не от себя творит, его голос идёт от хора. То есть это трёхголосье — внутри хора. Этот голос творит мир и имеет его уже сотворённым. Внутри этого голоса существует особого рода время — время, которое происходит сейчас, хотя оно уже произошло. Достижима ли для театра такого рода игра? Такого рода время? Уже произошедшее происходящее? В русском языке нет такого рода перфектов. У нас всё так медленно! А для Архангела это вращение с непонятной быстротой! Он живёт в совершенно другом круге времени. Они описывают в вечности данное мироздание, и в то же время что-то в этом мироздании происходит сейчас: на солнце раскаты громовые, а тут волны разгоняют бурю. Вот эту тайну мы сейчас с вами и открываем: Ангелы празднуют творящуюся вечность, но успевают ещё заладить и бурю. Так и хочется сказать: ничего себе хвала! Что творят, начальнички! Что вообще тут происходит? «...И всё обломками покрыв...» Для них это всё вечность, для них всё едино. А для меня, который не вечно живёт? Меня-то уже в этом обломке нету, а для них это всё вечность. Какая ирония. «То в вольном море, то на суше...» — разыгрался Господь, на троне вершит свою вечность. «Но мы, господь, благоговеем / Пред дивным промыслом твоим...» (См. графический план на стр. 18-19.) Вон оно что, оказывается, происходит... братва, прячясь, Архангелы поют! Начался «Фауст»! «Пролог на небе» начался! Сейчас придёт Мефистофель.

«К тебе попал я, боже, на приём...» И тут брызги ему прямо в лицо — очередная жертва кораблекрушения. «Тебя бы насмешил я до упаду» — вот это «до упаду» очень интересно. Мефистофель не за себя перед Господом представляет, а за человека. Говорит Богу, что, если б ты смеяться не отвык, я бы тебя сейчас так рассмешил — просто до упаду. Я тебе расскажу про «божка», про пародию на тебя. Очень смешно. Ведь Ангелы празднуют вечность, рассказывая о мироздании. Правда, они о человеке ничего не рассказывают. Что делает Мефистофель? Он тоже сейчас будет

Графический план (*) мизансцены № 2 Установка тверди (куба)

□ - Архангелы
⊙ - Ангелы



(*) Графический план мизансцены отражает схему размещения декораций на сцене и фиксирует последовательность их перемещения. К графическому плану прилагается поэтапная запись передвижений актёров, музыкальная партитура данной сцены. (Публикующиеся здесь графические планы были подготовлены Екатериной Щегловой и Дмитрием Емельяновым.)

Описание перемены

- 1 Четыре Ангела архангельскими трубами держат небесный шар.
- 2 Архангелы начинают катить Куб^(**) (jзf) сразу, как пошёл подниматься занавес.

Хор

Песня Архангелов «Эх, ухнем».

Описание перемены

- 3 Куб перекачивается 3 раза вдоль арьера, 7 раз на зрителя, 3 раза вдоль авансцены, 2 раза под шар.
- 4 Куб под небесным шаром. (Fon) (jзj,) Ангелы медленно опускают шар на куб.

Хор

Архангелы заканчивают песню.

Звук

MD-1, Tr 1 (Prolog nebo): Сразу громко с начала фонограммы.

Описание перемены

- 5 Ангелы и Архангелы поворачиваются лицом к кубу, образуя кольцо. Поднимают руки в сторону ладонями вперёд. Затем каждый принимает свою пластическую фигуру и поворачивается налево по отношению к собственной вертикали.

Текст

Архангелы: «В пространстве, хором сфер объёмом».

Описание перемены

- 6 Начало движения вокруг куба по часовой стрелке.

Звук

MD-1, Tr 1 (Prolog nebo): — снижение уровня громкости фонограммы под речитатив Архангелов (следить за балансом голоса и звука).

Описание перемены

- 7 Ангелы уходят по дуге в 4-ю арку. Первым идёт Ангел-Петя.
- 8 Архангелы делают 4 круга и подходят к левым пирамидам. Выдвигают подушки и становятся на правое колено.

Свет

(**)

Куб — элемент сценографии 1-го акта «Фауста», разработанный художником-постановщиком Юрием Хариковым ещё в самом начале работы над спектаклем-проектом.

праздновать вечность, рассказывая о человеке. Про «божка вселенной» в «траве покоса».

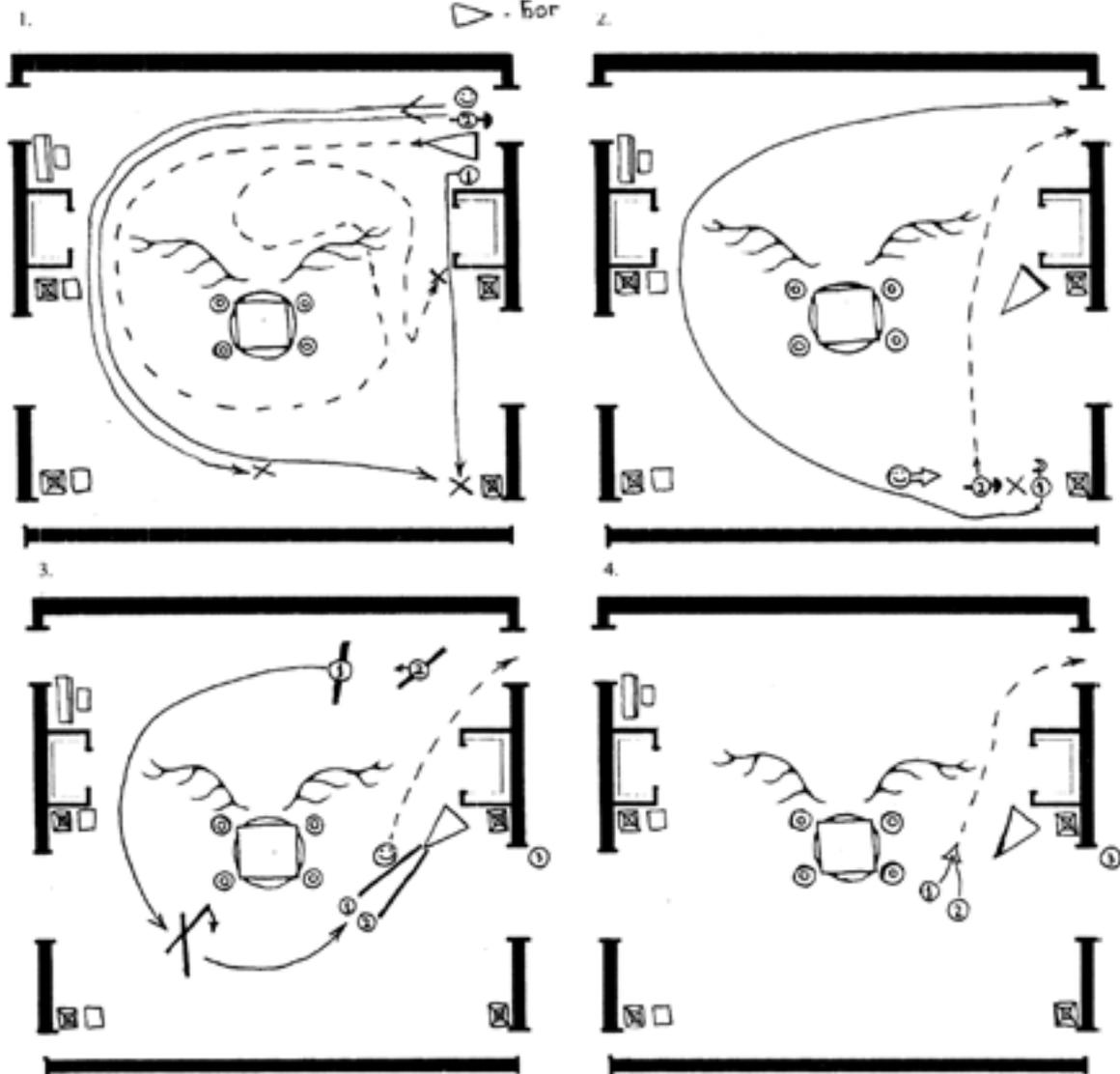
Что такое «травя покоса»? Вот она завязка. Архангелы учинили бурю и сами же её хвалят. Выскочил Мефистофель. В бурю саранчу же лихорадит, он и выскочил представлять за эту саранчу. В принципе единственный, кто в эту бурю за человека, — Мефистофель. И что он говорит? Лучше бы ты, Господь, огонёк разума ему не давал, сидел бы он в «траве покоса», а так суеться везде, мечется в буре, что даже он «щадит его покуда»... Это даже не диалог, а монолог, разбитый репликами Господа... «Так на земле всё для тебя не так?» — спрашивает Господь у Мефистофеля. Интересно построено, то есть из вопроса Бога выходит, что Земля — место, где всё «так». А у Мефистофеля: где так — не так. Вот у нас возникает теза и антитеза — две Земли, две идеи о человеке, две идеи об устройстве Вселенной. И эти две идеи сопровождаются определёнными действиями. Ангелы славословят Землю, застигнутую в буре, которую сами же и устроили, и переживают её в виде Божественного промысла... Мефистофель, переживая это же самое, различая человека, — вопиёт перед Богом за него. А Господь называет это жалобами и вечным нытьём. Вот приблизительно ситуация, с которой мы имеем дело в самом начале «Пролога». Далее вступает Господь, это его инициатива, обратите внимание: «Ты знаешь Фауста?» — «Он доктор?» — «Он мой раб». Сколь лапидарны божественные реплики! Господь участвует в диалоге, и в то же время он над ним. Взрывается небольшим монологом Мефистофель: «Ничего себе у вас раб! Он же вечно не удовлетворен! Это же самая дисгармоничная сущность на Земле, которую я вообще знаю!» И так далее... Что такое раб? Это человек, который полностью выполняет чью-либо волю, идеальный человек. Он же вечно голоден! Дух его голоден! Видит цель, манящую вдали! Требуется звезд! Наслаждений! А Господь говорит: «Он служит мне, и это налицо!» Мефистофель: «Поспоримте!» Получается — он за людей спорит с Богом! За нас за всех. «Но дайте мне на это полномочья». — «Они тебе даны». Изначально. Господь указал ему на самого неумямого, дисгармоничного, живого человечка! И говорит: вот он мой раб! И Ангелы! Они же бурю празднуют как гармонию! Парадокс.

Что значит божественное указание о человеке, «*чтоб он тащился позади*»? Человек всё время вырывается в будущее, а Господь его возвращает в уже произошедшее. «*Низведи в такую бездну человека, чтоб он тащился позади*». Господь даёт Мефистофелю конкретные указания — как обращаться с Фаустом. Это «*тащился позади*» надо предложить как качество постоянного самочувствия человека, а бездну надо принять как постоянно присутствующее, а не однажды произошедшее. Человек должен вечно тащиться и в этом будет проявление бездны. Тащиться за собой. И мы это получаем в финале первой части трагедии, когда Мефистофель говорит Фаусту: «*Иди за мною, или я уйду*». И в этом смысле Господь эту бездну и формирует. Вот финальная и некатастрофическая идея Господа, которая настолько уже свершена, что можно её обозревать через катастрофу. Здесь у нас на глазах сталкиваются в «*Прологе на небе*» катастрофическая и некатастрофическая идеи о мире, о Вселенной. Эта бездна не через глубину и высоту, она дальше в акте раскрывается Мефистофелем как процесс. В конце Пролога Мефистофель уже второй раз норовит поспорить с Богом. «*Поспорим. Вот моя рука...*» Здесь его рука должна начать расти, после чего возникают белоснежные крылья, которые смахивают с неё грязь. Тут можно такую фантазмагорию сделать. Все режиссёры всех времен думали, как сделать «*Пролог на небе*». Его же ещё придумать надо! «*Театральное вступление*» как раз об этом.

Ещё надо определить, откуда эта страсть Мефистофеля за человека. Из гнева? Откуда вообще падение ангела происходит, любимого сына Бога, как вы помните? Тут заключена особая парадигма. Из Каббалы — Адам Кадмон разбился на части, и образовался род людской, а Люцифер разбился на части, образовался род сатаны. И они в этом смысле сопряжены, как братья. Потому Люцифер выступает за род людской. А почему Мефистофелю нужно получить пресмыкающегося Фауста? Когда он докажет, что людям плохо, он обнаружит Господа как Господа ошибающегося. Он не может являться к нему, чтобы славить, он с вызовом к нему является, с указанием на ошибку. О том, что в этой благодати, которую Ангелы творят, присутствует ошибка — мятущийся человек. Но это не жалоба конкретно о человеке, а претензия падшего ангела — катастрофически мир устроен!

Графический план мизансцены № 3 Выезд Бога^(*)

- ⊙ - ПЛОУК (с котом)
- ⊙ - АНГЕЛ с перьями
- ⊙ - АНГЕЛ-МАЩУЧ и ОРУДИЕ АНГЕЛЫ
- - АРХАНГЕЛЫ
- △ - Бог



(*) Здесь публикуются не все графические планы мизансцен, составивших спектакль «Фавуст», но их последовательность приближена к композиционной структуре спектакля.

Текст

Архангелы: «...хвалу величию Божьих дел».

Описание перемены

- 1 Бог выезжает на велосипеде (Fon) с котами из 4-й арки и движется по своей траектории.
- 2 Ангел-Месяц выходит сразу за Богом на правую авансцену.
- 3 Когда Бог оказывается слева от куба, выходит Клоун с котом и движется по своей траектории.
- 4 Сразу за Клоуном выходит Ангел с першем.
- 5 Бог останавливается перед правым порталом лицом к зрителю. Ангел с першем подходит к Ангелу-Месяцу и устанавливает перш.
- 6 Клоун, оказавшись перед кубом, отпускает кота к помощнику, который находится во 2-й арке. Помощник пускает к Клоуну другого кота. Клоун берёт его и запускает на перш. Кот залезает на верх перша. С перша падает месяц. Ангел-Месяц ловит его и уходит в 4-ю арку.
- 7 Кот прыгает с перша к Клоуну. Ангел с першем уходит в 4-ю арку. Из 3-й арки сразу выходят два Ангела с двумя першами. Клоун с котом обходит куб.
- 8 Ангелы останавливаются на авансцене и делают из першей крест. Вращают горизонтальный перш до трубы. Ангелы поворачиваются к Богу, бьют першами об пол (1 раз) и кладут перши на руль велосипеда Бога. Встают на одно колено.
- 9 Клоун пускает кота по першам к Богу, забирает кота и отпускает во 2-ю арку к помощнику. Клоун уносит перши в 4-ю арку.
- 10 Ангелы кланяются Богу, встают и уходят в пластических фигурах в 4-ю арку.

Хор

Звук

MD-1, Tr 1 (Prolog nebo): t — повышение громкости.

Свет

Он здесь от имени всех людей, от имени людей развала, людей катастроф:

*«Вы торжество моё поймёте,
Когда он, ползая в помёте,
Жрать будет прах от башмака,
Как пресмыкается века
Змея, моя родная тётя».*

Вот в чём их торжество, их праздник. Змея — это не сравнение, это его страсть, заложница его, кровинка его родная, и все его родные — заложники трагического хода жизни. Мефистофель здесь род человеческий к роду сатанинскому приравнивает, а Господь ему: *«Ну, ты же у нас плут и весельчак»*. *«Из лени человек впадает в спячку. / Ступай, расшевели его застой»* — удивительная по своей глубине реплика. Иди, раздражай его своей горячкой, беспокой, а когда будешь прав, приходи ко мне. В чём здесь суть? Он его отсылает на то, что он уже имеет. Ведь всё уже произошло. Мефистофель всю сцену горячился, а потом Господь ему говорит: *«Ступай»*, и Мефистофель становится просто Архангелом. Чёрта он послал к людям, а детей мудрости и милосердия он отсылает в небо. Какой изощрённейший ход главного конструктора! Вот как у него устроено всё странно. Что происходит с твердью? Она борется, страдает и живёт. Откуда берётся буря? Господь говорит ангелам:

*«Пусть в вас любовь рождает и участие,
Но эти превращенья в свой черёд
Немеркнущими мыслями украсьте».*

То есть не только переживайте превращения тверди, но и созидайте. А кого Господь к человеку послал? Того, кто за него и ратует, — беса. А почему? Потому что человек — это его любимец. И он обречен Господом на спасение. И уже из спасённого человека предстаёт бес. За него спорит с Господом, за себя спорит. Он же у нас дух отрицания. А в финале он пронизывается духом созидания. Интересное преобразование Мефистофеля в последнем маленьком монологе *«Пролога»*. *«Прекрасная черта у старика / Так человечно думать и о чёрте»*. Я строю концепцию Мефистофеля в этом

«Прологе» — из этих его слов. Почему Мефистофель такой радостный? Потому что Бог человечно о нём думает, а ведь его призвание — человек, его ответственность. Человек. Он назначен Богом опекуном человеку. И он всё через человека различает, даже Бога, который совсем не человек. Ведь это не Бог очеловечивается, а Мефистофель его очеловечивает. Он изначально занят тем, на что его посылают в конце. Он представляет от людей, горячится от людей, а его на это и посылают. Обратите внимание, что здесь заключён в тексте круг, по которому все проходят. Ангелы тоже — они изначально сопереживают борьбе, страданию и жизни и славословят в этом гармонию. Господь им это и поручает. Господь так решил. Всё будет хорошо. Ты хочешь беспокоить горячкой? Беспокой. Поёте? Пойте. Каждый должен почивать на собственных лаврах. И само это «почивание на своём» возводится в закон Вселенной. Вот этот круг, цикл, который создаётся в «Прологе». Его надо и в игре пройти так же, получить начало в финале, финал — в начале.

Господь творит из некатастрофического — оттуда, где творится сотворённое, из вневременного. Как же различить себя в том, что все уже есть и всё в Боге: и время, и пространство — а значит, всё уже свершилось? Как это уместить в себе — проекции Бога на земле? Переживанием никогда не доберёмся, это можно взять только идеей. Господь и говорит Архангелам: «Немеркнущими мыслями украсьте». Переживания, страх, катастрофа — здесь, на Земле, а Ангелы переживают катастрофу во Вселенной как гармонию. А чувством и горячкой откликается бес. Здесь положено начало игры. А в финале первой части в сцене «Тюрьма» куда заглядывает Гретхен? В бездну, откуда ей предназначается «... взмаха / В последней, смертной тишине!»

Обратите внимание на интуицию культуры. Какую Маргариту интуитивно прозорливые люди отправляют в дальнейшее приключение, в беллетристику, у Булгакова например? Почему у него Маргарита — королева ведьминского бала? Откуда она у него возникает? Из «Фауста».

Возьмём «Фауста» с точки зрения чистой драматургии, без которой Гёте понять невозможно. Он знал, что интересно, а что нет. Он же не святочные рассказы делал про стойкость женщины, которую общество ещё и незаслуженно казнило. Тогда Гёте у нас получится мастером слезоточивой истории. Я не думаю, что он так строил, это совсем другой уровень понимания литературы. Она сама святость, сама чистота, эта девочка? Она полна любви, полна страстей. Можно, конечно, с дистанции рассказать и святочную историю. Будет совершенно феерический спектакль. А если ещё найти возможность для метафизической страсти, тогда будет ещё и современно. У Гёте амбивалентно всё построено. Но меня интересует открытие другого порядка. Я его сформулирую как «полнота». Я этим понятием обеспечиваю многообразие смыслов. Вы замечаете, как разворачивается наша работа? Мы говорим о разном, а не всё время об одном. И эта разность сливается сейчас в едином разговоре, в котором мной управляет не какая-то тактика, послание или манипулятивная стратегия: вот я говорю об этом, потом скакну туда, а вы должны расшифровать. Нет. Тут живое чувство, диктующееся нашим общением. Чувствуется, что нельзя отрываться надолго ни в одну из сторон. Стратегия работы лежит именно в этом.

Сцена с Маргаритой. Она приходит и обнаруживает себя в совершенно другой среде. Эта среда вокруг неё, но и внутри. Может, вокруг её души. Но мы не будем сейчас уходить в мистику. Мистическое не отправит нас в действие. Она раздевается и поет песню. Про короля. *«Как в спальне тяжело*

дышать. (Отворяет окно.) / А на дворе не жарко, тихо». Что она обнаруживает и на что нам указывает текст? Жар. Это какой жар? О чём идёт речь? Перед нами возникает понятие, которое надо разработать. Иначе будет пустой текст и пустая графоманская игра, неразработанная, когда пробрасываются огромные куски текста во имя довольно спорных импульсов. Надо останавливаться, но разрабатывать живой душой, которой предстоит играть, живым сознанием, чтобы дальше это стало игрой.

«Скорей бы воротилась мать...» Это по какому поводу скорей бы возвратилась мать? У нас драма, действенная история или просто текст, или поэзия?.. Как слушать этот текст, каким сознанием? Сознанием, которое задрапировали с детского сада, не давая возможности принять на себя ни драму, ни поэзию в её полноте? Или слушать сознанием, которое расцветало в салонах, в живом общении людей, которые позволяли себе различить всё обилие заключённых в тексте смыслов?..

Нам сложно подключиться к глобальным идеям, мы в другую, постглобалистскую эпоху живём, когда душа индивидуальная продолжает свой путь на почве метаморфозы души и сознания. И в этом смысле пафос «Фауста» нам взять невозможно, да и не надо. Но, например, идея созидательная будет близка каждому, потому что, если вдуматься, мы здесь именно поэтому и находимся. Вы понимаете вкус к созиданию. В отличие от вкуса к разрушению. В начале истории Фауст переживает себя ничтожеством перед духом природы, исполином. А чем заканчивается пьеса? Он ведь дамбу выстраивает, перегораживает море. Он не забыл своё унижение перед мощью природы! Когда я говорю о глобализме, то подразумеваю именно этот пафос прогресса, и он для нас недостижим, но в драме он тоже есть, как пружина, как один из слоёв текста. Но если взять его за основу и пытаться над этим размышлять, выращивая образ Фауста, — будет ходулость. Вы с ним не встретитесь, делая этот наивный ход, и тогда вы начинаете переживать настоящее время, у вас возникает отношение. В этом причина возникновения сегодня такого рода спектаклей, в которых изначально наивно выбирается нечто, чего сейчас уже во времени нет. После чего естественно берётся настоящее время и празднуется прогресс. А кто является героем в этой

«линии прогресса»? Вагнер, а не Фауст. Когда он говорит, как замечательно читать старые книжки и наслаждаться тем, как далеко шагнули мы вперёд. Это моё рассуждение посвящено проблеме, как встретиться с определённой интенцией, в этом тексте заключённой, которая проходит снаружи и изнутри персонажа. Снаружи — там, где Фауста характеризует Мефистофель: «*И требует у неба звёзд в награду / И лучших наслаждений у земли*». Но сегодня мы не имеем такого жадного интереса, такой силы, как это я называю, воспалённого потребительства. Как встретиться нам сегодня с такого рода персонажем? Мы сегодня можем встретиться с любовником и с его страстями, а как встретиться с этим? Как отправить в любовника этого персонажа, не себя, а этого персонажа, это сознание отправить во все тяжкие жизни? И главное, зачем? Что привлекает в этой истории? Магия инфернальных приключений, особенно ценимая всегда на Украине, и связанная с этим последняя гоголевская правда в необходимости света христианской веры? Где обнаружить источник вашего привлечения к этому тексту, этой истории?

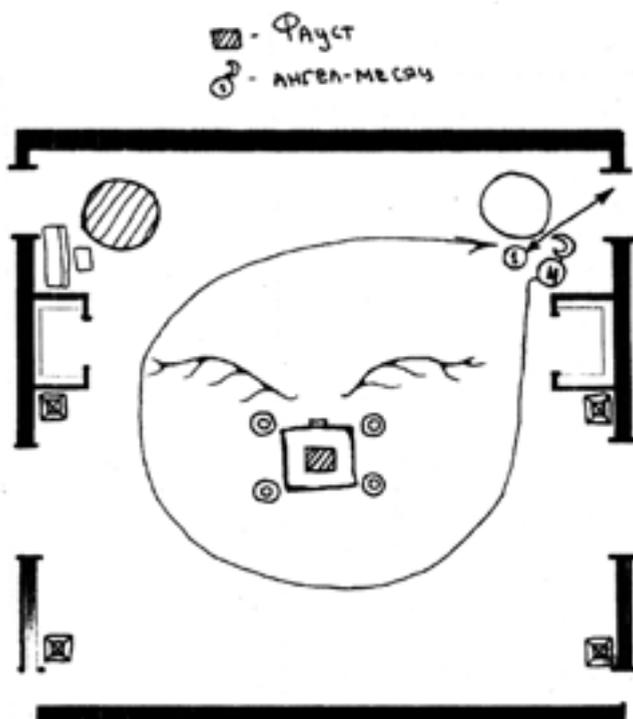
Посмотрите на путь Фауста, который он прошёл. Он исчерпал возможности образования, четыре факультета — это то, из чего состоял университет. Он полностью понял место науки, но потратил на это часть своей жизни. Он исчерпал магию. Что движет им в этом исчерпании? Давайте представим себе историю Фауста как сказку, как некую систему приключений, как малый миф об этом человеке, а не миф о чернокнижнике. Этот миф мы будем черпать из текста, но лишив его психологии. Ведь миф — это история, вереница событий, лишённых психологии и времени. Происходящее всегда. Итак...

В некоем немецком городе живёт учёный, маг, который однажды вызывает дух (всё это нужно будет трактовать, но попробуем пока просто перечислить) в своём кабинете (см. графический план на стр. 26–27), заключает договор с дьяволом, после чего отправляется с ним в жизнь, получает от него право на исполнение любого желания. А суть его договора состоит в том, что когда он захочет остановить мгновение переживаемой им жизни, тогда дьявол тут же его и заберёт. Дальше он, учёный, получает вторую молодость и силы, влюбляется в молодую девчонку,

девственницу, совращает её, соблазняет подарками, одновременно с этим романом посещает самые предельные inferнальные места, погружается в глубины ведьмовства, бесовства и так далее. Совращённая им девчонка совершает целый ряд преступлений: убивает мать, ребёнка, умирает её брат, который проклинает её, потом Фауст пытается её спасти из тюрьмы, от смертной казни, она остаётся там, вдобавок ещё сходит с ума, а он с дьяволом отправляется путешествовать во времени. Они устраивают в императорском дворе денежные подлоги, вытворяют всякие фокусы — в принципе, как результат их действий разгорается гражданская война. Затем этот человек отправляется дальше во времени к ещё более изощрённым inferнальным силам, да ещё в спутники берёт некий искусственный дух, созданный в лаборатории его же учеником. Он получает силу свободно каверзничать во времени, там он крадёт из ада красивую женщину, по сути, обманом увлекает её на остров, где с войском под охраной содержит ее, она рождает от него ненормального ребёнка, который после погибает, лопаётся, как шар. Потом он, Фауст, возвращается в полуразорённую им империю и при помощи хитрости, подлогов, обмана выторговывает себе, получает от императора, которого он же и подставил, кусок земли, где начинает в неистовстве трудоголика, уничтожая поселян, местных жителей, строить какую-то дамбу, никому не нужную. Он нарушает естество земли и так далее, после чего слепнет, умирает. Но в момент, предшествующий смерти, переживает ни с того ни с сего, высшее мгновение своей жизни, и вдобавок ко всему его душа при помощи «коварных» ангелов выкрадена из тела у заслужившего её сатаны и получает право встретиться с Богом, отправляется к Богу.

Это не сам миф, конечно, а общая линия. Что привлекает больше — текст или история? Есть история, которая содержится в тексте, я её сейчас не подробно, а наспех изложил. И есть текст, текст Гёте. И этот текст что-то делает с историей, которая в нём содержится, что в результате через интуицию привлекает и к истории. В своём изложении я попытался сделать с этой историей другое, чем то, что с ней делает текст, возникший по генезису из старинного сказания про чернокнижника, про грешника, который заключил договор с сатаной, наделал

Графический план мизансцены № 7
Рабочая комната



Текст

Фауст: «Я богословьем овладел...» (Fon).

Звук

MD-I, Tr 2 (Arfa Leti): (!, !) Stop.

Текст

Фауст: «...и медицину изучил...»

Описание перемены

- 1 Из 4-й арки выходит Ангел, ложится перед небесным шаром и наблюдает сцену.

Текст

Фауст: «...и не вдавался в суетловья...»

Описание перемены

- 2 Из 4-й арки выходит Ангел с месяцем в руках. Проходит по дуге вокруг куба. Уходит в 4-ю арку. Фауст обращается к месяцу, оборачиваясь вокруг себя один раз.

Текст

Фауст: «...Я б смысл учености налет...»

Описание перемены

- 3 Фауст садится на куб, свесив ноги вперёд.

Хор

Вокализ Рахманинова. Начало.

Текст

Фауст: «Но как...»

Хор

Вокализ Рахманинова. Конец.

Текст

Фауст: «...не пища для сухих умов...»

Описание перемены

- 4 Ангел перед небесным шаром встаёт и уходит в 4-ю арку.

Свет

грязных бед, в чём был уличён и отправлен на веки вечные в ад. Это сказание заинтересовало Гёте, который создал из него другую историю, при этом превратил её в текст всей своей жизни.

Что увлекало Гёте? Почему он всё время к ней возвращался? Есть Гёте и есть Фауст — автор текста и автор истории. Он драматург и рассказчик. Что там в тексте происходит? Как он сделан? Гёте эту историю приблизил к себе или сам себя к ней приближал? Интерес ребёнка, который хочет участвовать в приключениях? Не уверен. Но помните, как он говорил в «Театральном вступлении»: «...Все мы дети до самой могилы». Есть и этот интерес, но одновременно с ним есть и другой. При помощи этого текста он раскрывал тайну своей жизни. Он получал инструмент, благодаря которому раскрывал тайну бытия. Именно эта тайна во всей полноте волновала сознание Гёте. Это не глобализм созидания, а стремление открыть тайну своего существования. Хотя Гёте устами Фауста потом говорит, что тех, кто раскрывал тайну, сжигали на кострах и распинали. И именно это собственное стремление Гёте передаёт своему герою. Он себя при помощи такого механизма отправляет в приключения. Тогда он снабжает героя собой. А не себя героем. А снабжая героя собой, он получает другую историю и другой текст.

Что значит отправить себя в героя? Что происходит, когда мы, следуя за Гёте, и в этом смысле приближаясь к Фаусту, отправим себя в эту историю? Не эту историю в себя, а себя в эту историю. Это значит, что мы себя забираем из той системы координат, в которой мы живём, и оказываемся в каком-то другом пространстве-времени, в других энергиях, на нашем языке говоря. Но при этом там должны оказаться мы, потому что нам играть. А Гёте писал. Но мы же отправляемся не только в историю, мы же ещё отправляемся в текст. Значит, нам все свойства этого текста надо сделать своими.

Голос из зала: А если пропорции не-соизмеримы? Ты такой, как есть, а засовываешь себя внутрь громадного робота с манипуляторами, там тебе какие-то верёвочки присоединены к рукам, ты ими вращаешь, но какова система этих передач, насколько она правильно работает?..

А в чём чудо этого робота? Он же особый. По каким-то причинам ты выходишь из потока своей жизни и отправляешься в такое произведение. Ты его избираешь как то, с чем ты хочешь работать. Значит, в тебе сидит (я сейчас говорю не на уровне интуиции этого труда, а на уровне того, что ему предшествует) внутреннее право, выражающееся в твоём внутреннем интересе, записанное в самом этом интересе, скажем так, познать свою жизнь при помощи искусства и развить себя при помощи искусства. Отчего ты занимаешься этим? Созидательный импульс в тебе сидит. А созидание — это то, к чему приходит герой. Таким образом, при кажущейся разнице масштабов, ты оказываешься с ним сравнимым. В чём парадокс? Притом, что ты его не можешь взять через начало, ты его можешь взять через финал, потому что созидание и «народ свободный на земле свободной», братство его монолога финального — это то, с чем на самом деле можно встретиться сегодня. Это оказывается актуальным сегодня, для души, для меня, для тебя.

Степень актуальности очень проста, она выражена у Пушкина:

*«Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснётся,
Душа поэта встрепенётся,
Как пробудившийся орёл.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...»*

Вот метаморфоза, имя которой вдохновение. Имя которой — реальное божество происходящего. На территории искусства. Вы все занимаетесь искусством, где без «божественного глагола» мы никуда не денемся. «Хладный сон» переживал и Гёте. Просто здесь, в пространстве «Фауста», это превращено уже в предмет вдохновения, то есть и хладный сон, и всё другое — уже там, где вдохновение, потому играть и реализовывать это надо как бы в особом статусе. Не просто выходить на этот текст с земли, из хладного сна. Для того чтобы работать над этим текстом, надо приводить свой организм в другую, данную нам же ипостась — ипостась, известную каждому человеку по озарениям. В этом проведении одна из тайн божьего мира — озарение, известно каждому человеку. Там, где живут наши озарения, где живёт душа поэтическая... этой душой мы и можем сыграть. И тогда мы согласованы и с этим масштабом, и со всем остальным. Тогда мы сможем реализовать этот акт приближения себя к герою, и героя — к себе. Иначе невозможно играть текст поэтический, ибо текст поэтический нельзя играть в прозаическом состоянии сознания! Это надо сделать той техникой, при помощи которой реализуется «Фауст».

Когда я говорю: возьмите на себя текст, то подразумеваю, что сам текст содержит энергию вдохновения. Но это моё рассуждение имеет и чисто технологический прицел. Я могу делать разбор, могу не делать, мы можем говорить о композиции, можем не говорить, размышлять так или эдак, но надо, чтобы вы понимали изначально ещё и другое, что должно восприниматься и реализовываться в особом состоянии сознания, которое надо сделать техникой и приобретать постепенно. Назовём его вдохновенным или поэтическим, но при этом просто поэтического состояния ещё недостаточно. Нужно то состояние сознания, в котором вы сочиняете, креативная энергия сочиняющего сознания. Именно она переносит нас туда, на территорию «Фауста», именно она привлекает. И это реальный акт. Поэтому Гёте говорил: идеи — божьи дети. Но можно пребывать в сфере поэтического театра, а сама игра не будет инструментированной, то есть без обнаруженного в сцене решения. Можно играть душой невменяемой, а не душой вдохновенной. Там, где ближе к душе, яснее, покойнее, там ближе к вдохновению, а не его

имитации. Природа вдохновения не заключается в том, что нужно себя «вбрасывать». Поэтический текст требует другой энергии реализации. Это не энергия, которую мы затрачиваем на жизнь, а это энергия, затрачиваемая на творчество. И это надо понимать, играя Гёте. Но при этом творческая энергия находится, обеспечивается, строится при помощи нормальных вещей, нормы, а не ненормы. Она не может ни имитироваться, ни возникать через экзальтацию. И труд по получению этой энергии, по сохранению её и работе с ней — это и есть путь, на котором обретается не только строй, но и вдохновение. И этот труд достижим для человека. В малой мистерии творчества заключён этот труд. Когда мы имеем перед собой текст и нас тянет раскрыть его механизмы и сыграть, то на модели создаваемого нами спектакля мы можем различить большой миф о Фаусте, но выведенный на уровень совершенно других приключений и событий. Тот же самый импульс — созидательный, творческий импульс. В этом смысле парадокс кажущегося нам несовпадения устраняется. Другое дело, что пользоваться этим для реализации игры не стоит. Мой разговор сейчас не туда, где творится игра, а где потихоньку накапливается нами «фундаментальное озеро сознания» с его пониманиями и так далее. И к этому озеру надо относиться свободно, не требуя от него применения, чтобы оно сразу давало вам игру. Но постепенно эта работа окажется источником, при помощи которого вы начнёте встречаться с открываемыми вами в тексте механизмами игры. Нужно понимать, что, работая с любым достойным автором, вы ещё сами растите себя. В этот момент происходит конкретный рост в сознании. Если его не случается, если вы как-то иначе понимаете эту работу, то вы в результате ошибётесь и в технологии, как это ни парадоксально. В работе над таким текстом, как «Фауст», требуется активизировать рост своего сознания. Это естественное требование, это абсолютно необходимый момент. Сознание должно само по себе разворачиваться, развиваться. Но конкретность его развития будет диктоваться этим текстом.

Вот фундаментальный аспект нашего труда. Это не то, что кормит актёра. Но надо делать что-то глубоко безразличное к вашей игре. И только окутав таким образом это пространство, в результате вы и получите

рост, достойную игру. Это больше тайна, чем профессия. Сейчас для меня другой аспект важен, не технический. Это искусственным приёмом не возьмёшь. Это заключено как потенциал в сознании любого художника, просто надо ему отдавать отчёт. И тогда вы начнёте удивляться своему сознанию, оно начнёт выдавать вам открытия. Как только вы высоко осознаете себя, то станет совершенно необходимо этому высоко осознанному сознанию предоставить жизнь, предоставить путь, по которому оно двинется. Вы испытаете юношескую ответственность перед своим сознанием. И в эту секунду встретитесь с основной метаморфозой Фауста, в которой в зрелом духе он испытывает юношескую ответственность. Но вы это услышите не там, где кто-то вам говорит... Моё утверждение заключается в том, что фаустианское начало есть начало, принадлежащее любому человеку, и мы не отличаемся ничем от Фауста. Вот в этом фокус подхода. А проблема художника заключается в том, чтобы актуализировать его, этот фокус. Стратегия актуализации не там, где глобализм и отношения с ним. Мышление должно пройти какой-то другой путь. Этот труд надо проворачивать в себе, но не насилуя себя, свободно.

У этого пути есть свои ответственности. Он обнаруживает другое сознание, которое говорит уже существующему — нет. Различите это другое сознание, которое будет вести ваше сознание в иную сторону. Тогда вы различите в себе Мефистофеля. И Вагнера, и Гретхен, и Студента... вы должны всех различить в себе, потому что через человека и «человеков» строится мир. Тогда вы поймёте, что это такое «человек породил солнце». И «землю породил человек». Тогда вы поймёте основу того знания, с которым работал Гёте, которое потом разворачивается в духовной науке антропософии. Между прочим, в работе над «Фаустом» и Гёте антропософия очень много открывает. Но эти книги не просто надо читать, их надо понимать, с ними надо работать. Современное искусство преимущественно строится на том, что идея отсекается, что сознанию развивающемуся говорится «нет». И мир тогда исследуется с точки зрения сознания статического. Но ведь с развитием нашего сознания развивается мир! Эта система координат принадлежит эзотерическому европейскому и мировому знанию, розенкрейцерам например. Начало заключено там,

где вашему сознанию непереносима стагнация. Потому что стагнации нет. Есть деградация, есть девальвация, есть инволюция и эволюция. И там, где для вас непереносима деградация, там начинается ваша встреча с этим текстом. Вот я потихоньку приближаюсь из «сферы озера» к той сфере, где у вас начнёт рождаться игра.

Отдельно работать над образом Гретхен — это неправильный подход. Недостаточно расставиться в сцене чисто технологически, или психологически, или исторически. Надо в себе совместно пережить эту острую проблему развития, острую проблематику эволюции, и пережить это надо, как чувство, как имагинацию, как инспирацию, как интуицию, как реальное содержание собственной души. Но пережить не медиумистически, а в нормальном сознании, которое твоё, а не чужое. Не подчиниться чужой воле, а по своей воле отправиться в эволюцию. Тогда возникает свободный человек. И тогда вы начнёте на самом деле встречаться с Фаустом.

Это удивительное чудо — искусство, чудо текста, чудо театра. Когда слышишь, что ты сам себя развиваешь. А другого нет пути. И вот именно на этом пути — история Фауста. И если с этим в жизни иметь дело, то тогда будет получаться работа, она будет иметь смысл. В этом проблема художественного труда, если отправляться в него. Остановки не может быть, тогда вы переживёте её на территории собственной жизни. Что значит не может быть остановки? И что такое смерть? Вы тогда различите, что такое смерть. Где она начинается? И тогда вы поймёте, где разбивать эту скорлупу, чтобы опять появлялся птенец продолжающейся жизни. Да, скорлупа вас всё время будет преследовать, так человек устроен. Но опять будет возникать из старика юноша — этот оборотень. Так устроен мир, что периодически человек начинает зарастать, он останавливается. Каждый на своём индивидуальном пути переживает остановки. Вот и вся история, вот вам уже есть нерв, не нерв, а конкретное, живое, эмоциональное начало для серьёзной работы. Атакуя эту остановку, вы начинаете двигаться по этой истории. В этот момент вы начинаете и сами развиваться. А развитие ваше обязательно будет переживаться как тщетность червя. Ведь Фауст такой же, он невероятно близок нам. Он же тоже переживает себя червяком. История начинается

с того, что герой переживает себя червяком перед исполином, как мы переживаем себя червяком перед исполином Фаустом. А на самом деле мы родные, он невероятно близок нам. Если эту близость пережить через развитие, то вы переживёте братство с ним. А пережив братство, история наполнится теми «мурашками», которыми она должна наполниться. Я говорю о Фаусте, потому что надо взять на себя сначала Фауста. Вот в чём парадокс. И тогда могут столкнуться притяжение земной любви и идеи развития. Но не сухо. Моя задача — обнаружить путь, при котором это наполняется влагой живого смысла. Технику обретения влаги живого смысла, индивидуального роста надо воспитывать в себе. А это можно сделать тогда, когда вы реально имеете дело с собственным бытием, принимаете себя такими, какие вы есть в своём несовершенстве. Других средств нет. Тогда будет понятно притяжение в сцене «Тюрьма», когда Фауст пытается увести Гретхен, а она говорит: «Нет, я остаюсь». То есть — «нет» моему развитию. Она его выталкивает. Надо играть одну тему. Тогда мы получим всех — Гретхен, Фауста-мага, Мефистофеля и Господа Бога. Через Фауста...

Я не считаю правильным всё время говорить на эти темы. Мы дальше будем обострять разбор в разговоре о композиции, о каждой сцене. Но главное заключается в вашем индивидуальном развитии. В этом Фауст. В этом сопряжении. Идея братства и идея конца, без которой не может существовать идея бесконечности. Архангелы, немеркнущие мысли, идея остановки — это то, без чего невозможно начинать работу над этим произведением. Но эта идея должна стать вашей, а не внешней. И тогда будет понятна сцена Фауста с духом земли. И всё гомерическое устройство вступления Гёте. Мы тогда начнём различать, что он делает, как устроена драматургия, и наслаждаться самой игрой. Нам станет легко играть. И тогда большое станет близким, каким оно и является на самом деле. И тогда искусство будет не праздник отчаяния, а просто праздник. Тогда будут открываться поры энергии, смыслов, поры гармонии, все те поры, в которых спрятано мироздание. Оно же спрятано в каждом из нас. И оно же в нас и раскрывается — в нас, а не в другом. И всё, что мешает этому раскрываться, — неправильно, а всё, что сопутствует этому, оказывается

правильным. (Хотя само определение «правильное-неправильное» принадлежит к неразвитой системе мышления. Это определение школы, в котором на самом деле ничего нет.) Вот чего касается эта история. И она так изощрённо и мастерски сделана и прописана Гёте, что само открывание устройства этого произведения и обнаружение его в игре неожиданно начинает содействовать развитию тех, кто этим занят. В этом одна из эзотерических тайн драматургии, вообще театра. Эта высокая драма, как винт, вкручивается в человека и начинает его развивать. Реально начинает содействовать эволюции человеческого рода. Это одно из призваний театра, результативное, реальное. Пьеса заканчивается: *«Вечная женственность / Тянет нас к ней»*. Как удивительно эта строчка отразилась на всём русском символизме. Очень сложно. Но возьмите полноту «иньян», мужского и женского начала. Или сильного и слабого движения по жизни. Это будет более понятно актёрски. Слабо — это когда вас гонит, сильно — вы его направляете, формируете. Куда направляется движение Фауста? Оно образуется как движение мужское, наполняет всю драму, а исчерпывается как движение женское, завершается вхождением в женское. В этом мистическая композиция трагедии. В этом её слезы, которые растапливают лёд. И тем самым в центре располагается женственность, Вечная Женственность, а как иначе? Но туда войти совершенно невозможно, нам доступно только приближение к Вечной Женственности...



Портреты актёров. Пробы грима



Фрагменты записей и расшифровок репетиций из первой (1999 год) и пятой (2002 год) стадий⁽¹⁾ проекта⁽²⁾

(1) В рамках проекта «Фауст» понятие «стадия» не указывает на то, что пятой обязательно правильнее, выше и совершеннее первой.

(2) В этой части книги ассистентские конспекты будут пересекаться с прямой речью режиссёра, зафиксированной в расшифровках записей репетиций. Порядок расположения этих материалов максимально приближен к композиционной структуре трагедии Гёте «Фауст».

«Пролог на небе»

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова⁽³⁾

Пространство объято хором сфер.

Хор сфер— нечто располагающееся
вне пространства, за ним, над ним,
и в то же время «объято»— как пожаром.
Пожар, и голос подаёт солнце— если
близко подлететь (фантастика). Рас-
кат громовой. Громовой раскат солнца
в пространстве.

В песне архангела Рафаила вычленено
пространство, солнце и его голос. Можно
представить как статичную картину;
солнце не «задаёт», а «подаёт». Архан-
гелы дивятся тому, что слава Божьих дел
неизмерима.

Возможность: Рафаил руководит хором
и пространством, и хором сфер, и солн-
цем, и ангелами. (Сравнение: регент
дирижирует хором мальчиков на цер-
ковном празднике. Грозно руково-
дит ангелическим пением.) Но мы
сегодня движемся инвариантно. Эта
возможность— лишь часть, один из ва-
риантов. Часть пространства, всю без-
мерность и Рафаил не окинет взглядом;
но начинается он с великой безмерности.
Различает в режиме «дивиться»— вместе
с ангелами. Это и есть его славосло-
вие, в слове славит он славу слову.
Это вечно происходящее, в котором
начинается вечно происходящее, имя
которому— Фауст.

Гавриил. Быстрота вращения Земли
непонятна, и он в режиме славословия
успевает отметить: ночь со страшной
темнотою. Уровень пространства—
объято хором сфер. Уровень

солнца—громовой раскат. Они сшиба-
ются в противоположности. Сопряже-
ние несопрягаемого— вот чему дивится
Рафаил. Чему дивится Гавриил: деле-
ние круга, пена волн, бьет прибой, мчит
планета— вечный непокой покоя.

(В повторе, славословии, конкретизации—
что-то назревает.)

Михаил. Созревает буря в вечном покое
славословия. Буря несёт абсолютное
разрушение, безумствует. Архангелами
обнаруживается разрушение, уничто-
жающая буря. Змей! Дым! Пожарище!
Перед нами выводится абсолютный ка-
таклизм, его они поют— и благоговеют
перед ним!

Теперь они, абсолютно неизменные,
поют хвалу Божьим делам, а дела эти
есть— БУРЯ.

Появляется Мефистофель. Его доклад.
Он продолжает рассказ; трое— на пла-
нетарном уровне, а он— ответственный
за людей. Так же, как и архангелы— как
и в первый день. Избирает тот же тип
построения. Но— не в режиме славос-
ловия: не озари... Скот— с котом живёт.
Архангелам Господь не отвечал, а по-
явился Мефистофель— и Он заговорил.
Из созданной ими бури выныривает
Мефистофель и, указывая на эту бурю,
испускает вопль боли за человека: что ж
Ты творишь, Господи! Там— славословие.
Здесь— вечное нытьё, страшный плач.
Рассказ о маете людей; люди бьются,
как хрупкие сосуды. Озарил Божьей
искрой— это изошрённый садизм Твой,
ведь теперь они могут различать; на-
секомые в буре— что может быть безза-
щитней. Но при этом и неуничтожим,
и хрупок, и сует нос в дрязги— ещё боль-
нее. Вина Господа в том, что, создавая
несовершенное, Он выдаёт его за со-
вершенное. Мефистофель— четвёртый
архангел— достраивает картину мира.
Солнце стало искрой, жгущей человека
изнутри.

(3) Андрей Емельянов (Цицернаки),
исполнитель ролей Студента,
Пентаграммы, Архангела,
Фауста и Мефистофеля в разных
редакциях спектакля.

Господь. И это всё? Лишь жалобы—
частичность. Мы услышали хор сфер,
громовой раскат солнца, шум бури, веч-
ное нытьё. Отделяя себя от происходя-
щего, Мефистофель является его частью.
Он есть часть целого. Стремление части
отделить себя от целого.

Спорит ли Господь с Мефистофелем?

Может, если спор—игра.

(Катаклизм, обывающий пространство—
созерцание и участие.)

Странно справляет этот эскулап повин-
ность, и плата странная. И повинность
странная: повинность бунтующая. Твой
раб? Ничего себе раб! Ненасытный, бун-
тующий, требует высших наслаждений;
у Тебя, отца гармонии, раб вечно в раз-
ладе! Но и ангелы поют разлад—бурю,
катаклизм.

Он служит мне, и это налицо. Да ещё и вы-
бьется из мрака. Садовник—деревцо;
плод известен садоводу—так устроен
весь сад.

Спорим, что отобью его у вас, — если дашь
полные права, полномочья (полную
мощь).

Они тебе даны—ты же часть целого;
как бы ты это отрицал, если бы они
не были даны?

Гнать его по уступам. Уступ—уступка.

Ступеньки, по которым человек спу-
скается и поднимается по своей твер-
дыне. Ищет—вынужден блуждать.

Не искал бы—не блуждал бы. Найдёт—
перестанет блуждать.

Итак, Мефистофель появляется с чудо-
вищным, страждущим обвинением;
а вот он уже говорит «спасибо». Котам
нужна... скотом живёт... мёртвую не со-
блазнишь... соблазнять котов. Мышь—
полномочья? Или он так рассекречивает
Бога, наделяя его своими стратегиями?
Созвучие: Мышь—Мощь. Способ по-
нимания, основа развития—соблазн.
Соблазн—схождение с блага, с блажи.
И только живым, только жизнью можно
свергать с блага.

Опека—пекло. Особого рода бездна,
в которой человек тащится позади.
Не «низведи его в ад» (никакого ада нет),
а «создай такую бездну», то есть пусть он
идёт за тобою. Ты проиграл наверняка:
Чутьё—у зверя;

Охота—охотник (зверя гонит). —Значит,
человек—и дичь, и охотник.

1) Детерминированность охотника
и зверя—Господь здесь садовод.

2) Свобода—сам вырвется. Он так устроен.
Мефистофель уже торжествует. Только
что благодарил—уже торжествует.

Мефистофель. Страдание—
благодарность—торжество. Вблизи Бога
не может быть других метаморфоз.

Предлагает осознать его торжество: моя
родная тётя, рабыня, жрёт прах от баш-
мака (какого ещё башмака? чьего? Еги-
пет, огромный башмак, змея жрёт прах
веками—сказано в торжестве). Помёт—
каки; сразу пошло: как! (пресмыкается
века...) в торжестве сам себя обкакал.

Вечность через «никогда»: никогда не враг.
С духом отрицания—на его языке гово-
рит Бог.

Всех мене бывал мне. Далее раскрывается
смысл существования Мефистофеля:
вертись, томи, беспокой, раздражай—
чем? Огнём, горячкой.

Вы ж, дети—он, дух отрицанья.

Борется—сами

Страдает—Мефистофель

Живёт—вместе с Богом

Всё это одно.

Что бы ни происходило, они любят. Твёрдь перед вечностью и вечная.

Любовь и участие: любить и участвовать.

Любуйтесь: борьба—страдание—
жизнь—превращение, которое надлежит
украсить немеркнущими мыслями.

Мефистофель один, и ему пред-
стоит выполнить этот завет. За-
вершается метаморфоза с ним: он
абсолютно удовлетворён и возводит

10.01.99

свое удовлетворение в «немеркнущую мысль»: Как речь его спокойна и мягка... и так далее. Как сделать эту сцену?

(По образу: Господь, ангелы, и к ним врывается котёночек, страшно вопит, царапается: мыши все скоро сдохнут! А Он ему—лаской; котёночек от имени всех котов благодарит Бога.)

«Пристрастья не питая к трунам...»

Если эта сцена не пролог, а уже действие, то у неё нет финала, и обороты Мефистофеля таковы: человечество становится дохлой мышью, нам, котам, нечем питаться, и, значит, гибнем мы, гибнет нужное творенье. На Фаусте я обнаружу Твои ошибки—спорим? Если я докажу на Фаусте несовершенство Твоего творенья, тогда Ты всё исправишь, творенье будет подправлено. Румянец, розовые щёки—кровь, которой подписывают договор; Мефистофель участвует в жизни, а не в смерти.

Как с этим движением Мефистофеля обращается Господь? Котик; немеркнущие мысли: как речь его спокойна... немеркнущие—те, что не застилаются мраком; ими следует украсить свод небесный.

Ангелы—хор; Бог и Мефистофель—тоже хор, но и сцена. Это в спектакле. В проекте⁽⁴⁾ же—сцена, без хора.

(4) Различение типов театральной работы как «спектакль» и «проект» является одним из фундаментальных принципов деятельности Мастерской индивидуальной режиссуры. «Спектакль» подразумевает производство завершённого продукта, вещи, тогда как «проект» не ангажирован определённым пространством /временем и имеет, таким образом, возможность эволюционного развития. В результате «спектакль» и «проект»—«фабрика» и «лаборатория»—питают друг друга.

Сцена на улице

«Тетрадь ассистента режиссёра», запись А. Емельянова

ФАУСТ

Рад милой барышне служить.

Нельзя ли мне вас проводить?

МАРГАРИТА

*Я и не барышня и не мила,
Дойду без спутников домой, как шла.*

Сама эта первая сценка—и проста, и многовариантна (см. графический план на стр. 222–223).

Один вариант: соборная площадь. На ней происходит разнообразная жизнь. Но, что бы там ни происходило, площадь вычищена собором. То есть, происходя на площади, события происходят как бы в храме. Дерево, на котором живут несколько тысяч птиц. Дерево издаёт свой собственный шум... дерево на соборной площади. Из храма вылетают пёрышки; одно из них—схватить, сидя под деревом.

Вместе с молодыми страстями в помолодевшем Фаусте заработали и молодые принципы жизни. Извечный принцип: мужчины ловят женщин. Фауст на охоте—в соборе. Первая жертва. Ритуал охоты—знакомство: рад милой барышне служить... Он еще неопытен (только что получил молодое сознание). Можно далее положить паузу: *«Нельзя ли мне вас проводить»*—это уже другое. *«Я и не барышня и не мила»*: только что от исповеди—полное, открытое всему отношение Маргариты. Не теряя этого настроения, отвечает, полностью проводит этот диалог—а диалог образовался, это очевидно,—и потом спокойно идёт дальше.

Может быть и другая сцена: некая сила внезапно разворачивает её, они видят друг друга через всю площадь, что-то уже происходит, она ушла, он остался и понял, что произошло.

Это два принципиально разных варианта.

Естественно, они уже изначально предназначены друг для друга, они уже вместе. И их встреча—не знакомство, а возвращение друг к другу. Извечная пара встречается на соборной площади. Но (свойство этого текста) это в то же время и охота. Извечность упрятана. В этом тонкость. Возникает последовательность, которую можно строить в поведении.

После этих четырёх реплик он обнаруживает в себе новое невероятное происшествие: наткнулся на любовь во время охоты. Обнаружение проступающей в нём ясности, как если ткнуть палкой в землю и сразу же обнаружить клад. Какое чудо!

Вопрос—как её запустить. Поэтому следует помедлить и не делать. В стратегии пробы надо, чтобы эта встреча и это знакомство были так же хитро сложены. В поведении—знакомство, по сути—встреча. Вертикаль, сложенная в горизонталь. Это возможно играть после финала на небесах.

«Я их вовеки не забуду»—это не фраза. Ведь это зрелый дух в молодом теле; можно сказать по-современному: образовался оборотень. Зрелое сознание, способное различить любовь. Встреча, произошедшая и на земле, и на небе. Играть надо «на земле». «На небе» сложится из массы тематически проработанного материала. Юноша, распалённый ведьмой, узрел вечное в первой встречной—в эту сторону можно пойти, но...

Мы обнаруживаем свойства этого текста. Сквозь все реинкарнации Фауст и Маргарита вновь находят друг друга, они обречены на эту историю, они «в роке» (греч.). Церковь, причастие только усиливают

в ней предчувствие этой точки, в которой начнётся её судьба—и её смерть. Это можно раскрыть сразу же средствами театра—и во всей полноте.

«О небо, вот так красота...»—дегустиация охотника, сплетённая с узнаванием. «Сведи меня с той девишкой»—здесь заключена неотвратимая тотальность приказа, весь объём. Мефистофель предложит этому происшествию совсем иной ракурс. Мефистофель: она невинна, она только что из собора...— земной, нравственный взгляд на вещи. Требование Фауста настолько страшно в своей категорической страсти, что даже дьявол должен его останавливать. Эта божественная встреча на земном уровне выглядит как страшное святотатство. Именно это Мефистофель и раскрывает.

По композиции: допустим, что самое главное здесь—«нельзя» Мефистофеля. Сцена в храме—в присутствии беса. Всё происходит при третьем. Но есть и четвёртый. Особого рода публичность. Все разговоры с дьяволом и договоры с ним—в присутствии Бога. И это «нельзя»: если из идеи (земной), то это—не раззадоривание; как не подчинить идеи поведению? (Воспоминание: Эфрос.)⁽⁵⁾ И если это не разжигание...

Господь говорит: пусть волочит за тобой. Но вот Фауст требует от дьявола то, что ему не дано: «у меня над нею власти нет». А потом он это делает. Странно.

В чём договор: мгновение, остановись! Вот оно, это мгновение. Фауст

(5) Анатолий Васильевич Эфрос (1925–1987)—советский режиссёр и театральный педагог. В 1981–87 гг. совместно с А. А. Васильевым вел в ГИТИСе актёрско-режиссёрский курс, на котором учился и Борис Юхананов.

практически попался. «Я исповедь подслушал, в ту же пору...»— для чего? Встречи ещё не было, а он уже подслушал. Значит, дело не в том, что Фауст обнаружил что-то, с чём не справится. Он уже понимал, в чем дело. Дух живёт в пространстве / времени, где «плод наперёд известен садоводу». Он знает о предназначении, об извечности этой пары. И он с ней работает. Есть Божье творение— эта пара. И на ней Мефистофель обнаруживает несовершенство этого творения; в этом и источник его идеи / поведения— обнаружить Закон над Богом, и имя Закону— Пустота. Диалог Мефистофеля— не с Фаустом, а с Богом. Откуда обобщение: «эти люди»?

Спасена / Погибла. Ты собираешься погубить чистую душу— нельзя. Говорить от Бога это «нельзя», от того пространства, где диалог с Богом; «эти люди»— творение Божье, уничтожители: «сорвать готовы». Так моделирует их Мефистофель.

Происходящее между Фаустом и Мефистофелем напрямую связано с Гретхен. Через это и взойдёт игра.

Задача этой репетиции— понять, почему я сразу не делаю эту сцену.

Сведи меня с той девушкой. С которой? Полная площадь девушек. С которой из них? Которую я на углу настиг. Важность этого «настиг»: что это за угол, где произошла встреча? Может быть, он бежал всю жизнь, чтобы догнать её на этом углу между адом и раем. Сведи меня с ней— сведи меня с тем, кто уже со мной.

Весь текст составлен из этих трёх уровней: небеса, земля, ад. Как играть в трёх логиках? Сыграем в этом, в том и в том, и они будут присутствовать.

Сегодняшняя репетиция— не разбор и делание сцены, а обнаружение принципа, по которому они будут делаться.

Итак, «слова вокруг сцены».

Первый уровень— встреча двух людей, открывающих друг друга, оказывающихся в этой встрече. Перед Мефистофелем— изначально союз на небесах. В ту секунду, как Господь позволил, сказал: «Ты знаешь Фауста?», ему был подан этот сюжет. Мефистофель, разворачивая эту встречу, делает её другим.

Подарок ей достать успеет— не тактика приворожения, а дарить, дарить! Брошка, наколка— фетишизация, природы которой в том, что произошедшее не может не быть воплощённым, иначе случится беда. Они обнаруживают себя друг с другом, и эта необходимость быть с ней— это необходимость рая для души, и любое промедление есть жизнь без рая, которая и есть беда. Беда для Фауста, для Мефистофеля же— истина (рай— ложь). Обретенный рай на земле— в этом суть соблазна для Мефистофеля. Фаусту необходимо сложить рай с деятельностью человека, он должен прожить. И только с этим. Приказ— это и её приказ. Дан приказ ему на запад, ей в другую сторону— вот основная комедия первой части.

Они встречаются в свете их грядущего (и произошедшего) расставания, которое непереносимо при встрече: так устроена строка, она торопит следующую.

Приказ: его природа. Она и родилась, и живёт, и пошла сегодня в церковь— на этом пути. Встреча— в ней и начинается осуществляться этот приказ. Отсюда юмор: позвольте мне вас проводить— Я И НЕ БАРЫШНЯ!
И НЕ МИЛА!— из знания финала.

Второй уровень. Жизнь. В начале любви. Третий уровень. Девушка и юноша. Всё к тому же, но в первой стадии эволюции. Перерыв.

Ночь. Комната.

Фауст в кресле за книгой

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

Всё очень просто. Мы видим изошрённый, рассчитанный на многие массы, на стадионы, речитатив, обращённый к самому себе. Огромный объём, обращённый к чему-то незначительному. Богословьем—овладел (юмор), философия—корпел (а что ещё?), юриспруденцию долбил и так далее. Богословье—пройденное; отовладел, откорпел, отдолбил, отизучал—жизнь отдала свой объём; 4 способа изнасилования истины, и 5-й—изнасилование себя самого. Ду-ра-ком—Бу-ра-ти-но. Вот начало Фауста. Этакый Буратино, и всё это—ситуация, в которую он сам себя, дурак, засадил, вместе с этим «выводом», который «сердце гложет». Не может опешить—не может забыться. И себе при этом знает цену!

Всё это—в атаке.

И даже надменной мыслью не потешиться! Не вкусил, чем жизнь остра, ведь чёрту знает цену—вот и не вкусил. Итог, естественно,—пёс, воющий «с такой жизни».

И к магии я обратился—присоединяется к этому вою; пока ещё ясен разум, знает, что «магия»—дело ущербное; это важно осознавать. Он не просто невежда, он ещё и «невежда без конца», а никакой не мудрец; бытие здесь не как у Господа в прологе: «уединясь»!—всё равно невежда. Вот теперь от магии, от всего—бежать! Но как? Ещё и волю послал Господь, чтобы «назло своей хандре». Доступ свету загражден цветною росписью окон—магия, игра света, к которой он себя привязал.

Эта сцена—ясная минута в душе наркомана; ломки мага. Твой отчий кров!—ещё и потомственный наркоман.

Откуда в сердце этот страх?—страх смерти, но точнее: природа этого страха. В сердце что-то заключено, невыносимое. Этот страх—рок, это и есть приказ, то, что он получил. Это достаточно знать, как и знать, что он даёт ложный ответ (скелеты и пр.). Механизм страха. В нём ответ, а не вопрос: бежать! Но он себя посадил на цепь, а ещё и наркоман—подсадил себя на магию. Творенье Нострадама взять—пошло-поехало; ломка—приход. Оживаю, глядя на узор и так далее,—сцена упоения знаком—здесь он фиксирует все стадии и нюансы своего ложного оживания; где он «кончен»—он жив, а где «жив»—он кончен. «Кажется!» Читает смысл, прямо противоположный написанному. Дальше—любоваться, быть там, пока идёт приход. Но горе мне—наркотик лишь временно даёт приобщённость. Теперь берёт другую «бутылку»: я больше этот знак люблю... «Твёрдо знаю»—в этом напитке. И всё начинает происходить. Всё, что он говорит дальше,—заклятие, гомерическое. Кто является? Дух катаклизмов, смертей и рождений, при этом в облике трупа в третьей стадии разложения, рождающегося младенца, предсмертного хрипа, землетрясения, извергающегося вулкана... Фауст мгновенно трезвеет. Сейчас Дух произнесёт некую притчу своим появлением. Прибег—так давай дерзай, а то что ж ты оробел? Давай дерзай. И тут Фауст делает первый шаг—ещё не зная, ещё в иллюзии: не меньше значу. Дух: я тку одежду для Бога, я Его портной. Вот кто я—он говорит о себе. И я ткач!—говорит Фауст. О нет!—не пренебрежение; О!—так он за этим же и пришёл, чтобы Фауст сказал «прообраз мой». Я с ним несравним—в смысле, совершенно другой путь. Дух срывает его с цепи, он уже не на ней. Аналогия: Илья

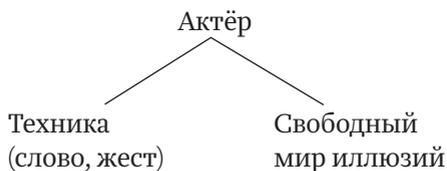
Муромец⁽⁶⁾. Шли дивные видения, а тут ещё этот подручный, рассеет прелесть чар—теперь во всем можно обвинить «школяра».

Вагнер—он не идиот, он точно определяет, что здесь именно «греческие трагедии». Декламация—вот этому зиждёнью, принятию на себя при оставании в стороне, этому страданию—хочу у вас поучиться! *«Пусть учится паренью у актёра»*.

Сам актёр—это Фауст о себе. Два пути: актёр—имитатор, Вагнер—идиот; говорят именно о происходящем, дегустируя его. Он приходит и говорит: вот как правильно, греческая трагедия, общение с духами—это то, что надо! И это в тот момент, когда Фауст в последний раз убеждается, что не надо. Он приносит Фаусту его собственную ситуацию, которая сейчас отражается не в магии, а в «актёре»: общение не с духами, а с древними умами. Техника, как много она в этом значит—«дикция и слог».

Теперь дальнейший путь Фауста определяется диалогом с этим «школяром»: вот кто будет рассеивать мне чары.

*«Чтоб проповедник
шёл с успехом в гору,
Пусть учится паренью у актёра»*.



Credo Вагнера: точное согласование с ремеслом. (Проповедник шёл

(6) Согласно русской былине, Илья Муромец, прежде чем отправиться на свои подвиги, просидел 33 года на печи.

в гору—Нагорная проповедь.) Сам актёр: если ты проповедуешь иллюзии, то тогда нужна техника. Вагнер: мы же не знаем жизни людей; Фауст: *«Где нет нутра, там не поможешь потом»*. Искренним полётом—естественно, идущим от души—это вложенное, а не приобретаемое; если Бог не присутствует в тебе, то твоя проповедь—пересказ фраз. Живых путей без высоких помыслов нет. Чтобы проповедь летела: 1. Душа. 2. Высокие помыслы. У Вагнера: дикция и слог много значат, потому что чувствую: плох.

Дух, который сам ты познаешь,—так же, как «чтобы видеть солнце, надо иметь свет в себе». То же самое: учитесь честно достигать успеха. Ветер, обрывающий листья,—смерть. Вагнер: я чувствую, что надо вот это! Фауст: да не это, а то! Вагнер: страшно двигаться, если не чувствуешь. Не передать опыта, он может быть только твоим; рваться к тайнам жизни, а не книг—вот суть этой сцены: Фауст: должно; Вагнер: хочется.

Вагнер. Читая, чувствовать, как ты движешься, *«как далеко шагнули мы вперед»*—через книгу! Умозаключать—вот развитие и «милость». Фауст: *«До самой луны»*—инволюция. Излечившийся от иллюзий. Познаешь то, что имеешь.

«Как рухлядью заваленный чулан»: этот ваш прогресс в том, что вы ущемляете древность в себе—чулан! Это он освобождается уже; балаган.

Вагнер. *«Но мир! Но жизнь!»* Человек уже готов знать.

Этот диалог равный.

Фауст. *«Что значит знать?»* Тех, кто знает, уничтожают, поскольку знание несовместимо ни с чуланом, ни с балаганом. Знание запретно с самых давних дней. Разговор должен настолько разогреться, чтобы один из них получил путь на гомункулуса,

19.01.99

а другой—на запретное знание. Дух его подтолкнул—и поехало.

Фауст. Пора спать. Вагнер: а я бы ещё говорил!—перейдём запретную черту!
И уходит на этом: всё знать хотел бы!
Фауст: чужак, рад низким истинам—надо же! Рад червяку. Какое-то паразитическое несоответствие. И ради него он посмел—хвала. Он занимается червяками—но вдохновенно! А я, «в лица духов глядя»,—замираю! Он меня спасает. И постепенно он приходит к тому, что ему надо «вниз», а не «вверх». Но это—уже не сегодня.

«Входит Маргарита с лампой»

Расшифровка записи репетиции

Как в спальне тяжело дышать!
(Отворяет окно.)
А на дворе не жарко, тихо.
Скорей бы воротилась мать!
Мне кажется, что неспроста
Такая в доме духота.
Какая я ещё трусиха!
(Начинает раздеваться и напевает.)
Король жил в Фуле дальней,
И кубок золотой
Хранил он, дар прощальный
Возлюбленной одной.

Когда он пил из кубка,
Оглядывая зал,
Он вспоминал голубку
И слёзы проливал.

И в смертный час тяжёлый
Земель он отдал тьму
Наследнику престола,
А кубок—никому.

.....

А нам, простым, богатства не дал бог!

Здесь три части. Так устроена сцена. Начинается: «*Как в спальне тяжело дышать!*»—что само по себе есть строка-эпизод. Естественно, она тут и разбита ремаркой: «*Отворяет окно*». Естественно, её можно взять очень просто, чисто физически в значении «душно». Свойства этого текста в том, что происшествие происходит на двух планах. На первом плане—«душно», надо открыть, проветрить—суть этого маленького эпизода. Но уже даже на этом плане существует момент «жара»:

душно отчего? Сюда поступил мефистофельский жар. Это тоже первый план, но уже насыщенный инфернальным, уже включающий в себя фантастическое. Работать с этим надо, оставляя это в обыденном, на физическом плане, в реальности, но вместе с тем—сам по себе жар, наполнивший комнату... Иное дело, если «тяжело дышать» стало изнутри, если сила, которая пребывает в спальне, охватывает и её, Гретхен. В зависимости от этого будет строиться сцена. Если сила охватывает и проникает в неё, то тогда всё содержание сцены иное. Пока оставим это размышление, подвесим его, пойдём дальше. Посмотрим, какое решение мы получим в зависимости от того, в какую сторону направимся. Будем удерживаться от рисунка и от окончательного решения. «А на дворе не жарко, тихо». Вторая строка. Поэтому Гретхен у Гёте открывает окно. «Скорей бы воротилась мать!» Невероятная и действенная, и смысловая, и игровая динамика заключена уже в этих трёх строчках. Потому что чудо начинается не там, где она открывает шкатулку (как обычно, возможно, трактуют эту сцену), а чудо начинается, когда она входит в спальню, в этот момент там пребывает инфернальный жар. Обнаружение его, условно говоря, есть то, с чего начинается сцена, с чем придётся иметь дело: внутри себя инфернальный жар или вокруг себя? В этом разница игровой стратегии прохождения. Если он внутри—это одна игра, если он снаружи—то это другая игра, но, так или иначе, этот момент надо отсечь для себя. Потому что Гретхен открывает окно и обнаруживает: «А на дворе не жарко, тихо».

Откуда взяться этому жару? Что это такое? «Скорей бы воротилась мать! / Мне кажется, что неспроста / Такая в доме духота». А дальше строка очень таинственная: «Какая я ещё трусиха!»

Откуда может взяться такое восклицание? Если это внутренний жар, то тогда он начинает действовать. Если он начинает действовать в сознании, то «Какая я ещё трусиха!» есть уже начало определённого типа метаморфозы, которая с этим сознанием происходит. Чего она боится? И что это за жар? Ведь это не идея—«инфернальный жар», это я так говорю,— это же любовный жар. Значит, мы застаём девочку (если не пользоваться словами «инфернальный-райский») в момент, когда в ней начинают дышать какие-то совершенно другие силы—страсти. И когда она говорит: «Мне кажется, что неспроста такая в доме духота», в этот самый момент начинает ощущать в себе зов плоти, зов страсти, зов особого рода плотского или инфернального жара. Гёте, как изумер, не проходит мимо, а очень подробно превращает это в сцену, придаёт драматическое. Здесь строка живёт в драматическом. И сцена предложена у Гёте очень остро: Гретхен начинает раздеваться и петь песенку. Песня ведь (мы сейчас вслушаемся в её содержание) довольно необычная.

Но вот девичья светёлка, в которой происходит превращение мотылька в бабочку, происходит превращение девочки в женщину на духовном уровне. И содержание песенки заключается в том, что смысл жизни—в любви.

«Король жил в Фуле дальней» и так далее. Я сейчас чуть-чуть разберу эту песенку как текст. Войдём внутрь. Песня всегда связана с чувством, как романс например. В этой песне соединены смерть и любовь. Они рядом. «Дар прощальный»—это не расставание, а смерть возлюбленной. Это потерянная любовь. Поэтому в чувстве—«испить кубок до дна»—отчаяние пучины. Допиваешь до дна, потом пучина. Есть церковное чувство—вступление в свет вместе с любовью. И есть другая любовь,

вместе с которой ты уходишь в пучину.
Но пьёшь.

Сцена удивительная. Здесь девочка вступает в любовь, как в пучину, и поёт об этом песню.

«Откуда этот милый сундучок?»

.....

«А нам, простым, богатства не дал бог!»

Вот завершена эта пока ещё очень трогательная, мгновенно преходящая метаморфоза. Но суть её в том, что она начинается в чувстве и в природе (меняется инстинкт), а дальше меняются идеи жизни, поднимается то сознание. Метаморфоза инстинктов (они просыпаются, начинают в ней работать) происходит с самого начала. Она боится этого, потому что сознание ещё свободно от этих инстинктов. Поры чувств, инстинктов, желаний в ней заработали, поэтому в сцене — тело: она раздевается. А потом поёт песню, в которой этот инстинкт превращается в дьявольскую поэзию (я сейчас её не атакую, а наоборот), невероятно привлекательную, упоённую романтикой любви как пучины. И через эту песню она вступает в следующую стадию метаморфозы: ей является сундук. Он манит, и она его открывает. Дальше она охвачена страстью. Появляется ключ. *«Что может быть внутри?»* — *«Открою-ка!»* Это очень существенный момент. *«В том нет греха большого»*. В том маленький грех. Сейчас объясню. Вот есть Фауст. Он подписывает договор. Вот есть Маргарита. Условно говоря, подписывает ли она договор? При чутком ведении общей композиции, естественно, должно быть место, где она договор подписывает, но проходит договор иначе. Ключ. Эти створы, эти ворота, этот порог — по-разному можно сказать — она проходит иначе. Место, где она его проходит, — здесь. Дело не в том, что её соблазняют драгоценности. Маргарита не такая девочка, которая в этой своей

естественности увлеклась драгоценностями. Но сундучок-ларец особый, и драгоценности в нём особые. Гёте даёт непростую ситуацию. Более того, в начале он предлагает своей героине различающее эту ситуацию сознание. А потом он как бы лишает её сознания. В этом смысле она влечётся, проходит порог в чужом сознании. Почему Фауст всё время ей подарки шлёт? У действия есть таинственный механизм: он всё время ей шлёт подарки. Это огромная загадка. Правильно! Точно придумано — подарки! Что за отношения у неё с этими подарками? И почему Марта говорит: мы медленно эти подарки выведем в люди, предложит ей целую стратегию. В чём идея этих подарков, в чём их функция? И что надо принять в себя вместе с этими подарками? Где начинается история тюремной двери? За подарками открывается жизнь, большая дорога, реальность, другая ипостась, развитие (из простой девочки в знатную), открывается большой мир. За ними какая-то совершенно другая стадия реальной жизни. То есть этими подарками он гонит её в какую-то совершенно другую жизнь, он как бы изгоняет её из этой стадии девочки, заговорённой церковью, в другую историю, в которую и сам отправляется. В этом смысле подарками он приравнивает её к себе. С той секунды, как он подписал договор, ему дан весь мир. Он не соблазняет, а толкает её туда своими подарками. И если она его любит, то возьмёт их, пойдёт, направится туда, до тех пор, пока сможет. В чём парадокс? Её на этом пути остановит Злой Дух (в церкви). И после того, как она убьёт в себе ребёнка, ей откроется путь спасения. Почему я говорю, что это перемена сознания? *«Вся суть в кармане, всё — кошелек...»* Она делает обобщение.

«А нам, простым, богатства не дал бог!»

Это что, критика Бога? Ведь это можно

пройти смиренно. Вот она всё примерит и скажет «нет»: «Мы просты, Бог не дал богатства, мы остановимся». Может быть и такой финал у этой сцены. А возможен и другой финал: уже критика Бога (что ж так Бог несправедлив!). Какое тогда движение? Инфернальный жар дошёл до идеи.

И сорвалось, твою мать! Пришёл мудака, церковь-хапуга всё пожрала! Сорвалось же всё у неё. Прошла метаморфоза, и сразу в следующей сцене: «*Постылые! Исчадья преисподней!*» — у Мефистофеля. Для Мефистофеля и Фауста всё зримо: они смотрят — вот проходит метаморфоза, и вот... сорвалось! Это сцена особого рода оборотничества Маргариты. Откуда чуткий Булгаков вытаскивает историю? Почему «Маргарита»? Потому что превращение в ведьму. Я беру сейчас чуть острее. В этом содержание сцены. Она приходит уже с «жаром», потому что всё началось уже с момента встречи. В сцене, где «я с тобой готова куда угодно!», но он отвечает «нет», — уже должно быть огромное движение на этом пути. Чтобы сказать, что он пугает, надо уже иметь в себе это жар. Чтобы его различить, его уже надо видеть, надо где-то получить. Естественно, в игровой стратегии необходимо распределиться в сцене с ключом, со шкатулкой (в этом будет опыт игры). Я бы не стал сам распределять (хотя могу это сделать), но хочу отдать вам на пробу. В тактике можно построить ту же сцену метаморфозы, где в последнюю секунду — останавливать: «*А нам, простым, богатства не дал бог!*» — и тогда: «*Постылые! Исчадья преисподней*»

.....
заступнице небесной в приношенье».

В Мефистофеле, в его речи доигрывается сцена, которая самим Гёте нам не показана. Мефистофель разыгрывает сцену,

обернувшись мамашей и так далее. Этой же сцены мы не видели!

«*Дочь смотрит на каменьев перелив*»

«*Был совещаться вызван капеллан...*», — то есть мамаша одна из дочери Злого Духа изгнать не могла — вот о чём рассказ. Не о том, что шкатулка похищена попом и церковь, а вроде как о том, что источник нечистого духа был пожран церковью.

«*И он одобрил материнский план.*

«*Вы приняли разумное решение*»

.....
Она ваш дар прекрасно переварит».

Логика капеллана в изложении Мефистофеля.

Дальше:

ФАУСТ

«*Как и всеядец ростовщик-еврей*»

МЕФИСТОФЕЛЬ

«*Да, милостивый государь».*

На тонких связях он должен здесь брать песенку о короле.

«*...Влюблённых мания — подарки*»

.....
...для его сударки».

Ещё раз скажу. Вот первый план: пылающий страстью Фауст хочет одаривать свою возлюбленную. Пылающая страстью возлюбленная хочет красоваться в его подарках. На этом идёт движение действия. Я его как бы оставляю — этот план есть. Но, всматриваясь в архитектуру текста, мы обнаруживаем здесь совершенно другую, иначе аранжированную, иначе разворачивающуюся историю. В этом весь фокус. Первый план при этом продолжает работать: простой юноша и простая девушка. «*Постылые! Исчадья*»

.....
Когда бы не был сам нечистой силой».

По поводу чего страсть Мефистофеля, смысл этого кипятка, почему вдруг вскипел Мефистофель?

ФАУСТ

*«Вот сумасшедший...
.....»*

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Неправое имущество не впрок».

Негодование Мефистофеля—это его злоба или какой-то другой тип кипения? Особый азарт, когда история поехала, завертелась; ведь в отрицании тоже заключено созидание, азарт заваривания, горячка вскипания интриги. У них сорвалась история или перешла в следующую стадию? Сцена «Постылые! Исчадья...» продолжается, здесь подхватывается метаморфоза Маргариты и, естественно, движется дальше руганью, отрицанием. Это вскипевшее вдохновение Мефистофеля, и в нём открывается картина сцены. В чём его труд? В том, чтобы соблазнить Маргариту? Поручили.— Взялся.— Выкопал клад.— Принёс.— Чуть было не соблазнил.— Помешал поп.— И теперь он этого попа... Помешала мамаша, а плоды его труда достались церкви. Естественно, с церковью ничего не произойдёт, всё, что могло с ней произойти, произошло, и церковь—уже пасть. Помните адскую пасть в финале, что приносят черти Кривого и Прямого Рога? Это метафора всепожирающей церкви: только здесь у Мефистофеля слова говорит поп, сам про себя.

*«Мир вашей добродетельной душе
.....»*

Нечисто или чисто то, что дарят...»

На территории речи Мефистофеля разыгрывается целая сцена, в которой говорит мамаша, отвечает Гретхен, появляется капеллан,— всё это состоит из мефистофельского вещества, и произошедшее отражается в особом зеркале: церковь отображается как пасть и так далее.— «Она ваш дар прекрасно переварит».

Тут у Фауста тоже таинственное:

«Как и всеядец ростовщик-еврей...»

Чем кипит мефистофельский монолог?

Мать пытается защититься. Здесь, пожалуй, впервые появляется Дева Мария:

*«Дочь смотрит
.....
...и его проступок грубый?»*

Что обнаруживается в мефистофельском мираже?

«Дарёному коню не смотрят в зубы».

Если совсем просто, куда уносится дар?

Ларец поглощается церковью.

Скажу издалека. В церкви Гретхен является Злой Дух.

История вскипает. Мефистофель загоняет её в пазы гибели, что даёт ему энергию двигать историю, и он снабжает этой энергией мирозданье, обречённое на спасение.

Природа происходящего не только в усугублении, но ещё и в азарте.

*«...На женщин милости небес призвал
И был таков, исчез».*
.....

ФАУСТ

«Меня томит её печаль».

Пока сцена заваривается как некий кипящий статус Мефистофеля, она не обращена в диалог. Но на самом же деле она пребывает в диалоге. Каков вектор этого азарта, этих ругательств; почему так Мефистофель ведёт диалог? Он усиливает жар Фауста, гонит, ускоряет процесс—в этом его манипуляционный ход?

ФАУСТ

*«Да что с тобой? Что у тебя за вид?»
.....»*

И чуть дальше.

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Подумай, у попа шкатулка наша!»

Что здесь важнее, короче говоря, действие—то, как закручивается драматическое,— или особый образ церкви, возникающий в диалоге?

Я сейчас создаю противоречие. Огромный монолог Мефистофеля, начинающийся с дикой брани («Мне жаль, что нет

ругательств попригодней»), затем рисуемый образ церкви как адской пасти... Это проявление устройства? Или некое продолжающееся действие?

Есть метаморфоза. (Это очень важно в тактике заваривания спектакля!) Мефистофель подхватывает метаморфозу и начинает осуществлять в своей «кухне» её как особого рода заклятие. В этом происшествии: «заваривает» церковь и заводит туда Злой Дух. Вершит свою работу. У них с Фаустом конкретные отношения. Сказал же Господь: «Если сможешь!» Естественно, эта работа для Фауста открыта. А Фауст вершит свой труд, своё движение, и в этом движении оба они ускоряются, и нет того, что один ускоряет другого. Ускорение Фауста происходит за счёт конкурентного движения, в самом факте соревнования. Бегун и мотоциклист. Косвенное ускорение. Косвенно вскипает история. Вопрос, как превратить в действие, в игру?

Мефистофель вроде бы пересказывает, но на деле — он создаёт. Этой истории нет, она не написана Гёте. Не написано то, как Мефистофель заводит Злого Духа. А в действии мы можем это обнаружить. Если история произошла и он по её поводу чертыхается, то тогда здесь нам рассказывается о трудностях его работы. Если же он создаёт историю сейчас, то он вырабатывает некую модель мира. «Да, милостивый государь» — тут в транскрипции «дар» есть.

Хочу обратить ваше внимание на характер связки в этом движении.

Она конкурентно-соавторская. Представьте себе двух сценаристов, которые сочиняют голливудский сценарий. Мефистофель приобретает чувства и черты человека, а Фауст — дистанцию дьявола, дистанцию к миру, притом что оба входят в мир и живут там. Я ищущий пути, которые не разойдутся с построением Гёте, а, наоборот, возможно, откроют его. Хочу

избежать Старика Хоттабыча, джина из бутылки.

Фауст и Мефистофель, заключив договор, движутся в одну сторону с разными целями, но в едином характере движения, соавторском, в котором есть конкурентность и где Фауст ведёт инициативу. А напряжение в том, что эту инициативу всё время пытается, да и должен перехватить Мефистофель. «Чтоб он тащился позади», — сказал Господь.

Помните? «И, если можешь, низведи / В такую бездну человека...» — естественно, образуй бездну на территории жизни человека, «чтоб он тащился позади».

Вот где Господь заделывает эту игру.

«Ты проиграл наверняка.
Чутьём, по собственной охоте
Он вырвется из тупика».

Динамичный тупик. Это не так, что они движутся, добрались до тупика и вырвались. Это тупик, который — всё время; тупик, из которого есть выход; тупик, который продолжается, разворачивается. Тупик договора. Говорю, чтобы обнаружить два принципиально несоединимых, несводимых к одному принципа их связки.

Особый момент: Мефистофель не рассказывает произошедшее, а создаёт-сотворяет произошедшее. И его кипение — это кипение того вдохновения, в котором он создаёт эту сцену.

Сейчас я проверял, как закручивать историю в своём сюжете, в своём образовании, закручивать-закручивать, заводить-заводить, заштопоривать, завинчивать: церковь — в историю, историю — в церковь. Как двигаться по ней? В чём фокус? Этот текст снабжён свойствами беса. Состав бытия, которое здесь творится, — это состав его сознания.

Здесь два плана. На одном плане они создают мир, на другом — они участники. Как не забомбардировать эту сцену?

Как не отражать двух «сценаристов»? Короче говоря, как выйти из-под отражения? Транскрипция происходящего заключается в том, что если представить суть действий Мефистофеля в разжигании страсти, то получается, что он устраивает ситуацию так, чтоб шкатулка пропала; за ней—«браслетка»; Фауст заводится дальше...

Мания влюблённых—«Вот за что я воткну его в мгновение! Воткну в ад!»

Ясный, целевой и обеспеченный действием ход. Если манипуляция—тогда так: «Влюблённых мания—подарки».

Вот ход Мефистофеля. Что ему Творец говорит вначале? «...Ты можешь знать, / Пока он жив, его по всем уступам»— вот на что положено всё мефистофелево служение.

Фауст движется под воздействием своих идей. В нём есть своя внутренняя сила, которая ускоряется в конкуренции.

Можно ли было бы строить юношу, который разгорается, разгорается, потом удовлетворяется, забывается, потом вдруг ему является бес—он страдает и через это постепенно осознаёт путь человека? Эту линию рассказывать не хочется. Потому я сразу говорю: взрослое сознание в молодом теле—это принципиально другое построение.

Я осознанно беру сцену не в том, что она—«вот такая», а в неизвестности, чтобы раскрыть, обнаружить во всей своей глубине механизм. И путь этого обнаружения не пересказывается, а отдаётся в процессе «размышления при актёре», условно говоря. Это особый метод репетирования, когда сцена не преподносится на блюдецке, а открывается нами вместе и тем самым становится нами обрётённой. Это особый путь. Но ведь это есть путь Мефистофеля.

«Подарки»—это сближение в судьбе с Гретхен. В любой сцене «Фауст-Мефистофель» обязательно должен быть азарт

«двухконника». Суть его в поглощении: Мефистофель хочет поглотить Фауста проблемами, которые стоят перед ним в борьбе за душу Фауста. Движение как «наши общие проблемы»: «Наша общая задача—соблазнить Гретхен, но нам помешало бесовство Церкви». Почему он начинает чертыхаться? Потому что: «Нам мешает дьявольская церковь. В нашей чертовщине нам чёрт помеха!»

Мы закончили сцену с Маргаритой и её метаморфозой: «А нам, простым, богатства не дал бог». Она, естественно, в сомнении. Сомнение можно взять по-разному: можно вступить на путь метаморфозы, взять на себя движение и в сцене с Фаустом от этого отказать. Тому, чему здесь сказала «да», там, по перспективе сцены, сказать «нет», а потом, в сцене со «злым духом», снова—«да» и окончательно уйти. Движение тогда будет крупным, игра мощно накапливаться. Такой сквозной ход даст возможность взойти тексту. Мы видим, что метаморфоза произошла, что связано с торжеством этого процесса, история развивается. А в монологе Мефистофель рассказывает историю, которая прервалась (в этом коварство гётевского построения).

Проблема игры: как рассказать «развивается» через «прервалась»— суть этой сцены,— причём сыграть на двоих.

ФАУСТ

«Вот сумасшедший! Что за кипяток! Не горячись! Здоровье б поберег!»

Вот взаимная игра. Она, конечно, может быть очень лихой. Церковь свята, «как и всеядец ростовщик-еврей и главный королевский казначей». На двоих они должны образовать юмор, на двоих получить удивительную святость мира. Чёрт рассказывает о чёрте. Рассказ о том, что мир—нечистая сила. А ведь только что у нас Маргарита, условно говоря, становится нечистой силой.

Мефистофель это подхватывает и говорит о мире и церкви как о нечистой силе—если сжать до притчи: «сгрёб и исчез».

«А Гретхен?» Это восклицание поднимает Фауста над всей сценой. Здесь не вопрос: «А что было дальше с Гретхен?», а вопрос, который Фауст кладёт перед собой в движение, и к себе тоже вопрос.

Мефистофель. Её «неизвестность беспокоит». И неизвестность оказывается между ними. Когда Фауст спрашивает: «А Гретхен?», он спрашивает: «А я?» Здесь узел, и он касается всех: и Мефистофеля, и Бога. Правильно пройти узел «А Гретхен?» можно, если накопить его из её метаморфозы «Всё—нечистая сила».

В чём тонкость: я сейчас разбираю это не как текст, а как действие.

Монолог в сцене начинает расцветать, приобретает мир, характеризует его, но фокус заключается в том, что текст должен быть вложен в действие: «*Меня томит её печаль*». Очень сильный кусок (если раскрывать), очень драматичный, очень мощный в игре. В этой внутренней силе—«с места не встаёт, покоя ларчик не даёт»—Мефистофелю можно двигаться двумя путями: путь «на близи», на едином, вместе с Фаустом и Гретхен и движение вместе с усугубляющейся развилкой. К кому обращён вопрос о Гретхен? Он же не обращён к Мефистофелю (в противном случае—один рассказывает другому происшествие). Это вопрос действия к самому себе. Вопрос о Гретхен лежит на судьбе. Мефистофель должен взять его на себя через Гретхен.

Мы по театру проговорили свойства текста. Движемся сейчас по структуре, а не по рисунку: обнаружить узел можно только живьём, только во время репетиции. Там, где прописываешь рисунок, его не обнаружишь. Весь путь репетиции до этого момента был путём

по обнаружению узла. Поэтому я всё время подходил и удалялся. Теперь надо попробовать.

Мефистофель как бы выносит наверх ситуацию, а ход должен делать Фауст. И когда Фауст делает ход, Мефистофель говорит: «*Всё пустое*». Такая поговорка у майора была. Мефистофелю ясно, что Фауст работает в перспективе гибели, любой следующий шаг—в сторону гибели. Вот где завирается (хорошая оговорка—«завирание» мира), завершается метаморфоза: «*...на женщин милости небес призвал и был таков, исчез*». Итак, движение—это план Фауста. Фауст формирует подарки, Фауст формирует историю (тут причины необъяснимы).

7.02.99⁽⁷⁾

Игровая репетиция.

Сцена «Маргарита с ларцом»

(«Как в спальне тяжело дышать»)

Расшифровка записи репетиции

Песня «Король жил в Фуле дальней».

«Во имя любви я и душу погублю!»— вот смысл этой песни. Жизнь и любовь— в этой песне. Для этого короля нет ничего дороже любви, причём любви смертельной. Был бокал с ядом в руке у Фауста, потом— стакан, поднесённый ему Стариком. Кубок короля— следующий из этой череды, и кубок— червонный, красноватый, осушенный до дна. В самой песне какая-то смертельная, ненасытная, единственная любовь, которая уже настигла Гретхен. В момент их встречи, собственно, всё произошло. Завязался узелок, который не разорвать. И когда Гретхен спрашивает себя: «Я б дорого дала, открой / Мне кто-нибудь, кто тот чужой»,— это уже осознание, что ей уже из этого узелка не уйти и не хочется уходить. Более того, опасный завязался узелок. Потому что, когда она говорит: «Он, надо думать, родовит, А то б так смело и беспечно Не говорил он с первой встречной»,—

(7) Здесь сознательно нарушается хронологическая последовательность репетиций для того, чтобы наиболее полно раскрыть смыслы обсуждения линии Маргариты.

значит, чувствует несоответствие. Реплика «Какая я ещё трусиха!» связана с тем, что она уже осознала свою любовь, но ещё боится туда вступить. Но любовь к непростому человеку. Любовь к человеку, который заключил договор с дьяволом, на котором печать дьявола. Любовь с первого взгляда, то есть обнаружение их родства, её с ним единства. Здесь важно уже существующее предчувствие. Поэтому она интуитивно избирает какую-то отчаянную песенку, где любовь, земная страсть всего превыше. У Гретхен так же устроена душа. Этой песенкой изгоняется страх.

«Откуда этот милый сундучок

.....

В том нет греха большого».

Всё, что касается сундучка, который она всё равно берёт... Сундучок-источник.

«Кому б они могли принадлежать?»— вопрос об источнике.

«... примерить ожерелье...»— не так, как молодая ворона, наткнувшаяся на дорожные безделушки. Фауст знатен и богат. Сундучок с драгоценностями уравнивает Гретхен с Фаустом. Примеряя ожерелье и серьги, она вступает туда, где у неё с ним будет история, роман.

Вот Гретхен получает сундучок:

Наверное, мама кому-нибудь в залог...— Нет-нет-нет-нет-нет— да!— Господи!— Ожерелье!— Какие залого?— она такого отроду не видела!— Какая мама, когда там золото!— каждая серьга стоит больше, чем их дом! Одно-временно с этим идёт метаморфоза. Что здесь является темой? Что здесь важно сыграть? Метаморфозу. Превращение. «Вся суть в кармане». От себя, от простой. От того, на что послал Бог. От того, что он предоставил Гретхен, отказывается, уходит. Сцена заключается в том, что девочка решается на то, чтоб заколдоваться, и заколдовывается. Она идёт на это, получив любовную тягу, и любовь ей говорит: «Иди!»

Гретхен надо знать, что это шкатулка дьявола, и всё равно входит в комнату, раздеваться, примерять ожерелье, жемчуг, да ещё приговаривать: «А нам, простым, богатства не дал бог!» Брать на себя метаморфозу предельно остро. Это место, где она инициируется в ведьму. Поёт при этом песенку, где кубок — дороже всего, а финал у кубка — пучина. «... *выла глубина*» — и есть вой пурги.

Драгоценности — это акция перед лицом Бога.

Фауст вышел из церкви. Он в церковь не войдёт. Только когда народ из церкви возвращается, он может с ней соединиться. Гретхен — церковный человек. Войти в «вальпургиеву историю» — значит уйти из церкви. Она уходит из церкви во имя любви.

Как устраивает король свою смерть из песенки? Собирает пир, отдаёт все земли, выпивает кубок жизни — подарок голубки. В песенке про короля могут быть два рассказа: история его последнего часа и история всей его жизни, где он отказался от ответственности жизни, от королевской власти — ото всего во имя любви. Когда допил он кубок своей любви, тогда и сгинул. Любовь над церковью. Любовь над установлением, над предназначением. Королю ведь предназначено властвовать. Король не должен расставаться со своим королевством. Король обязан смирить все свои чувства и править. А он не смиряет чувств, в этом смысле король сейчас родственен Гретхен, которой предназначено быть бедной, ходить в церковь. Но у неё бунт во имя любви, которая и есть бунт «с богом» во имя Бога. Поэтому Гретхен призывает его смотреть, открывает шкатулку, принимает в себя её содержимое, облучается необратимым, которое изменяет её, начинает в ней работать.

Здесь, в финале, когда она говорит:

«Из жалости нас хвалят в нашем званье.

Вся суть в кармане,

Всё — кошелёк,

А нам, простым, богатства не дал бог!» — она уже другая, противящаяся своей карме, тому, как устроено её существование. «Богатства не дал бог» — не смирение перед шкатулкой как перед невозможностью другой жизни, а приятие другой жизни, которая не дана. Здесь уже играет тема Фауста — выход за рамки своей жизни. Сейчас мои слова не помогают играть, а результативно обнаруживают, что надо играть, что требуется в композиции, а не в способе — как это взять. Теперь то, что требуется, должно стать способом, при помощи которого оно будет взято. Не что-либо другое!

«О господи! *Смотри-ка ты, смотри*» — узел, который надо пройти, как порог. На песенке — выход на дистанцию. Песенка устроена так, что когда её возьмёшь, то возьмёшь зал. В этом смысле сама сценка оказывается перед тобой, а не внутри. Это «перед» и надо оставить. Шкатулку не находить, а уже брать с собой, как тот кубок. На созданную таким образом территорию положить ситуацию барышни, матери, сундучка. Открывать сундучок надо так же, как и вступать в комнату.

«Ах, мне б такую парочку серёг!» — в этот момент она, собственно, и переходит туда, к Фаусту. Ещё раз подчеркну — не девочкой, загнипнотизированной красотой и радостью наряда, забывшей обо всём, потрясённой тем, как она изменилась; после чего обнаруживает красоту природную и красоту искусственную как невероятную перемену, преобразование. «Нас хвалят в нашем званье из жалости. Нас не могут хвалить, потому что вот какие мы должны быть! Всё это враньё. Вся суть, возможность — в кармане. Вся суть красоты, настоящей жизни, изменений — в кошельке. А нам не дал

Бог. Мы должны быть от этого далеко». Вот та, другая, сцена. Тогда в ней долго разворачивается момент соблазна до момента перехода Гретхен. То, о чём говорит Мефистофель: «Её очень трудно будет свернуть. Много потребуется труда». Нужен один подарок. Второй лишь чуть-чуть её сталкивает. Потом сам является к Марте. Гретхен прибегает туда в ужасе. Медленно, по-садистски неспешно Гёте преобразует Гретхен в преступницу. Причём в результате всё равно не до конца. Не получилось.

А Мефистофель приходит к Марте с рассказом о муже и как бы невзначай, двумя-тремя замечаниями, подвизывает Гретхен к истории, хотя пришёл ради неё. Осторожно! Лань может убежать. Лань подошла к отравленному яблоку. И понюхала его, и лизнула, и хочется, но нет, Господь сказал: «Нельзя!» Мефистофель в досаде: «Вот ведь она уже захотела, так нет же, церковь всё сожрёт!» Вот уже взяла отравленное яблоко, бежит к Марте. Ну, у той большие страдания, от неё муж десять лет назад ушёл, никак не помирится, нет справки. Мефистофель появляется, чтоб закрепить ситуацию, осторожненько-осторожненько, как лань к яблоку, а на самом деле тигра подводит. У Гёте так написано и так развивается. А тигр в лань влюблён. Это одна история. Теперь что мы с ней делаем? Мы её всю сжимаем в точку. Мы ей не то чтобы не даём места, а мы ей в принципе не даём места. Фигурке, которую соблазняют и тянут, мы в принципе не выделяем места. То есть мы не позволяем быть слабому движению. Мы даём героине сильное движение. Мы даём ей такое же движение, как Фаусту. Она изначально к этому приурочена. Тому надо брать сразу, в момент их знакомства. Это можно по-разному рассказать.

Вот я иду. И сейчас начнутся события. Я их предчувствую, и я их беру.

Или.

Я иду, ничего не предчувствуя. Вдруг события! Я удивляюсь. Встревожен. Говорю: «Иначе б он не был таким свободным». Мне не по себе. Душно как-то. Происходит что-то не то! «Король жил—ля—ля—ля... (вот какие страсти бывают в песенках!)—о-о!—наверное, какая-то шкатулка—мать—вот и ключик есть—дай-ка я открою—открываю—ты смотри, смотри—ой-ой!—серьги—о-о-о!—вот оно как оказывается—нам он не дал, простым, не дал. Вернул драгоценности обратно. Перекрестился.

Это одна история.

И следом вторая.

«Марта!—это мать, наверное, это мать!—не дай мне бог любви, я б умерла, я б умерла!—любит—не любит, любит—не любит, любит—не любит, любит... любит (скрестив руки на груди)». Можно эту историю вычистить. Она очень трогательная. Но к чему я говорю? Сейчас её можно взять чисто. Века через два она сильно будет атакована зрительским сознанием. И тогда получится так, что мы вывернемся из драмы. Вот в чём будет парадокс. За два века Гретхен разрезали пополам, посадили в концлагерь⁽⁸⁾ и ей самой её же дали гнобить.

Если брать чисто, то придётся играть на очень большую дистанцию, история развернётся в гротеск. Хотя в кино, наверное, можно было бы попробовать сделать кинематографическими средствами. Но в лучшем случае получится слезоточивое голливудское варево.

Я предлагаю всю историю сразу свети в точку, потому что на самом деле именно её я хочу получить. Мне бы хотелось, чтобы она прошла чистой слезой. Но получить её напрямую

(8)

Здесь: образ, метафора к сцене «Тюрьма».

невозможно, я не вижу для этого средств. Она отразится в другом. В ней надо двигаться не на Библии, оформляя свою келью, а на жизни; песенку проходить не как гибель, а как единственную возможность жизни; оставшись на грани между «тишина» и «тяжело дышать», всё равно прийти в это «здесь», в «тяжело дышать», потому что это единственный путь, это любовь. «Какая я ещё трусиха!» отправлять в песенку про короля, глубине—навстречу! кончине—навстречу! шкатулке—навстречу!

Когда меняется сознание, человек по-другому видит. В этом смысле у Гретхен в перспективе—отказ от Бога. Гибельная перспектива должна быть, но она не должна присутствовать прямо здесь, в сцене. Это подсекает метаморфозу. Как отчаяние. Когда делаешь что-то, в качестве сознавая гибель. Делать надо не сознавая. Гибель должна быть в перспективе. И только потом, в сцене с Фаустом, у Гретхен будет момент отказа: «*Меня пугает...*»

«*О господи! Смотри-ка ты, смотри!*»—радуясь вместе с Господом. Идти надо вместе с ним—и в результате от него отказываться. В этом и должна заключаться сцена.

«*Скорей бы воротилась мать!*»—отправляясь в какую-то историю, и, может быть, было бы лучше, если б мать удержала.

«*Неспроста такая в доме духота*». Схематично: есть любовь, есть Фауст и есть дьявол. Любовь тянет Гретхен в дьявольскую духоту. Дух её любви—в том, чтобы зайти в дьявольскую духоту. И она заходит. Заходит с песней. После чего уже берёт шкатулку и «с богом» открывает. Открывает—и от Бога отказывается. Таковы стадии движения в этой сцене.

В историю надо идти и в ней оказываться. То есть пропитываться её

миазмами—в этом будет развитие действия. Двигаясь в своей истории, различить её как невозможную для себя, потому что это история дьявола. Вплоть до того, чтоб разорвать на части саму себя, свою любовь: «Генрих, нет!» И, сказав «нет!», понять, что всё равно говоришь «да!», и тогда взять яд, настолько уже будет эта история неотвратимой. По идее, надо сразу брать сцену в тюрьме и тогда уже строить всю линию Гретхен. Здесь разрешение этой линии.

Сцена с Мартой. Дом соседки

Расшифровка записи репетиции

МАРТА

*Прости господь, мой муженёк
Женою бедной пренебрёг!
Соломенной вдовою вяну,
А сам уплыл за океаны.
А видит бог, я ль не жена?
Любила и была верна.
[Плачет.]
Небось уж помер на чужбине!
Иметь бы справку о кончине.*

Входит Маргарита.

МАРГАРИТА

Ах, Марта!

МАРТА

Гретхен, что с тобой?

Итак, Марта уже в истории, уже соучаствует. Марта уже в метаморфозе Гретхен. Я веду Марту как двойника Гретхен. Произнесу короткие реплики, чтобы была понятна конструкция.

Условно говоря, есть жизнь людей; и есть жизнь людей, которые попадают под происшествия богов (возьмём древних греков). И боги намечают: этот, этот, этот и этот лягут на дорогу богов,

в смысле—избранные. Здесь—иначе, но свойство трагедии вообще таково. Если доверять тому, что здесь написано и что предложено Гёте как режиссёром (в ремарках),—«плачет»—а по какому поводу она плачет? Сейчас дело не в слезах, хотя могут быть и слёзы. Здесь её, картина, история метаморфозы.

«Прости господь, мой муженёк

.....

Любила и была верна».

Узел предыдущей сцены вышел куда?— «А Гретхен?» Марте надо принять это из предыдущей сцены в себя.

Другими словами, написана трагедия. В трагедии есть пауза, в истории—пауза. В игре их быть не может. Накопленное в одной сцене должно продолжаться в другой, развиваться в третьей и так далее, тогда это становится драмой. Ведь так и живёт текст.

Марте надо оказаться на этой грани, на этом шаге из церкви к дьяволу. Чтобы сказать мудро, вначале надо сказать глупо.

Вначале реально. Как сцена написана.

*«Прости господь, мой муженёк
Женою бедной пренебрёг!»*

Это что? У неё не просто муженёк, а «простигосподь-муженёк». Есть «муженьки-простигосподь» и «муженьки-спаситебгосподи». Можно, конечно, иначе. Почему она говорит: «*Прости господь, мой муженёк*»? За мужа просит у Господа прощения? Предположим. Мы можем отправиться в «бестию»: парочка—друг друга стоят (изначально подрезать). Я в «бестию» не хочу направляться. Это уже будет жанром. Кровавая драма «Цена любви». Такая возможность, естественно, здесь остаётся. В рисунке приблизительно так: «Очень жаль себя. На что обрёк!»—оплакивание утраченного «святого семейства», которого никогда не было. «Наверное, уже помер... хоть бы справку!»—вот её вывод—не для того, чтобы гулять, а для того, чтобы

образовать новое «святое семейство». То есть Марта оплакивает «святое семейство», его получая. Теперь она его образует. Новое начало.

Ей надо приобрести такую твёрдую силу, чтобы Мефистофель сказал: «С ней буду поосторожнее!»—жанр в своём пределе, вполне, кстати, симпатичное решение для сцены. Внутри должна светиться судьбой трагедия Гретхен. Так у Гёте устроена эта сцена, если её брать как жанр и не брать историю двойника. Теперь я пойду в другую сторону. Не буду говорить окончательно, как станем делать. Хотя сцену «Фауст-Мефистофель» перед этим я взял «окончательно», потому что она узловая и её необходимо было точно определить.

Интересно, как живут фонемы: «пренебрёг-бог» (в текстологическом анализе). Так Пастернак расставил. Там, где поэзия,— это подсказка хода,— «надо, чтобы Бог видел, как Бог ею пренебрёг». Послать всю историю не горизонтально, а наверх. Не заканчивать, а начинать. Маргарита заканчивает сцену претензией к Богу: «*А нам, простым, богатства не дал бог*». И Марта подхватывает-начинает с претензии к Богу «*А видит бог, я ль не жена?*»

«*Ах, Марта!*»—сцена двух близких родственных душ. У них разные истории, но суть одна: к Марте приближается Мефистофель, к Маргарите—Фауст, в сюжете приближаются к обеим. В этом смысле одна разыгрывает одну историю, вторая—другую. Тот, кто будет с чёртом, тот будет жить, а тот, кто с Богом, уйдёт. То есть жить останутся Фауст и Марта, а уйдёт Маргарита. Но сейчас все участвуют в движении. На этой территории «прости господь» и «видит бог» принадлежат не системе претензий (теперь я углубляю), а начавшемуся движению. Метаморфозу, которая началась в своём завершении и пошла, надо развивать дальше.

Марта также находится в неизвестности: умер—не умер? Ей нужна ясность!—справка!—о кончине! Мефистофель говорит: «Всё пустое»—гибель. Это чья кончина? Понимаете, как начинают работать здесь коннотации? С этим объёмом здесь надо играть. Этим тактом продолжается движение драмы. Она преодолевает текст, она стремится сделать текст для себя неважным. Драма никогда не занята текстом. Надо сделать специальный технологический шаг, чтобы сделать её текстом. Я хочу, чтобы была драма, у которой свойства и смыслы гётевского текста. Не хочу заниматься театром текста.

Я понятно говорю?
Что-то нам не очень!
Ой, я что-то весь горю!
А в то же время—между прочим.
И как бы между прочим.
Что случилось со мной?
Отчего горит душа?
Чей в моей душе огонь?
И кому сказать мне «ша!» (9)?

Очень непросто репетировать с Мадонной и младенцем. Нужен особый тип репетиции: кормящая мать, которой надо репетировать метаморфозу превращения в ведьму.

Если очень просто, то метаморфоза Маргариты отдана Марте—«Марта-Маргарита». Условно говоря, Марта пойдёт по пути превращения в ведьму. Вот что надо рассказать как историю. Двигаясь сама, проведёт Маргариту. Марта—проводник Маргариты, её двойник, как Мефистофель у Фауста.

«Ах, Марта!»—«Гретхен, что с тобой?»—тоже очень сильный эпизод. Должны встретиться два в одном, их одинаково

касается происходящее. Это не та ситуация, что одна в ужасе, а другая—спокойная, мускулистая (в смысле души) в возрасте—успокаивает. Это не «Марта-повариха». И это не сцена девочки с поварихой. Здесь реплики живут драмой, объёмны и складываются в мощно развивающиеся куски действия. В этот момент и текст очень активен: «Ах, куколка! Ах, херувим!»—играет её реальной судьбой. «Ты матери не говори, / А то раздаст в монастыри»—это те монастыри, что мы уже проработали, не персонажи мефистофелева рассказа, а после него.

Есть поэт, есть персонаж. На следующей странице персонаж всегда знает не меньше, чем поэт, а больше. В чём трагическая ошибка Станиславского: он персонажа всё время делал меньше поэта. Естественно, никакого персонажа нет, есть текст, но я сейчас не хочу удаляться в культурологию. Это и так очевидно. Поэтому Станиславский ни разу не сделал поэтической драмы... Ну, ладно. Здесь ни у Гёте, ни у нас не может быть полемики со Станиславским, потому что это совершенно не интересно ни нам, ни Станиславскому, ни Гёте.

Если бы мы занимались Чеховым, там бы вели полемику.

«Вот ларчик, полюбуйте им!» Фокус построения драмы в том, что в метаморфозе Гретхен приняла ларчик. Потом прошла сцена, где ларчик «усилился». Теперь она всё тот же усилившийся ларчик, приносит и говорит: «Полюбуйтесь им!» Почему называю «усугублением»?

«Ни в сад, ни в церковь»—это должна быть абсолютно открытая история между двумя ставшими на путь ведьм Маргаритами. Тогда она будет ясно играть в чувстве. Но они не ведьмы, они на пути туда, на пути Фауста и Мефистофеля. В тексте созревает Вальпургиева ночь, сквозь которую текст проходит дальше,

(9) Режиссёрская реплика-импровизация

к тюрьме (см. графический план на стр. 214–215). В Вальпургиевой ночи и образуется Гретхен (оказывается в колодах, проходит Вальпургиеву ночь...). «Почаще забегай тайком...» — тактика-стратегия. Интонация фильма «Иствикские ведьмы» с Николсоном здесь была бы к месту. То есть хочу предупредить, что это не замогильная сцена, а звонкая, «прости-господи», в общем, сцена.

МАРТА

«И с гору матери наврём».

МАРГАРИТА

«Кто мог бы ларчики принести?
Неладное тут что-то есть».

Мефистофельская инициатива ускорения движения в этой паре у Марты. Она ведёт. У неё и Гретхен разные перспективы движения. Перспективу Гретхен надо отстроить. Здесь ей надо потихонечку приобретать и другую сторону. «Там смотришь — праздник

.....

Надем брошку, цепь, серёжку
И с гору матери наврём» — уже летят!
Ой! Ой! — «Не матушка ль моя
за мной?» — «Какой-то господин чужой!
Пожалуйте!» — движутся в усилении,
впускают дьявола на двоих, распахивают
ему дверь.

«Я к Марте Швердтлейн» — «Я — Марта
Швердтлейн», —

Мефистофель их разделяет и объединяет,
как бы перекрещивает их. В этом его ход.
Начинается хореография, особого рода
плетение, в котором все трое участвуют
в одинаковой инициативе.

«Но я не вовремя, понятно

.....

...зайду потом опять».

Надо достать этот юмор, не разыгрывать
приход-уход, а разыгрывать соединение,
да ещё и двойное соединение.

«А нам, простым, богатства не дал
бог!» Что Мефистофель в лице Марты

по этому поводу говорит? «Дитя... Ты
гостю кажешься дворянкой» — то есть это
человек нашего круга. И тут бы Маргарите
вдруг произнести «нет!» — как вариант.
Сейчас проверим:

«О нет, я из простой семьи

.....

А украшенья не мои».

МЕФИСТОФЕЛЬ.

«Что украшенья? Тон, манеры

.....

...Как я рад!»

Это тому происходящему, соблазну, втяги-
вающему и усиливающему метаморфозу
преображения, дороги и так далее, она
говорит: «это — не моё». Это не означает
того, что она отрицает и останавливает
здесь (наоборот, движется).

На что Мефистофель набрасывает:

«твоё!», «ты уже в осанке!», «уже
в наряде!» — «плоть!» — «всё!» — «значит,
мне остаться!».

Дальше: «С чем вы пришли?..» и «Есть ли
что ужасней?»

Я проверяю сейчас абсолютно распахну-
тую сцену, которая идёт как взаимное
развлечение на троих, реальный сговор
с перипетиями. Так как они уже в мета-
морфозе, то это практически Вальпурги-
ева ночь на троих: когда дьявол шалит
с двумя новоиспечёнными ведьмами.
Вот какой тип сцены, чтобы обострить
действие, если уж брать, так брать! Тогда
сцена становится чище и мы кое-что
в ней понимаем. Естественно, мы сейчас
не замечаем ремарок, поскольку они
из жанра.

Конечно, можно взять это как драма-
тическую сцену, в которой Марта
не знает, кто перед ней. В них много
предчувствий — взять это психологиче-
ски. И тогда она разрывается между...
Но этого я как раз не делаю. Парадокс
заключается в том, что эта сцена обна-
руживает жизнь текста, то есть прини-
мает на себя его свойства. Все другие

сцены уничтожают текст. Текст заряжен амбивалентностью: он вроде бы рассказывает психологическую историю, а на самом деле дразнит нас невероятной, абсолютно вневременной иронией и юмором зрелого, совершенно отчаянного толка. Гётевский текст сам к себе и к своим персонажам имеет дистанции. Как сделать действие равным этому тексту?

При помощи абсолютного хода. Тогда это будет достигаться не рисунком, а осознанием ведением.

Смерть мужа, страсти по поводу смерти мужа, сомнения, дёрганья, отказы, приходы, уходы—это их балет (между ними! не они под ним!), это разгул игрового театра, если говорить по технике.

«Наверно, бредя от упадка сил

.....

Оглядываясь на неё с опаской...»

Они всё время вращаются: то муж—святой, то он—гад; то она—любящая, то... Так вращаться мир может только на территории абсолютной игры.

«А про мою любовь к нему и ласку

.....

Хороший куш урвал я для жены».

Как бы отплясать на троих витгову пляску на «святом семействе», на костях любого семейства?— вот как устроена сцена. В пляске они стовариваются для следующего шага. Историю можно рассказывать, как фильм: долго-долго невменяемо двигаться к преступлению, потом под Злым Духом совершить преступление и всю жизнь каяться. Но в театре так не расскажешь. Это исключено. Потому что в театре совершенно другой объём. Эту пляску можно рассказать через принятие Гретхен метаморфозы, пройдя эту сцену как бы в связке с Мефистофелем, потом в саду у Марты, присоединившись к Фаусту. Пляска продолжится сценой с прялкой. К чему Гретхен приходит? «Я гибну. Я готова погибнуть»,— взяв склянку, она

откажется от Фауста. Что это за склянка, что там за напиток? Это напиток, которым она отравила мать? Или напиток, которым она усыпила мать? Она кается потом в совершённом грехе или в не совершённом грехе? Опять гётевская амбивалентность: Гретхен берёт склянку, спрашивает: «Она чиста?»—Фауст отвечает: «Абсолютно чиста!» Есть тут преступление? Она его совершает или не совершает? И когда совершается преступление? Что она говорит, когда говорит, что ушла «неотмоленной»? История должна быть острой. Гретхен должна отравить свою мать, в духе этой трагедии и слов Фауста: «Кляну семью». Он проклял её семью. И с ними действует дьявол, который скажет: «Она погибла!»—но именно поэтому так остро звучит финал: «Спасена!» Так она окажется у Богородицы. До этого—Гретхен должна убить ребёнка, отравить мать и остаться на казнь—вот её история.

В греческой трагедии мы же не боимся отравить мать, убить ребёнка и так далее. Как только мы переходим в европейскую драму, мы уже боимся. Но это же трагедия. Гёте пишет такую историю. Когда Гретхен говорит Фаусту «нет», говорит, что Мефистофель пугает её («он меня страшит»), через секунду сценического времени она берёт отравленную склянку и устраняет мать, чтобы та не мешала их грешной любви,—здесь сцена раскрывается. В тексте это записано. В ремарках Гёте отправляется совершенно в другую сторону, оформляет историю девочки, которая в неведении совершает преступление, подсовывает ей Злого Духа, чтобы уговорил сделать аборт, отравить плод. И за это её четвергуют. Фаусту поэтому показывается Медуза в колодцах, на которых видна печать преступления.

Гёте рассказывает христианскую историю, но в этой христианской истории пульсирует греческая трагедия. Парадокс в том,

что, как только мы выходим из христианской литературы в греческую, этот уровень страстей переживается нормально, потому что мы избавляемся от нравственного вектора. Надо двигаться греческой историей, вложенной в христианскую оболочку. Это написано другим сознанием.

Вакханалия обрушивается на семью Гретхен. А в конечном итоге она получает прощение и осознание. Сейчас объясню. Вот одна история: Гретхен убила мать и убила ребёнка. В церкви ей шепчет Злой Дух. Убить мать—это меньшее преступление, чем убить ребёнка. Вот она падает в обморок («Дай мне склянку!»). Хочу указать на то, как устроена семантика текста: склянка нужна ей для того, чтобы прийти в себя и в то же время чтобы... У нас же нет в тексте убийства ребёнка, нет убийства матери. Это рассказ, не смакующий ужасы, а располагающий эти ужасы в истории спасения. Условно говоря, если обнаружить это ведьминство, в котором Мефистофель крутит Фауста и Гретхен, то, естественно, это путь преступления. Мефистофель так и сказал: «Я поведу его по таким уступам...»—драматически всё и заваривается на этом пути. Движение их должно быть острым—они мчат на волшебных конях.

Ещё один существенный момент: что такое Вальпургиева ночь? Она же приближается ко всем! Не только к Фаусту. Это же не так, что он обесчестил девочку, бросил и отправился в разгул... Здесь они сами движутся, приближаются к Вальпургиевой ночи. И во время её разгорается, усиливается христианская, вечная их любовь. И одно, и другое идут вместе. Это очень важно. В Вальпургиевой ночи Фауст уже с молодой ведьмой и так далее. А в финале Вальпургиевой ночи он видит проступившую в ведьме грешницу,

свою любовь. И что дальше? Спасать её. Его слова в прозе, которая должна проявиться в игре. Вот Фауст приходит в тюрьму. И говорит Гретхен: «Надо идти дальше—открыто и вперёд!» И она ему: «Нет!» Она говорит: «Я тебя слышу, слышу, сказал ты «Гретхен!», милый мой». Это же очень сильная история, и Фауст пережил колдовское кручение, и Гретхен пережила, и они стоят в тюрьме, вместе испытывавшие буйство Вальпургиевой ночи. Он ей говорит: «Надо идти туда—в жизнь». А она отвечает: «Давай чуть-чуть постоим, потому что мне надо идти туда—к Богу». Здесь они расходятся. Естественно, Мефистофель считает, что Гретхен погибла, а ангелы говорят, она спасена. Я сейчас говорю сжато, чтобы обнаружить направление в игре.

Интуиции, которая читает эту книгу, открывается другая Гретхен. И в традиции восприятия этой книги тоже другая Гретхен. Но парадокс заключается в том, что эта Гретхен—рождественская—противоположна Гёте. Надо её открыть. В этом ключе я её и строю.

Кого полюбила Гретхен, с кем связана? Как они друг в друге отражаются? Она полюбила черно книжника! Сына черно книжника! Оборотня! Подписавшего договор с дьяволом. Может быть, Гретхен введена сюда для примера? Тогда она—не героиня, тогда она—девочка для контраста, второстепенный персонаж. Но ей отдана половина текста. И я говорю, что она—не жертва, что она—героиня, что она движется сквозь историю равно Фаусту. Становится проводником его к Богу. Тогда это невероятная история. Преступница! Тогда мы начинаем понимать, что такое прощение... Возьмите «Преступление и наказание» Достоевского. Когда Фауст говорит Вагнеру: «Если бы ты знал (знание!), за что сжигали и распинали на кресте...». За знание!

Финал сцены с Мартой вот в этих словах: «Так в сердце нет ещё печали?— Как вас понять?— Дитя, дитя! Прощайте!» По одной линии «нет ещё печали?», то есть «ты ещё не влюбилась?». А по другой линии— «ещё нет раскаяния?». Мефистофель же знает, с грешницами он имел дело. А она ему отвечает: «Как вас понять?» И он говорит: «Дитя, дитя!» Предмет этой сцены— разгул на троих, танец на косяках брака. Эта сцена должна быть лихой, гомерической, потому что в ней нет ещё никаких преступлений.

МАРТА

«Не подвернётся вновь такой бобёр...»

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Ну, это недостаток мелкий...»

МАРТА

«Как вам не стыдно, шутнику!»

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Хоть я и чёрт, а утеку...»

Марта чертей самого чёрта. Всё апарте надо говорить открыто, прямо ей. Тогда реплика «Как вас понять?» будет о том, что «какая тут может быть печаль? Ведь гомерическую сцену разыграли!» Так даже точнее. Остановка у Гретхен возможна только в сцене с Фаустом.

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Прощайте!»

МАРГАРИТА

«С богом!»

МАРТА

«Не шутя...»

В чём преобразование? Вышла девочка из церкви. И через секунду стала ведьмой, потому что Фауст её коснулся, произнёс: «Я вас провожу». В этом фокус, в этом драма. Это сильно. И вот, буквально через историческую секунду, она уже с Богом. Говорит дьяволу: «С богом!»

МАРТА доигрывает: «...О муже бы до-
стать бумагу...»

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Признание очевидцев двух... / Хотите,

явится мой друг...»— что означает: нашему шабашу нужен четвёртый. Так я обнаруживаю свойства этого построения. В композиции записан— закручен— закружен шабаш, их сговор на четверых. Этого нельзя не понимать.

МЕФИСТОФЕЛЬ

«И подтвердит рассказ мой грустный?... / Для дома честь его приход».

МАРГАРИТА

«При нём я постыжусь являться...», то есть: «При нём мне стыдно разгораться».

МАРТА

«Итак, сегодня вечером...»— что означает: «Всё нормально!»

ФАУСТ

«Ну, как дела? Идут на лад?»

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Ты пламенем объят и в горе?»

Действие уже должно полыхать пламенем шабаша. Тогда мы будем слышать в действии движение.

ФАУСТ

«Ну что ж, прекрасно. Очень рад».

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Но и от нас услуг хотят».

.....

ФАУСТ

«Ты нужен мне, вот твой резон».

В этой сцене разыграно две истории. Фауст и Мефистофель на модели доигрывают рассказ о муже. Врать— не врать. У шабаша есть персонажи— жена, муж и так далее. Доигрывая историю о муже, разыгрывают историю лжи: подпишешь, подтвердишь заведомое враньё?— нет!— а ты же врешь про Бога, ты же его не знаешь! Вокруг чего здесь их столкновение? Обратная сторона.

Движение Гретхен связано не с тем, что она превращается в ведьму, а с тем, что она получила любовь. Парадокс. А получив любовь к Фаусту, она проникается... Что это за услуги в истории с Маргаритой.

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Но и от нас услуг хотят».

ФАУСТ

«Так что ж, услуга за услугу».

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Заверим ей своей рукой...»

Представим себе, что Фауст всерьёз говорит дьяволу: «Всем сердцем дам», а тот ему (передразнивая): «Ох-ох-ох—всем сердцем!..» В таком построении есть какая-то лажа, картинка из святочной книги. Что это такое: «Хорош! И нам в такую даль!»—Фауст начинает серьёзно, искренне, честно спорить с Мефистофелем? Нет, это их игра на двоих. Только теперь здесь на двоих отыгрывается правда и ложь. Они заварили эту кашу и карабкаются по ней дальше. Я бы не останавливался на каждом их шаге и каждый следующий не обсуждал бы долго и нудно. Уже здесь крутил бы веретено действия, уже здесь запускал огонь действия. «Ну, как дела? Идут на лад?»—надо спрашивать про то, что там было, что там заварилось. «Ты пламенем объят и в горе?»—очень сильная фраза у Мефистофеля. В данном случае «горе» для него—это любовь. Что может быть большим горем для Мефистофеля? Сильное сочетание любви и ускорения.

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Она твоею будет вскоре».

ФАУСТ

«Ну что ж, прекрасно. Очень рад».
(Всё заварилось, всё идёт.)

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Но и от нас услуг хотят».

ФАУСТ

«Так что ж, услуга за услугу».

Суть этой услуги заключается в том, чтобы разрешить Марте внутреннее движение, так сказать, подтвердить уже наступающее. Вот Фауст сказал: «Иди к соседке!» Фауст создал соседку. Но теперь соседке что-то понадобилось. Что ей надо? Её необходимо подтолкнуть. Это должен сделать Мефистофель. Фауст отвечает: «Прекрасно!» Всё. Сговорились в первой части сцены. Теперь

берётся тема мужа и семьи. Деловая часть закончилась. Им остаётся только на свободе разыграть в режиме «шабаш продолжается» правду и ложь... любовь... На свободе от дела. Дело—это само движение, которое закручивает действие вперёд и является очень коротким. Дальнейшее—игра разумов, игра сознаний, которая заканчивается «Ты нужен мне, вот твой резон»—«В этом споре ты мне нужен, твои доказательства».

Мы зашли в действие, и я рассказал довольно коренные вещи. Это радикальное решение. В силу этого оно кажется достаточно рискованным. Но ещё раз подчеркну: только при помощи такого решения откроется смысл. Естественно, это не рекламный ролик на тему дьявольщины, а реальное открытие всего смысла, его финалов и сути композиции. Поэтому я и оставляю «Пролог на небе». И смысл, и тема не в том, чтобы работать на ведьминство. Тема в прямо противоположном. Тема в абсолютной безвластности зла. Тема не в сюжете, не в том, совершается преступление или не совершается, а в безвластности, беспомощности зла.

Беспомощность зла—это знание. Поэтому я делаю Мефистофеля царапающимся котёнком в руках у Господа. Когда мы противопоставляем, тогда и растим зло, тогда оно властно. Господь гладит и Мефистофеля-котёнка: «Горячи! ты полезен своей горячкой. По своей охоте выберется...» Что и происходит с Маргаритой, она выбирается из своей истории. Из мрака. Надо получить свет—мрак—свет. Стадии композиции. Она—в свет—«спасена!». И позже мы даём этот свет—любовь. А сейчас любовь—как искра во мраке Вальпургиевой ночи. Естественно, Марта до той поры, когда она уходит из текста, движется с ними вместе. Как работать на зло, разыгрывая бесконечную силу Бога? Вот в чём

движение у Марты и у Гретхен. В этом весь фокус композиции. Возьмите, например, золото в алхимии. Начните проводить с этим золотом страшные опыты, утверждая, что золото останется золотом. «*Плод наперёд известен садоводу*» — на пути появляется сад.

Теперь возьмём жажду познания в стадии, когда Фауст обнаруживает себя в абсолютной ловушке, которую сам же и образовал. Эта ловушка называется «Наука и магия». Клетушка-ловушка. Нет спасения. В ловушке, как в конуре, как зверь в капкане. Изуверство этой ловушки в том, что остаётся только выть на луну, только грезить. Нет никакой возможности из неё выйти.

Жажда познания засаживает человека в западню.

Вот начало. Мы думаем, что Фауст — это жажда познания. Но открываем, что путь познания на самом деле — ловушка. С этого начинается история. Человек сидит на цепи в ловушке, в которой он раздвоен: есть его грёзы, его желания и то, что он на самом деле имеет. Естественно, эту, им же созданную для себя ловушку, сам со страшной силой долбит и клянёт. Хочет бежать из неё в жизнь, в деятельность, в созидание. Но созидание — дальше!

Условно говоря, вся история — это метаморфоза философии познания в философию созидания. Душа познающая превращается в душу созидания. Эволюция души, духа, стадии этой эволюции и есть трагедия Фауста, тот путь, который здесь описан через систему метаморфоз.

Где он обретает созидание? В деятельности, но не только в деятельности, но и в жизни, в реальности. Вот он рвётся: «Я уйду!» Задерживается на Нострадамусе и так далее. Ему является дух. Познание приводит к тому, что можно вызвать духа. Но приводит ли оно к тому, что ты можешь духа удержать?

Нет. Собственно, дух ему это и говорит. А что такое дух? Кто этот дух? Дух этот «*ткёт одежду божеству*», то есть дух материи, весь материальный космос, вся материя в любых проявлениях. Дух творящий, дух природы, дух земли. Фауст говорит ему: «*Ты прообраз мой!*» Тот отвечает: «*Не я!*» Как так — «*Не ты?*» Фауст «*даже с ним, с ним, низшим, не сравним!*» с низшим из духов.

Действие и философия не одно и то же.

Мы чуть-чуть ушли в философию.

А весь фокус в том, чтобы оставаться в действии.

«*...с тобою схож / Лишь дух, который сам ты познаёшь*», — то, что сам ты обретаешь. Не вызванное при помощи инструмента заклятий, а обрётённое самим тобой в духе.

Тем ты и оказываешься. Кем ты становишься, тем ты и оказываешься. Всё равно что если бы он сказал Фаусту: «*Твоё устройство таково, что ты есть всегда тот, кто ты есть, кем ты стал. На сегодня ты пёс, воющий на луну. На сейчас ты не есть большее*». И дух исчезает. Фауст остаётся с тем, что: «*На сейчас я, подобье божье, лишь пёс, лающий на луну на цепи в своей конуре. Вот я кто!*» Но при этом он получает духовный импульс. Ведь он и до того так себя понимал: «*пёс*» и так далее. Вызвал духа. Теперь действие и философия вместе. Дух сказал ему то же самое, но больше! Иными словами: «*Если ты изменишься (отправил, придал Фаусту движение), то ты и будешь другим*». То есть на самом деле Фауст исчерпал бездвижность. Порывался уйти отсюда, дух укрепил его: «*Сейчас ты есть тот, кто ты есть, — сидящий здесь и идущий отсюда*». Приходит Вагнер, который говорит Фаусту: «*Как прекрасно здесь оставаться! Я действую, следуя своим желаниям, и понимаю, мне надо здесь оставаться*». Фауст: «*Вот червь, копается в кладе, в хламе и думает, что отрывает чудо*».

Но я благодарен ему»—«Я, верно, помешался бы один, / Когда б он в дверь мою не постучался». Возвращается на свою линию. Вот червь, следующий своим желанием. На этот раз ему хвала, потому что «я, верно, помешался бы один». Подробность, наличествующая здесь, заключается в масштабе. «Я один не вынесу такой масштаб!»—«Тот призрак был велик, как исполин, / А я, как карлик, перед ним терялся».—«Хвала другому масштабу!»—«Благодаря ему я начинаю слышать и обнаруживать себя в масштабе».—«Есть лишь карлик и исполин; с появлением третьего возникаю я». Фауст раскрывает обнаруженное с помощью Вагнера: «Я терялся, не мог двинуться».

«Возмнил себя и вправду богоравным»—приходит в свой масштаб, становится адекватным. «Я уничтожен словом громовым». Фауст предлагает нам через своё осязание слышать первую сцену как уничтожение: дух явился уничтожить его, разросшегося в непомерном самомнении. Гром, молния. И вот он смотрит на себя со стороны и видит червя. К нему возвращается адекватность. «Хвала ему, хвала!», то есть «мне хвала». «Ты в праве, дух, меня бесславить».

.....

Всё, что превышает повседневных нужд».

Вот что, на мой взгляд, происходит по действию, которое я строю. Фауст привязан. Его привязанность наркотическая. Он «двинулся» в этом наркотике: вывышается в своей иллюзии. В иллюзии ему является истина и бьёт его по самой этой иллюзии. Он приходит в себя. В этот момент к нему вползает не карикатура на него, но, в общем-то, обратное ему—Вагнер—и говорит, что действует в сторону своих желаний. Фауст: «Надо же, какое вдохновение! Я славлю тебя, потому что ты действуешь в сторону своих желаний». Далее то, что рассказывает Фауст, не есть то, что происходило.

Опять начинает работать демон наркотика, аберрация. В нём созревает логика, ускользающая от истины. И на путях этой логики он сейчас развернётся, очень мощно развернётся и поймёт, что ему надо теперь умереть. Вот что с ним будет. Путь прост: снять цепь и выйти на улицу. И дверь открыта. Он уже было собрался на улицу (если совсем просто говорить),—и нет!—бутылочку выпил, и тут что-то произошло: «Иди на улицу!»,—сказали ему. Фауст: «Да!» Тогда вступает Вагнер: «А я хочу книжки читать!» Фауст: «Надо же, червь! Но я его славлю. Иначе я свихнулся бы один». То есть вышел бы на улицу. Теперь в нём начинает созревать следующая ложь. Механизм огромной следующей лжи доведёт его до чарки и смертельного зелья. Единый монолог, обращённый сюда разными способами. Так устроена композиция.

Церковным гулом чарка будет отведена. Гулом пасхальных колоколов. И Фауст произнесёт: «Господи!» «Чудо даётся только верующему. Я же не верующий. Я там не окажусь!» Вот где получит божественный импульс к этой земле (благовест). Одновременно и параллельно хор повествует историю Воскресения Христова. Пройдя сквозь смерть, душа Фауста воскресает. Можно было бы строить так: он идёт сквозь дух, идёт сквозь смерть и воскресает вместе с душой. Но сразу возникает абсолютно невозможный и невероятный пафос. Такая коннотация здесь есть. Но пусть она остаётся в глубине. А тактику драматического действия я избираю следующую: метнулся в одну сторону—пришло к нему желание; благодаря ему, он метнулся в другую сторону и—отвели чашу с ядом; и перед ним единственный путь; он туда направляется и выходит в звон, в Пасху. Вместе с Вагнером. Смотрит, кто ему посылается. А посылается дьявол. Фауст хватается за него: «Я сейчас

просветлённый. Буду переводить творение божье. Бог меня спас, и я за него держусь». Третий раз ухватился (три раза он хватается) за Слово. Начинает переводить в Слове, и в Слове ему Господь говорит: «Действуй!» В этот момент собака крутится. «Ты кто, собака? Уходи!» Она разоблачается и предлагает: «Договор?» И Фауст соглашается: «Договор!» Идёт.

Какой он здесь импульс получил?—

Господь! Из какой книги?—Только из Евангелия, из Бытия. А кто ему дал?—Дьявол ему дал. Куда он с дьяволом направляется?—В жизнь, в деятельность. Куда на пути попадает?—В кухню ведьмы. Кого видит в зеркале?—Вечную свою любовь и красоту. С зеркалом, с Еленой—отдельная история. По сути, как движется Фауст? Идёт и встречает любовь, свою вечную вторую душу, спутницу, которая ведёт его к Богу. Гретхен—в финале его спутница, значит, спутница уже здесь. Фауст тянется к ней. Подарки! По пути его вертит и носит из стороны в сторону. Гретхен покидает его. Он может пойти с ней?—Нет. Может он без неё?—Нет. Он хочет—с ней! А она удаляется.

ФАУСТ :

«Я останусь! Сойду с пути!» Не может сойти с пути. И дьявол его тащит: «Не сходи с пути!» Удерживает Фауста: «Она погибла!» Голос божий: «Спасена!» На этом «Спасена!» мы оказываемся в финале пути. Фаусту роют могилу. Музыка могилы: стучат лопаты. «Орудия созидания работают!»—Фауст слепой, уже не видит. «Вижу, как род человеческий совмещается в созидании!»

*«Вокруг меня сгустились ночи тени,
Но свет внутри меня ведь не погас.*

.....

Выравнивайте вал по чертежу!»

Естественно, речь идёт не о зримом—о незримом. «Выравнивать по чертежу», то есть по Богу. Он же дал Фаусту чертёж.

«Награда всем, несметною артелью

.....

Которую наметил ум один!»

Пронизанность Богом, возврат Богу Богова (если брать в слабом движении).

«Как мне приятен этот стук лопат!

Возводят вал и насыпи крепят.

Роют могилу. Фауст видит в духовном, что это звук укреплений—смерть.

«Усилий не жалеи!»—говорит Мефистофель и лемурам.

*«Но, чтоб очистить весь простор,
Я воду отведу из лужи».*

Фауст, в принципе, должен выступать от Бога. Как пророк. Жутко, если это всё говорит просто человек. Суть превращения в том, что Фауст становится пророком Господа.

«Вот мысль, которой весь я предан»—теперь появилось «я».

«Трудясь, борясь, опасностью шутя»—прошёл назад.

«Тогда бы мог воскликнуть я:

«Мгновенье!

О, как прекрасно ты, повремени!»— вот переход в вечность.

«Я высший миг сейчас переживаю».

МЕФИСТОФЕЛЬ

«В борьбе со всем, ничем не насытим...»

ХОР

«Упала стрелка. Сделано. Свершилось».

Тот же тип вдохновения, что и у Фауста.

«Конец»—хор лемурав.

Один из лемурав. *«Кто строил заступом в песке...»—*радость небытия.

МЕФИСТОФЕЛЬ : «Все сюда! Заходи справа, слева. Вот-вот пойдёт она, сейчас поймем. Будьте настороже, они хитрые, как мы!»

Появляется хор ангелов—абсолютное блаженство. Рассыпает розы, которые обжигают Мефистофеля. Снова происходит метаморфоза беса в котёночка: «Ангелочек! Повернись задиком! Так ещё лучше! Господи!» И усиливается в своём сиянии вечность. Там Гретхен. Дальше надо разрабатывать, сейчас не хочу разбирать.

Ангелы (хор).
Чем не прикрашивай
Духа чужого,
Рода не нашего
Эта основа.
Только с любовью
Ладит краса.
Им наготове
Вход в небеса.

Можно здесь представить, что Мефистофель вмиг начнёт любить.

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Горит печёнка, сердце, голова...
.....

Вы рады без ответа

Смотреть, свернувши шею, вслед
предмету...»—возник Орфей. Гени-
альная транскрипция мифа «Орфей
и Эвридика».

«Премилые какие мальчуганы!»— послед-
няя метаморфоза Мефистофеля.—«Хочу
проклясть, не движется язык.
.....

Красавчики, я не могу сдержат
Желанья нежно вас расцеловать»,—
какая в нём завелась любовь, такая
и происходит.

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Я, кажется, влюбился, что за притча!..»
(притча «Влюблённый бес»)

МЕФИСТОФЕЛЬ (спохватываясь):

«И спасся от соблазнов нечестивых.
.....

Я отрезвлён и всем вам без изъятья,
Как подобает, шлю своё проклятье».
.....

(оглядываясь кругом)

На крыльях унеслись, озорники!
А где душа? Украли воровски!»

Можно играть, что у него увели душу
и он теперь навеки влюблён. Большой
соблазн играть именно так. Но тут до
конца не ясно. Он говорит: «Я удержался.
А где душа?» Похоже всё-таки, что мефи-
стофелеву душу выкрали. Вот так в бы-
стром, но слабом движении я прошёл

сквозь текст. В слабом—в смысле верти-
кали. А там, где горизонталь, они, наобо-
рот, движутся интенсивно. Дальше ведь
начинается ещё и античность.

Объёмная композиция «Фауста» устро-
ена как прохождение сквозь две сферы,
сквозь две бури. Когда Фауст выходит из
каморки, то попадает в первую вальпур-
гиеву бурю, а потом во вторую античную
вальпургиеву бурю. Очень ясное постро-
ение. Но чтобы его сделать в полном
объёме, надо идти сквозь вальпургиево
пламя. Фауст прошёл. Отдохнул. Ангелы
во второй части дают ему силы: «Иди
дальше!» Он как бы в отключке, только
что пережил такое! Потом он направляет-
ся вновь в вальпургиеву античность
через ворота императорского дворца.
Центром и кульминацией второй части,
устроенной совсем по-другому, явля-
ются вальпургиева античность и Елена.
В Елене Евфорион. Но Елена не Грет-
хен. Это надо понимать. Если говорить
об исконности, то исконней не Елена,
исконней Гретхен. Поэтому дитя хри-
стианской любви и античной красоты
не может выжить. Дитя от этого со-
вокупления гибнет. История Фауста—
это гибель двух детей. Здесь гибнет
дитя, убитое Гретхен, там гибнет дитя
от переизбытка сил, которых в нём
больше, чем у крепости. Хрупкая обо-
лочка, образующаяся от совокупления
Фауста и Елены, такую силу выдержать
не может. Оболочка хрупка в силу хри-
стианской любви и красоты. Сплошная
гибель. Фауст стоит у могилы и гово-
рит: «Эти траншеи роются к созиданию
мира». Смерть—это траншеи для сози-
дания мира—песня эволюции. Потому
что люди возвращаются (как его ребё-
нок у Гретхен, как его ребёнок у Елены).
Люди воплощают одну историю. Хри-
стианство вместе с эволюцией, с ре-
инкарнацией. Поэтому устами Фауста
говорит Бог или поэт, что одно и то же.
И его слепота—слепота Гомера.

Когда я прошёл по «сквознухе», минуя вторую античную ночь, про которую даже Мефистофель сказал: «Масштабы такие, что... То ли дело у нас, в Средневековье!» Но, по сути, во второй части такое же построение, что удивительно. Оно не меняется. Так же заквашивается и добавляется пятая часть. Но пятая часть была изначально приставлена к первой. В этом смысле что предстоит одной истории, то и второй—они одинаковы. Поэтому всю вторую историю мы не трогаем, но берём оттуда один монолог. Вернуться к ней мы всегда сможем... Поэтому эпилог с Гретхен как ускоритель, как второй ларец. Потихонечку, слово за слово, кривым и прямым рогом по столу у нас складывается всё повествование. Задача в том, чтобы предложенный мною и образованный среди нас взгляд давал возможность практически импровизировать, двигаясь по действию. У меня есть ощущение, что режиссёрский ключ, открывающий сцены, услышан и различён. За несколько репетиций я отдал решение, но не в его дефиниции, а в его общем устройстве. Конечно, я не разрабатываю сейчас философию. Это момент приобретения сознания, которое при помощи этого решения будет его осуществлять. Я вообще не считаю, что задача театра—приобретать ещё и сознание... Достаточно самого решения и простой радости его открытия. Но если даже на секунду намекнуть, в чём существо не мировоззрения, не идеологии, а космогонии или мироощущения, с которым это делается и которое возводится в данном случае в драму, то это мироощущение простое. Оно в одной строчке Гёте: «Наши мысли или наши начинания—это божьи дети». Это мироощущение, в котором всё сущее вышло из Бога и к нему же идёт. Это не мироощущение, в котором есть что-то большее, чем Бог. Здесь Бог—это сияние счастья, мироощущение

невероятно счастливого сознания, которое рассказывает историю мира, зная его тайну о том, что он счастлив, радуется и не горюет. В этом смысле—посвящение радости. Как только ты встаёшь на путь философии, ты, собственно, направляешься к камерке Фауста. Естественно и то, что из камерки тебе предстоит выйти. Поэтому мне тяжело сейчас заниматься философией, у меня камерка уже в горле.

Мы все играем одно движение, его берём. В таком смысле—это драма, которая становится текстом. В «Посвящении» история начинается с того, что прошлое становится настоящим, происходит чудо. А заканчивается всё тем, что будущее становится настоящим, и снова происходит чудо. Таким образом, история кладётся в вечность при помощи конкретных механизмов драмы. И на это потрачена целая жизнь гения, в данном случае Гёте. «Фауст»—это одно произведение, которое складывалось частями. И поэт прожил жизнь для того, чтобы всё оно прошло через него, как сам он и говорил. И когда оно прошло через него, он завершил свою жизнь. Перед нами встаёт вопрос: «А можем ли мы это сыграть?» Конечно, можем. Что значит «можем»? Можем ли мы это исчерпать и пойти дальше? Если так понимать игру, не можем. И не надо. Зачем? Это произведение для того и предназначено. Мы можем сыграть его в соответствии с тем, какие мы сегодня есть. Нам не надо подниматься над собой, переставать быть собой. Каков способ? «Дорогу осилит идущий». Сложить начала и концы: не начинать сначала и не приходиться к концу—стартовать из начала в конец, зная финал. Тогда будут образовываться линии игры, прорабатываться части, запустится движение, которое будет раскрывать во времени вневременное. Разрабатывая композицию, мы получаем подробности дороги,

пути. Так и устроено бытие. Архангелы об этом говорят и этому шлют благодарение: пусть он в буре, но он—творение Господа.

Сцена с Мартой

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

Они обе уже в истории: Марта как двойник Гретхен. В трагедии, в истории есть паузы. Накопленное в одной сцене развивается в другой—так живёт текст. Узел Гретхен—развитие в этой сцене. Марте надо оказаться на этой грани. На этом шаге из «церкви» к «дьяволу». (Глупости пока—шаг к умностям.)

Что разыгрывается строкой? Муженёк не «спасибо, Господи», а «прости, Господь». Или: прямо из этого «прости» можно отправиться в бестию. Не хочется. Будет жанр («Цена любви»⁽¹⁰⁾). В рисунке (жанровом): очень жалко себя. На что обрэк меня муж! Оплакивание утраченного священного семейства—которого никогда не было. Помер—справка, чтобы образовать новое семейство; то есть оплакать и создать новое—с кем создать? Понятно с кем. Внутри этого жанра—жар: Гретхен—трагедия. Это возможность. (Сцена Фауст-Мефистофель узловая

и нуждается в точности.) На уровне фонем: Пренебрёг—Бог. Это подсказка поэзии. Чтобы Бог видел, как Бог ей пренебрёг. «Небось уж помер на чужбине, иметь бы справку о кончине».

А у Маргариты финал: а нам, простым, богатства не дал Бог—Марта подхватывает: «Прости, Господь». — Сцена двух близких, родных душ. Истории разные, но похожие. Две женщины, к одной приближается Мефистофель, к другой—Фауст. Жизнь останется Марта, но она сейчас так же движется в этом. И на этой территории «прости, Господь» и «видит Бог» принадлежит не системе претензий, а движению, которое уже началось. Справка о кончине—нужна ясность, подтверждение, печать!

С этим объёмом и надо играть. Драма стремится сделать текст неважным для себя, имея его свойства.

Просто: метаморфоза Маргариты отдана Марте; Марта пойдёт по пути превращения ведьмы; Марта—Мефистофель для Маргариты.

«Ах, Марта!» — «Гретхен, что с тобой?»
Две в одной.

Пример: я заволновался предчувствием, и кто-то другой заволновался, мы бежим, встречаемся и вот ах!—что с тобой?

Мощные куски действия, живущие не текстом, но драмой: «ах, куколка, ах, херувим»—она играет её судьбой; монастыри—не персонажи рассказа Мефистофеля, а уже после него. Приняла ларчик—он через отказ удвоился, усилился—полюбуйся им. Ни в сад, ни в церковь...—это взаимно открытая история двух Маргарит, вступивших на путь ведьм. В тексте созревает Вальпургиева ночь, там и сложится Гретхен. «Почаще забегай тайком...»—стратегия, тактика («Иствикские ведьмы»). Это не замогильная сцена, а звонкая: прости, Господь, мой муженёк, и—фью-ить! Кто мог бы ларчики принести?—Что же это с нами?

(10) Драматическая игра «Жанр» — один из проектов Мастерской индивидуальной режиссуры, работа над которым началась в 1991 году. Основной принцип «Жанра»: сочинённый «модуль» на тему какого-либо из жанров современного театра и кино (детектив, психологический триллер, антиутопия, мелодрама и так далее) атакуется различными формами арт-террора. «Цена любви» — один из хрестоматийных «жанровых модулей».

В этой паре мефистофельское—у Марты. Кто мог бы—не остановка. У Марты—ведение, у Гретхен—отстрой. Наденем, наврём—уже на полёте, движение в усилении, впускать дьявола, распахивать ему дверь. Он тут же и появляется.

Входит Мефистофель: «Я к *Марте Швердтлейн...*» Разделяя, их объединяет, и—начинается хореография, плетение, в котором у троих—равные инициативы. Зайду потом—можно жанр (ловля мужа). Зайду потом опять! Дитя, ты гостью кажешься дворянкой—ответ на «богатства не дал Бог». Это происходящий, втягивающий соблазн метаморфозы: не моё!—да как же, вот уже всё стало плотью! Так мне остаться? Как я рад.

Далее: про мужа. Проверим такой тип сцены: Мефистофель шалит с новоиспечёнными ведьмами. Их «балет», разгул игрового театра—все эти страсти по поводу мужа. Всё время вращаются: то любящий, то скотина. Муж—трудяга и так далее. Существо этой сцены: они на троих отплясывают на костях любого семейства некую виттовую пляску, а отплясывая, заделывают следующий шаг.

В этой истории Гретхен отравит мать, убьёт ребёнка и останется на казнь. И будет спасена. В христианской истории пульсирует греческая трагедия. И только тогда начинает дышать тот уровень страстей. Предмет вакханалии—семья. Но рассказ не смакует эти ужасы, а кладёт их в историю спасения. В этом движении они совмещаются; Мефистофель, как и обещал, ведёт их этими тропами; и, вместе пережившие Вальпургиеву ночь, они стоят в тюрьме, пути их расходятся, и Мефистофель говорит: погибла, ангелы говорят: спасена.

Так в сердце нет ещё печали?—Как вас понять?—Дитя, дитя.—Оттанцевать на троих этот лихой разгул на костях семьи (ещё не преступление, а разгул). Хотя я и чёрт, а утеку!—Марта уже

чертей самого чёрта! И вдруг развернуться и—«*Так в сердце нет ещё печали?*»—а откуда взяться печали из этой гомерической сцены. Преображение: вышла из церкви и через секунду стала ведьмой, и вот уже чёрту говорит «с Богом»; а всё потому, что Фауст вынужден был проводить. «Хотите, подойдёт мой друг?»—сейчас четвертого введём в шабаш!—Прошу! Но при нём стыдно разгораться.

ФАУСТ

«Ну, как дела? Идут на лад?»—действие уже горит заварившимся шабашем. В сцене две истории: 1) доигрывает о муже; 2) в ту же секунду разыгрывается история лжи: подтвердишь заведомое вранье?—Нет!—а про Бога врешь? Доказательства твои—доказательств же нет! Но движение Гретхен—не в том, что превращается в ведьму, а в том, что получила любовь.

...почиет прах её супруга—разыгранную историю о муже надо заварить. Дальше их игра на двоих: разыгрывают «честность» и «лживость». Ты пламенем объят и в горе: «горе»—любовь.

Очень рад!—всё заварилось! Он говорил: иди к соседке. А теперь нужна «услуга»—возьми эту соседку и подтолкни. В том же режиме «шабаш» продолжается «правда—ложь», игра сознания. Ты нужен мне—вот твой резон.

Вот основная тема: абсолютная безвластность зла и знание об этом. Поэтому Мефистофель—котёнок в руках у Господа. Любовь—искра во мраке Вальпургиевой ночи.

Вернёмся к монологу Фауста.

Итак: в иллюзии Фаусту является истина и бьёт его по этой самой иллюзии: ты есть то, что ты есть. Стал червяк, вполз другой червяк—хвала червяку—хвала мне. Созревает логика, уходящая от истины и ведущая к сознанию: надо умереть! Дверь уже открыта, а он—в другое! Я б помешался—я бы вышел в дверь.

20.01.99

Фауст в комнате с духом. С Вагнером

Расшифровка записи
репетиции

Вот что это?

ВАГНЕР

И так уж ваш покорнейший слуга

.....

Иной на то полжизни тратит

.....

Глядишь,—его на полпути

Удар от прилежанья хватит.

В чём здесь фокус?

«...Как далеко шагнули мы вперёд?»

Здесь речь не о профанировании, иначе мы преждевременно подсекаем смысл. Надо этот смысл взять в чистой идее. Что здесь важно, что «человек дорос»— это об эволюции—«чтоб знать ответ на все свои загадки». Вагнер говорит о том, что не надо обращаться к древности. Его идея не в том, чтобы копаться в артефактах, а в том, чтобы подтвердить, что современность опередила древность. Поэтому ему нужна сейчас техника, ему нужна дикция, чтобы управлять паствой, которой он не знает и знать, по сути своей, не может. Его идея заключается в том, что тайна уже в современности, здесь! Фокус его идеи: надо знать мир, надо знать жизнь, здесь и сейчас. Вот что он утверждает: «Но мы не можем знать мир». Вагнер ведь работает из какого-то удивительного парадокса.

Есть тайна. Есть азарт познания этой тайны. И вот есть носитель тайны, у которого эту тайну можно взять. И вот он (Вагнер) стучится к нему (Фаусту) ночью и начинает свой вход-заход, это своё

Механизм следующей лжи—чарка, которую отведёт гул пасхальных колоколов. И тогда он поймёт, что «чудо—веры лучшее дитя». Хор: воскресение Христово. И в Фаусте воскресает душа—но это в глубине, а тактика драматического действия: метнулся туда, пришёл, сюда метнулся, остался этот путь—звон—слово, хватается—действовать! И—собака: договор? Договор! Кто ему дан? Дьявол! И он к ним идёт. Куда? В кухню ведьмы. И идёт к любви, к своей спутнице, которая ведёт его к Богу. По пути его крутит и так далее. Она остаётся, а он не может остаться с ней; но и без неё не может, а дьявол ему: не сходи с пути! Она погибла! Голос: спасена!—финал: роют ему могилу—пророк в последнем монологе, смерть—свершилось!—давайте адову пасть!—ангелы—Мефистофель влюбился в ангелов, влюблённый бес—а где душа? Украл воровски! Выкрали душу у беса, и теперь он навеки влюблён. Траншея / могила—модель эволюции мира.

копание в кладе, который, может быть, сегодня ночью ему откроют.

Входит. — «Я хочу у вас научиться обманывать мир. Простите, что я вас побеспокоил. По-моему, вы сейчас тренировались обманывать мир. Я хотел бы у вас научиться...» — «Да, но только если ты сам себя обманул, как с недавних пор происходит». — «Но мы же как живём? Мы же так живём: свой век всерьёз-то проводим здесь, а там мы только в праздник, да ещё сквозь стекло. Мы же в автомобиле. Мы же сквозь стекло автомобиля видим мир. Ну, как-то же надо им управлять! Как-то манипулировать».

Тут Фауст к нему обращается «исчадь», «беднейшее из всех земных исчадий». «*Живых путей от сердца к сердцу нет...*» — Манипуляция, управление ничего не дадут. А надо иметь то, что ты можешь отдать. — «Я других путей не знаю».

Но всё же «*много значит дикция и слог*»... Вагнер изначально в другом мире. В этом мире можно взять через манипуляцию, через искусственное, обмануть... Надо только разгадать... Он ведь в дальнейшем создаст Гомункулуса.

Вот есть мир. Если мир есть в тебе, тогда ты миру можешь вещать. А если мир у тебя снаружи? «*Жизнь-то недолга, / А путь к познанию дальний*». За этим «я чувствую, что много значу» кроется «я чувствую свою правоту». Дальше «*вой ветра, обрывающего листья*» — это о смерти. Как спор мёртвой и живой воды. Вот образ сцены. Но этого ещё недостаточно. Тут надо не подсекать Вагнера... Вот он пыхтит от рвения, находится на пути познания, на пути Фауста, потом приходит и говорит: «Вот вы декламацией занимались — может быть, надо заниматься подделкой? Я чувствую, что мне не хватает подделки».

ФАУСТ: «Нет, только один путь» — «Я и так из кожи вон лезу, глядишь — от прилежания удар и хватит. Так и не доберёшься

ни до чего». — «Если ты рвёшься к источнику, надо в душе найти родник».

Эта сцена находится в действии. Тут две противоречащие друг другу тенденции, в которых нужно разобраться. Одно построение заключается в том, что Вагнер гонит Фауста дальше. Он как бы говорит ему: «Мы внутри греческой трагедии». Такой монолог. В этом смысле Вагнер представляет всё предыдущее и предстоящее. Начинает из одного состояния гнать Фауста в другое. Если эту сцену не остановить, а положить туда ток зарождающегося действия, то, по сути, функция Вагнера — гнать Фауста дальше по пути его установления. Вагнер принадлежит всем тем силам, которые вгоняют шар в лузу. Тогда сцена не вырвана из пролога Фауста, а она гонит Фауста. Функция Вагнера в диалоге — пробуждение, провокация. Пробуждение в Фаусте тех смыслов, которые он отдаёт. Очень сложная сцена на самом деле. Фауст остаётся с созревающим в нём движением в жизнь, в мир, с этим отрывом, движением к Мефистофелю. Теперь приходит Вагнер (как я думал раньше, можно было бы сделать так) и говорит: «Я чувствую. Я чувствую, что мне нужно...» — вносит туда абсолютное соответствие, особого рода убеждённость. В этом его функция.

Короче говоря. Первое построение может быть таким. Есть цельная фигура, заполненная неким движением, и она косвенно проявляется в действии (условно назовём её Франкенштейн). Соответственно — такой состав идей, такая модель мира, такой способ осознания мира, который рассчитывает из техники, из оболочки, при помощи науки и знания разгадать тайну мира и в этом смысле его создать. Фигура, заряженная большой силой. Просто пройдя рядом с Фаустом, она его включает, неосознанно заводит в нём ту систему идей,

которая продолжает его движение. Вагнер действует косвенно.

«Он смел нарушить тишину угла...
.....

Охота надрываться чудаку!

Он клادا ищет жадными руками...»

Здесь Фауст имеет дело со страстью, которая направлена в ложную сторону. Ложная страсть познания. Но это такая страсть познания, которая в каком-то смысле так же неудержима, как и страсть Фауста. И так же предельна. В этом смысле логика этого текста принадлежит единому персонажу. Она едина, цельна. И может быть оторвана от реплик Фауста.

При другом построении это единый разворачивающийся текст, который обретает себя каждый раз... Это не диалог, при другом построении, а движение текстом, в котором они вместе выходят... в некое пространство, которое получают вместе... А потом разделяются.

ВАГНЕР

*Прогулка с вами на свободе...
.....*

*Вы можете всем этим быть горды...
.....*

*И на меня капризы находили...
.....*

От радости я на небе седьмом.

И дальше он, естественно, не видит дьявола. Собственно, больше Вагнер в действии практически не участвует. Если взять монолог целиком, то он завершается радостью, которая «на небе седьмом».

ВАГНЕР

*Не призывайте лучше никогда...
«Не доверяйте духам темноты»,* короче говоря.

Во всей этой истории у Вагнера есть какая-то ясная, довольно мощная, очень равная... Он же добудет то знание. Потом он создаст Гомункулуса... Что это? (Куда

он направляется?) Он создаст существо без плоти—из идей.

Если Фауст стремится и уходит в дух, то Вагнер создаст существо, которому надо будет обрести плоть. Дело не в том, что Вагнер не знает и не контактен с миром духов.

ВАГНЕР

*Чтоб проповедник шёл с успехом в гору,
Пусть учится пареню у актёра.*

Что здесь есть в этих двух строках?—Та самая Нагорная проповедь Христа. Что тут Вагнер говорит? Чтобы можно было осуществить Нагорную проповедь, надо открыть идею актёра. Это та техника, при помощи которой достигается отражение.

ФАУСТ

*Да, если проповедник сам актёр,
Как наблюдается с недавних пор.*

Это что за мысль? Один и тот же у них актёр или разные актёры, или они по-разному актёров проходят? Надо понять. Что вкладывается в понятие «актёр»? Муляж?

Недостаточно. То есть о чём они говорят здесь? Декламация (о которой зайдёт речь дальше), риторика—по сути, это техника, при помощи которой привлекаются души. Вот о чём они говорят: надо владеть техникой, при помощи которой привлекаются души.

Вагнер движется в сторону познания, потом отказывается от этой стороны. «Я чувствую, что мне нужна техника»,— он говорит, он озарён противоположным себе, противоположным тому движению, в котором пребывал. В этой озарённости он врывается к Фаусту глубокой ночью, осмеливается его потревожить и говорит: «По-моему, вы занимаетесь тем же самым!»—Вагнер в озарении обретает идею техники, идею искусственного конструирования, идею о том, что ему надо учиться у актёра.

«...А не стало б хуже?..»—что это значит?

«Но много значит дикция и слог,

Я чувствую, ещё я в этом плох».

Что такое «дикиция и слог»?

Одна история: он набирает в себя.

Другая: он отдаёт.

Там, где он отдаёт, ему нужны средства, при помощи которых он это будет оформлять.

Вот он в себя набирает, набирает, набирает. Он может сдохнуть по пути от этого «прибрежа» и ничего не отдать. Ему надо отдать. А чтобы отдать, ему нужна техника.

Фауст ему говорит: «Набирать и отдавать—это одно. Это иметь. А если иметь, тогда только в душе своей ты можешь источник получить». Вагнер: «Однако есть ли что милей, чем уноситься и понимать, что сам ты дальше, чем то, куда ты уносишься»,—тоже особая мысль.

ВАГНЕР

*И умозаключат из их работ,
Как далеко шагнули мы вперёд.*

Тут ещё же разговор с другим лицом: Вагнер Фауста «содержит», как и себя. Как в сцене с пуделем, они смотрят на одно, а видят разное.

«О да, конечно, до самой луны!»—то есть это инволюция. Вдохновение инволюции—вот что такое Вагнер. И переход в эволюцию—вот что такое Фауст. И здесь тот момент, та точка, где это проявляется.

ВАГНЕР

*Но мир! Но жизнь! Ведь человек дорос,
Чтоб знать ответ на все свои загадки.*
Но самое главное:

«*Но знать я всё хотел бы без изъята*»—это он как бы напрашивается на запрет знать.

Можно, конечно, представить себе сцену, в которой Фауст выводит Вагнера на запретное знание и останавливает (как чистый диалог). А Вагнер отвечает: «Нет-нет, мы продолжим! Пасха у нас свободный день, продолжим, и я эти запретные знания всё-таки хочу

получить». Это одна сцена—беседа ученика с учителем. И тогда просто сама сцена, условно говоря, произошла между какими-то событиями его отдельной жизни.

Совсем другое, когда она есть продолжение этих событий жизни, драма в ней (сцене) продолжается, когда она не интермедийная; когда она в построении является не комментарием к происходящему, а частью происходящего. Вот это я ищу.

ФАУСТ

Охота надрываться чудачку...

Дело в том, что энергия этой сцены заключается в предыдущей сцене. Ко всему, от чего отказывается Фауст, тянется Вагнер. Так устроена история. Можно разрабатывать в эту сторону, в другую, в третью... При построении композиции мы должны выбрать. Поэтому мы как бы чуть-чуть буксуем на этой теме. Надо точно подогнать одно к другому.

ФАУСТ

*Где нет нутра, там не поможешь
потом...*

Кстати говоря, это ещё продолжение разговора об актёре. Тема актёра здесь продолжается: «*Простите, не из греческих трагедий...*»

Фауст считает, чтоб управлять, надо иметь нутро (говорят об актёре), значит, должен быть «искренний полёт».

Хитро. Была сыграна сцена. Тут они останавливаются и обсуждают актёра. Как у Гёте в композиции построено: к Фаусту приходит Вагнер, и они начинают обсуждать, что такое хороший актёр. Хороший актёр—это «надо иметь нутро», потому что, если с недавних пор проповедник стал актёром, надо иметь нутро и надо, чтобы был искренним полёт. То есть Фауст говорит, что если ты стал актёром, то ты должен верить. Вот в чём его мысль. Искренний полёт—вдохновение. Искренний полёт проповеди. Только вдохновением наставник

в вере может быть хорош. Продолжим.
То есть актёр может быть хорош только
вдохновением.

ФАУСТ

*А тот, кто мыслью беден и усидчив,
Кропает понапрасну пересказ
Заемствованных отовсюду фраз,
Всё дело выдержками ограничив.
Он, может быть, создаст авторитет
Среди детей и дурней недалёких,
Но без души и помыслов высоких
Живых путей от сердца к сердцу нет.*

«Без души и помыслов высоких», то есть того,
что посылается.—Да!—Надо согласиться
Вагнеру.—Конечно! Это так и есть, но
нужна дикция, я чувствую, в этом я плох!
Здесь не столько спор, сколько раскрытие
темы, которую они вдвоём ведут (по ха-
рактеру). Тогда обостряется диалог.

Учитесь честно достигать успеха

.....

Вой ветра, обрывающего листья.

Фауст говорит «*привлекать благодаря
уму*», то есть живому развитию смысла.

И «*учитесь*»—это же ещё урок.

ВАГНЕР «Я хочу быть актёром».

ФАУСТ «Да, сейчас
проповедники—актёры».

ВАГНЕР «Мы далеки, как нам управлять
паствой?»

ФАУСТ «Для этого необходимы нутро, ис-
кренность, вдохновение, без которых
мысль и усердие ничего не дадут. Может
быть, создастся авторитет среди детей
и дурней, но живых путей от сердца
к сердцу не будет».

Опять-таки не спор, не столкновение,
а продолжение: мне нужна дикция...
и слог; тренинг!

ФАУСТ «Да, тренируйтесь, но учитесь
честно достигать... привлекать благо-
даря уму».

У них какой-то разговор об искусстве
управления другими.

ФАУСТ «Вы не станете гнаться за сло-
вами, потому что рассуждения, пол-
ные прикрас—это смерть, это будет вас
убивать».

ВАГНЕР «Страшно вчуже».

Гениально. Что же такое это «вчуже»?

ВАГНЕР «Учиться надо дикции и слогу».

ФАУСТ «Нет, учиться надо «от сердца
к сердцу» (поставленная проблема),
чтобы привлекать души».

ВАГНЕР «Господи... недолга!»—Перед ним
теперь новое обучение. Страшно отпра-
вляться туда.—«Я и так пыхчу рвеньем,
а не стало б мне хуже теперь. Иной пол-
жизни тратит, чтоб до источника дойти,
глядишь—и не дожил!»

Теперь Вагнеру в другую сторону идти.

Он только что озарён, что надо познания
тренингом достигать. А ему учитель его,
Фауст, говорит: «Ум живой и вдохновење,
искренность и душа». То есть до этого он
ему, условно говоря, обратное толковал.

ФАУСТ «Надо рваться к тайнам жизни».

Тут ещё в чём парадокс, что раньше Фауст
Вагнеру говорил прямо противопо-
ложное. «*Пергаменты не утоляют...*»
«*Кто к тайнам жизни рвётся мыслью
каждой, в своей душе находит их
родник*». Они вместе сейчас откры-
вают. Фауст учит Вагнера тому, чему
сам только что научился от Духа. Вот
в чём содержание, и Фауст начинает его
осуществлять.

ВАГНЕР «Однако ж есть ли что милей...»

Как же так получается, надо оторваться
от книг, которые подтверждают, что
я здесь есть? В своей душе родник? В кни-
гах! Ты туда уходишь и тогда узнаёшь,
как далеко продвинулся (двигаясь назад,
в глубину, перемещаешься вперёд)».

«*И мозаключать*»—тут есть
какой-то юмор, ученик, Вагнер, сам себя
по пути высекает. Но это вообще Гёте
свойственно.

Похоже, этот кусочек вот такой...

И тогда Фауст: «О да, конечно, до самой
луны! Шагнули мы вперёд».—В смысле

«инволюция». Это не ирония—«мы уже допрыгнули до луны, хотя сами—карлики». Путь инволюции: от солнца к луне. Вот мы уже на луне. И я, и ты. Луна—нижняя стадия. Тут эзотерический момент, который им обоим открыт. И Фауст себя не выделяет. Его тоже всё время тянет туда, к луне. «Вот мы и доигрались до луны».

Тут надо быть вместе, в совместном движении. Сейчас я открыл наконец ситуацию. Вот как Гёте строит, вот она, эта простота.

Приходит ученик, озарённый предыдущим знанием. А в этот момент с учителем произошёл переворот на прямо противоположное. И первый является учиться одному, а получает прямо противоположное. И тогда восклицает: «Что же мне делать-то? Как же мне быть-то? Это же прямо противоположное! Ну, а как же мы?»

А учитель: «Мы вот туда...—вот мы и на луне!»

Наконец мы и открыли, твою бабушку. Всё. Бабушка пришла и подтвердила. Фауст: «Не трогайте! Нам не сломить!»—Вот я понимаю, энергия приходит. Фауст не учит, а говорит о себе, о том, что только что пережил. «*Нам не сломить её семи печатей*». И он говорит от себя в эту секунду то, что ему открылось. Всё!

Это не разговор с расстояния, как если бы ему помешали и он отдавал бы знания, которые уже имел. А это: ученик пришёл к Фаусту за знаниями в тот момент, когда он пережил в себе полный душевный переворот. В этом смысле он делится знанием, сам получая его сейчас: «*Как представляем мы порядок древний?*»—Поэтому там «мы».—«*Как рухлядью заваленный чулан... / Как кукольника старый балаган...*»

Фауст образует людей-марионеток, образует своё собственное представление. Ему сейчас предстоит свобода воли.

ВАГНЕР «Подождите! Но мир!

Но жизнь!..»—он Фаусту возвращает Фауста. С этого началось.

ФАУСТ «*Что значит знать?.. / Но мы заговорились, спать пора...*»—это не значит «спать», а это значит, Фауст сейчас выходит на такой уровень знания, который надо оформлять в одиночестве. Дальше эта точка (начало движения к чему-то), которую он получил, будет раскручиваться к яду.

ВАГНЕР «Ох, я бы не спал, я бы толковал с вами обо всём серьёзно! Завтра Пасха—свободный час—я вас расспросами домучаю, я хочу знать! Всё без изъятия!»

Это какое-то совершенно новое знание, которое Вагнеру надо знать. Вот точка выхода из этой сцены.

ФАУСТ «Вот охота надрываться чуваку... чудачку. И, как находке, рад любому дождевому червяку». Это он, Фауст,—червяк, его знания—дождевой червяк.

ФАУСТ

Он смел нарушить тишину угла

.....

*Тот призрак был велик, как исполин,
А я, как карлик, перед ним терялся.*

Как просто устроена сцена и как можно было бы ошибиться и всё испортить! Но мы не ошиблись и ничего не испортили. Вы понимаете, как она просто устроена? Ведь Фауст отдал Вагнеру то, что он на сегодня знает. Тот рад, как находке, на этом уходит. А, естественно, фаустово («моё-то») знание—знание дождевого червяка. Сцена абсолютно открылась.

Теперь существо сцены перед нами, и понятно, какова она в действии. Её существо в том, что знание, которое сейчас получил Вагнер, противоположно предыдущему. На предыдущем он приходит и получает новое. И, как находке, ему рад.

А Фауст говорит: «Чему радоваться? Дождевой червяк! Я—карлик перед ним (Духом)». То есть не успеваешь Фауст

получить, как за ним тут же выбегает следующий, причём озарённый предыдущим, говорит: «Предыдущее!» А Фауст ему: «Какое предыдущее?!»

ФАУСТ

Я богословьем овладел
.....

И не вдавался в суетловье.

Здесь магию надо подключать к науке. Надо брать большую перспективу, чтобы всё подвести под цепь, магия—тоже часть цепи пса. Вселенная открывается через магию. Уходить в пафос неправильно, тогда не развернуть... В этом отрывке надо брать себя (Фауста), чтобы подсечь.

ФАУСТ «Но и себе я знаю цену».

Это построено по чувству, на атаке самого себя, не на изложении себя, а на острой атаке.

ФАУСТ

*Однако я при этом всё
Был и остался дураком.*

Это «дурак», который потом и магию к себе подключил, идиот.

ФАУСТ

И пёс с такой бы жизни взвыл.

Надо повыть. «Невежда без конца»— вот тема. Магия—это вообще последний предел. То есть надо же себя засадить в такую чепуховину! Вот в чём начало этого монолога. Это уже у Фауста—в песню, в вой...

Вселенную хотел понять, всё сущее в своей основе и («не вдаваться в суетловье»...

О!—Уйти от этого, уйти! Вот тут начинаются чистые грёзы пса на цепи.

Следующая часть. Последняя мысль (её надо докрутить)—он движется через магию, как через наркотик—просветление наркомана. Но это не «песня» во имя наркотика. А это периодически наступающее и в данном случае такое крайнее, последнее просветление наркомана. Перед очередным заходом. В этом смысле это ломка наркомана. То есть под воздействием

иллюзий (что через магию откроешь), в ломке, которая, конечно, сопровождает Фауста, в страдании, в тоске, в страхе (по физике)—он просветлённо понимает всё безумие своих подвигов, имя которым—наука и магия. По сравнению со своими желаниями—открыть Вселенной связь, открыть всё сущее... При помощи магии? Сейчас он ясно видит всю безмерность... Причём он-то на цепи этой самой магии.

ФАУСТ

*О месяц, ты меня привык
Встречать среди бумаг и книг.*

Тут перемена, иначе не получится.

До этого было обращение к себе и к собственной цепи. А здесь уже обращение к месяцу. «Если бы вот это всё было в последний раз!»

ФАУСТ

*Встань и беги, не глядя вспять!
А провожатым в этот путь
Творенье Нострадама взять
Таинственное не забудь.*

Надо разыграть этот разворот наркомана. Сейчас он убежит, сейчас отсюда выйдет! Через секунду спасётся и в жизнь уйдёт! И вот в последний раз он, как Лебедев у Товстоногова... что надо разыграть в целом эпизоде. Это же цепь: «Нострадама взять»!

Финал: «Вот зрелище!..» Это часть ухода.

Есть бутылка. Называется «Макрокосм». Вот он её, значит, принял. Но потом его начинает трясти, потому что он в стороне. Дегустация. Тот (напиток)—нет! Вот напиток, который Фауст больше любит,—уже увлечённость—потому что в нём нет такой ломки.

Тонкий переход.

ФАУСТ «Горе мне, я не могу до этого дотянуться! О, как мне руки протянуть?»

Прильнуть!—Нет! Нет! Надо вырваться из этого! Стоп! На этом пути, на этом приходе начнётся такая ломка!

«Прильнуть к твоим ключам»—тут раскрутка уже начинается.

Фауст открывает, вбирает,
вступает—вот, начинается.

ФАУСТ

*В каком порядке и согласье
Идёт в пространствах ход работ!*
Правильно намечать как участие, не
на дистанции.

«Но горе мне...»—здесь и сейчас должно
приходить горе. Суть—недостижимость.
Иллюзия. Только картина. Только мираж.

ФАУСТ

*Природа, вновь я в стороне
Перед твоим священным лоном!*
.....

Прильнуть к твоим ключам бездонным!
Это часть прихода, часть общения со зна-
ком. И потом из этого выйти.

Возьми Веню Ерофеева. Возьми битников
из последнего фильма Терри Гилли-
ама «Страх и ненависть в Лас-Вегасе».
Я вдруг понял, что весь Веня Ерофеев—
это те же американские битники. «Мо-
сква-Петушки» надо снимать, как Терри
Гиллиам снял «Страх и ненависть».

Первый знак, с «ломкой» Фауста, только
начало, теперь—следующий. Надо до-
бавлять сюжет происходящего. Фаусту
надо превращаться. Почему он больше
любит «этот знак»? Потому что, когда
он его принимает, становится героем,
Героем с нимбом на голове.

Красный нимб, дух замогильный—вот он
Герой. Во хмелю. Рвётся вперёд. И мед-
ленней! И душу за всех отдать готов!
Превращение начинается с «Я больше
этот знак люблю».

«И твёрдо знаю, что не струшу»—уже
в бою.

И через жанр уже приобретается низ,
Дух Земли.

«Небо не достану, но землю достану!»
Взять пьянь такую. Хмель. Сверхчеловек.

ФАУСТ

*А с потолка, бросая в дрожь,
Пахнуло жутью замогильной!*—потолок
пытается испугать Героя.

«Желанный дух, ты где-то здесь

снудьшь». Но не надо уходить в жанр,
а надо пользоваться жанром.

«С какою силою дыханье захва-
тило!»—Перебором. Перебором. «Явись!
Пусть это жизни стоит!»—В этой
пьяни, в разгуле хмеля и рискнул.

ДУХ

Кто звал меня?

ФАУСТ

Ужасный вид!

«Ужасный вид»—это целая история.
Итак, диалог с Духом Земли (см. графиче-
ский план на стр. 80–81).

Фокус заключается в том, что не надо
брать на себя оболочку Духа Земли.
Сам он должен быть небесным. Надо
(земную) фактуру брать в действии.
В действии Дух—посланник, Гермес.
Посланник смиренный, потому что он—
всего лишь портной Бога. Здесь не надо
играть исполина. Это посланник, ко-
торый является Фаусту, чтобы сказать:
«Не я».

ДУХ

*О, нет, с тобою схож
Лишь дух, который сам ты познаёшь,
—Не я!*

Дух является Фаусту:—Ты ж меня за-
клял, так что ты меня боишься?
Ты же огромный, великий и так далее,
а вот боишься меня!—(Обращает
его внимание.)—В страхе вьёшься,
как червяк.

Это же алгоритм: если дух является,
то всё! В страхе, как червяк.

ФАУСТ «Я? Нет! Я не прячу... я не меньше
значу...»— хмель-то уходит.

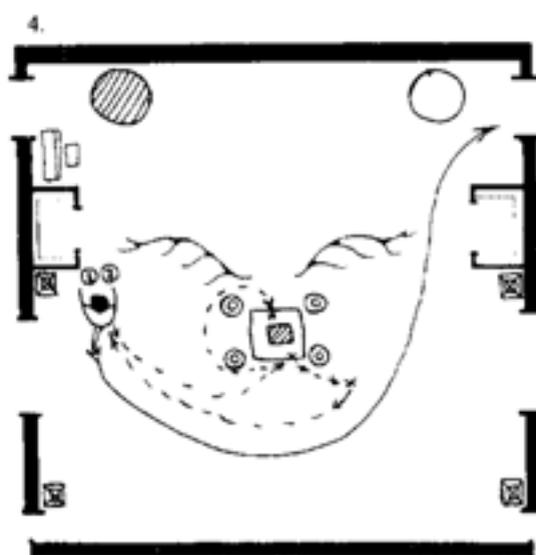
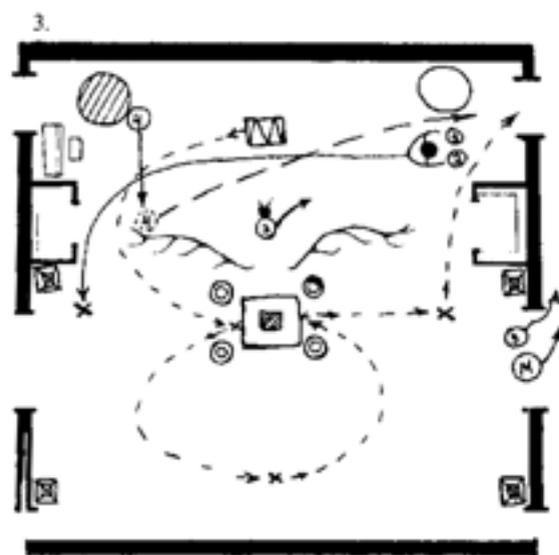
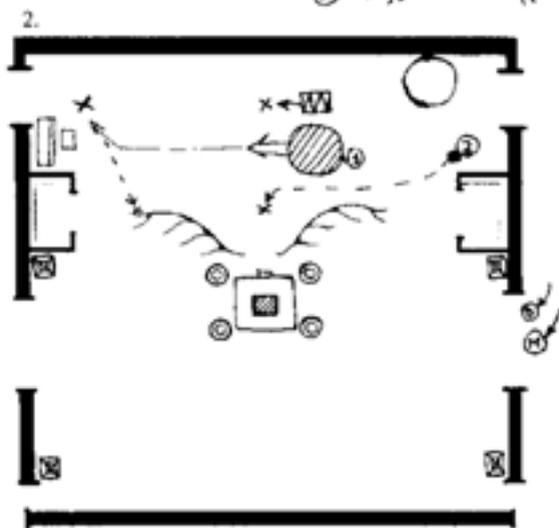
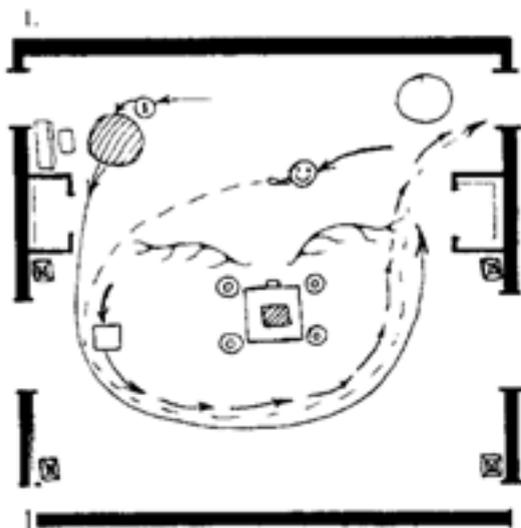
ДУХ «Кто звал меня?»

ФАУСТ «Ужасный вид!»—Тут надо физиче-
ски корчиться.

Представь, что я электрический разряд.
Вот я прихожу к тебе: «Кто звал меня?»
Естественно, ты сразу падаешь навзничь.
Я: «Ведь ты заклял меня своим призы-
вом, я сжалился, пришёл. Я—притча

Графический план мизансцены № 8 Явление Духа Земли

- | | |
|-----------------------------|-----------------------|
| ① - Антевы | □ - Архангел |
| ② - Ангел-проанатор | ☾ - кобылка-фракон |
| ☒ - Фуст | ● - Дух Земли |
| ☒ - Фракон | ⊙ - Музыкант с трубой |
| ⊙ - клоуны (с сум.машинкой) | |



Текст

Фауст: «...о Духи, если вы вблизи, ответьте мне на этот зов».

Описание перемены

- 1 Архангел выбегает на авансцену, останавливается перед кубом и поёт «Два ворона» (один куплет), уходит.

Хор

Фортепиано – начало «Два ворона» – один куплет.

Описание перемены

- 2 Сразу за Архангелом, из 4-й арки выходит Клоун с дымящимся дракончиком и Ангел, который идёт к земному шару.
- 3 Клоун с дымдраконом обходит куб по большой дуге. За ним Ангел катит земной шар к углу правого портала. Когда шар у портала, из 4-й арки выходит ненадутый дракон и прячется за шар.
- 4 Ангел катит шар на исходное место и остаётся рядом с шаром. За шаром идёт дракон и останавливается по центру арьерсцены. Клоун, сделав один круг, уходит в 4-ю арку.
- 5 Из 4-й арки появляется Ангел с прожектором, останавливается за крыльями перед драконом. Встаёт на одно колено. В 5-й арке появляется Ангел-Музыкант с «тарелками» и музыкант, играющий на трубе.

Текст

Фауст: «...явись, пусть это жизни стоит...» (Fon).

Звук

МК 1. МК2 (микрофоны): резко громко.

Описание перемены

- 6 Дракон надувается. Ангел с прожектором включает свет и светит на дракона. Ангел-Музыкант начинает горловое пение, музыкант играет на трубе. Когда

дракон пошёл, Ангел с прожектором встаёт и уносит прожектор в 4-ю арку, Ангел-Музыкант озвучивает «тарелками» шаги дракона, Ангел у земного шара идёт к левому крылу и помогает пройти дракону. Уходит в 4-ю арку.

- 7 Дракон слева от куба останавливается и протягивает лапу между труб, к Фаусту. Фауст пугается.
- 8 Два Ангела вывозят коляску с Духом Земли из 4-й арки, останавливаются около левого портала.
- 9 Дракон выходит на центр авансцены. Пугает зрителя. Танцует. Затем подходит к кубу с правой стороны, просовывает лапу между труб и гладит Фауста по голове.
- 10 Дракон сдувается. (Fon) Горловое пение и звук трубы прекращается. Из дракона вылезает Ангел, громко смеётся и убегает в 4-ю арку. Ангел-музыкант и музыкант с трубой уходят в 5-ю арку.

Хор

Вокализ Рахманинова. Начало.

Звук

МК 1. МК2 (микрофоны): убрать.

Свет

об электрическом разряде. Где же чувств твоих, где мыслей пламя? Зачем ты к помощи моей прибёг? И это Фауст, который говорил: «Давай, давай со мной как равный!». Я здесь! Вставай, вставай, попробуй со мной как равный!.. Что ж ты вьёшься, как червяк?

ФАУСТ «Кто б ни был ты, я, Фауст, не меньше значу».

ДУХ «Я? Я—там... там... там... Вот мои функции. Шью одежду божеству».

ФАУСТ «О деятельный гений бытия, / Прообраз мой!»

ДУХ «Нет!.. Не я! Я являюсь, чтобы обнаружить перед тобой, что не я с тобою схож. Я являюсь, чтобы передать тебе послание, что ты сам познаёшь».

Вот здесь эта сцена с духом.

Почему-то мне кажется, что можно это брать через хмель, дух-то земной!

[Проба⁽¹¹⁾. Фауст и Дух.

(Собутыльники в обнимку)]

Есть в этом игровом ходе какая-то правда.

Пока Фауст—червь.

[Сцена со школяром.]

Школяр появляется так, как будто видел предыдущую сцену (естественно, не Духа, а Фауста). А это сцена из греческих трагедий.

Проба. Фауст и школяр

Напомню, в чём суть этой сцены. Физика уводит от осуществления сцены и от осуществления смысла. Она уводит в формирование поведения, танца. Текст нам тогда становится не нужен для того, чтобы изложить смысл. Естественным образом этот смысл не заведётся и действие не возникнет. Но, с другой стороны,

(11) Проба—здесь и далее: репетиция с фрагментом только что разобранного текста.

эта проба правильна не как построение сцены, а как упражнение к сцене, которое даёт схватить заключённую здесь игровую возможность. Но этого недостаточно. Это не должно быть оболочкой сцены, а должно быть аранжировкой сцены. Обернёмся на саму сцену.

Естественно, Дух написан таким—он вызван на бой: «Ну, давай, дерись! Что ж ты не дерёшься? И зачем тебе нужен я, если ты возомнил сравняться с нами? И этот червь—Фауст?..»

Тут ещё такой фокус. Сейчас, во внутренней композиции, мы считаем, что этот Дух имеет узловый момент.

* * *

Мы наметили сцену (см. графический план на стр. 84–85), в которой Вагнер приходит к Фаусту не из действия, а как бы из пространства, расположенного за текстом. В этом смысле оно располагается впереди произошедшего, до произошедшего. Вагнер приходит с идеей техники. И он, собственно, приходит этой технике учиться (сцена между учеником и учителем). А учитель ему в ответ вдруг говорит: «Да, да, конечно, время сейчас такое, что мы все—актёры. Но техника заключается в том, что надо не технике учиться (вдруг неожиданно говорит учитель), а надо иметь нутро, нужен искренний полёт проповеди, нужно вдохновение и нужно честно достигать успеха, не при помощи манипуляций, не при помощи управления, а от сердца к сердцу. И подделка никому не нужна. И только если двигаешься всерьёз, ты можешь получить... а всё остальное—смерть». Вагнер отвечает: «Ну, ничего себе, Господи, жизнь недолга!..»—то есть получает от Фауста совершенно новый урок, урок какого-то нового знания. Как же это новое знание обрести? Только что он

был на пути (через технику можно обрести), а сейчас—новое знание.

ВАГНЕР «Как же быть? Я шёл в книжки...»

ФАУСТ «Какие книжки! Книжки не нужны!»

ВАГНЕР «Я шёл в книжки и из книжек я получал развитие, опережение». «Вот мы и добрались до Луны»,— говорит учитель.

Я разбираю это не как спор. Вагнер наывается на тот момент, где учитель сам переживает метаморфозу. Переживание метаморфозы он сейчас сам слагает как открытие. Это открытие отражается на ученике, тоже как открытие, но полностью меняющее его (ученика) направление. Они движутся вместе. Поэтому Фауст говорит:

*Как представляем мы порядок древний?
.....*

Не люди были, а марионетки.

Он реализует знание, полученное от Духа. Для него это переворот.

ВАГНЕР «Ну как, мы ж доросли знать!»— Это то, что в нём сидит, от Фауста же и полученное.

ФАУСТ «Что значит знать? Если узнаешь, тебя на кострах сожгут».

ВАГНЕР «Я бы не спал бы!»

Это новое знание, которое ему сейчас открывается, дико манит: «Я хочу знать до конца!»

ФАУСТ «Вот дурачок, празднует как открытие то, что мы в хламе откопали. Что это значит? Он радуется знанию червя!— Опять остаётся на своих путях».

Не Вагнер—червяк, а Фауст—червяк.

Вагнер же уходит озарённый надеждой на новое знание. А Фауст в той стадии, в которой и оказался перед Духом.

Не хочется формулировать, клянусь! Надо соединить. Мы правильно открыли, что они вместе. Не будем каждую сцену превращать в спор об искусстве, об идеях и так далее. Вот чего я хочу избежать. Я хочу, чтобы действие продолжилось по принципу: наше действие должно стать равным тексту. Так устроено у Гёте.

Нам нельзя выхолаживаться в текст. Вот что я ищу: Комический актёр, Директор... (я ищу ходы), а при этом должен оставаться и Поэт. От сердца к сердцу. А Поэт у нас должен не страдать.

* * *

ФАУСТ

*Пергаменты не утоляют жажды.
Ключ мудрости не на страницах книг.*

Ну, что ж такое! Только что ты пытался утолить жажду! Только что ты это понял, только что ты опять начал этим заниматься! Только что пришёл Дух и дал тебе по мозгам! Ты ощутил себя червём. Появился он (Вагнер). Атака на пергаменты здесь и сейчас—это возобновлённая атака, которая только что была. Она живая.

ФАУСТ

*Кто к тайнам жизни рвётся мыслью
каждой,
В своей душе находит их родник.*

ВАГНЕР

*Однако есть ли что милей на свете
Чем уноситься в дух былых столетий...*

Удерживая узел (он здесь), надо войти в начало, тогда это взойдёт.

ФАУСТ

Не трогайте далёкой старины.

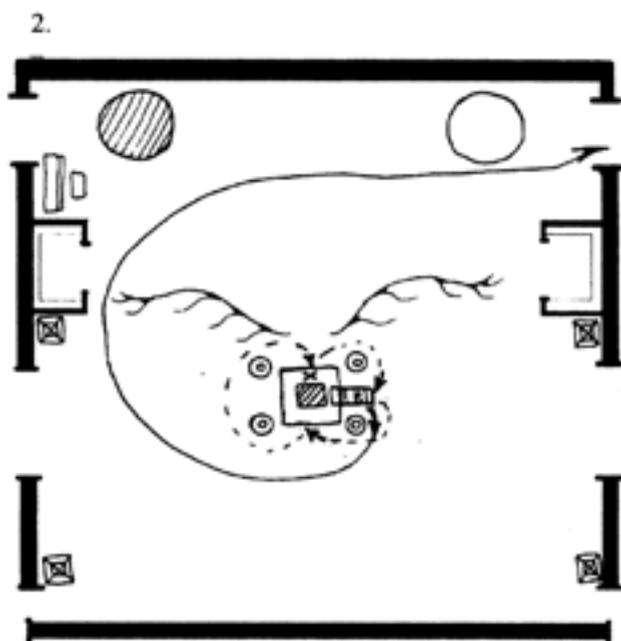
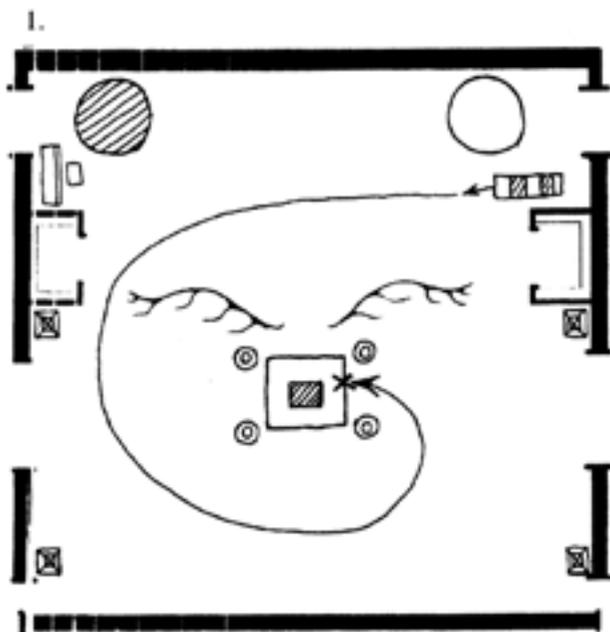
И так далее, и так далее. Это то, что он сейчас сделал. «Не сломить её семи печатей!» Вот что Вагнер вскрыл в Фаусте. Фауст один, но с Вагнером.

ФАУСТ «Чудак! Я дал ему червя, а он рад, как будто клад открыл. Но он (Вагнер) мне был нужен, иначе б я с ума сошёл». И дальше:—Я, названный подобьем божества...

Продолжаются не мысли, которые прервались, а вот эти «запретные тайны». И в этом смысле его сознание продолжается. Надо, чтобы сознание в сцене

Графический план мизансцены № 10
Фауст и Вагнер

▨ - Фауст
▨▨ - Вагнер с книгами



Текст

Фауст: «...с ним, низшим, не сравним...»

Описание перемены

- 1 Стук Вагнера. Вагнер выходит из 4-й арки со стопкой книг на спине. Обходит по дуге куб и ставит книги на куб с правой стороны между трубами.

Хор

Вокализ Рахманинова. Конец.

Текст

Фауст: «...В своей душе находит их родник...»

Описание перемены

- 2 Вагнер обегает куб с левой стороны и залезает на куб сзади.

Текст

Фауст: «...не люди были, а марионетки...»

Описание перемены

- 3 Вагнер слезает с куба. Обходит его справа и идёт на авансцену. Затем возвращается к кубу.

Текст

Вагнер: «...и всё хотел бы знать я без изъяття».

Описание перемены

- 4 Вагнер взваливает книги на спину и уходит в 4-ю арку по той же траектории, по которой пришёл.

Хор

Вокализ Рахманинова. Начало.

Описание перемены

- 5 Вагнер ушёл.

Хор

Вокализ Рахманинова. Конец.

продолжалось, а не прерывалось.
Это не урок о правильном, в то время
как душа горит неправильным.

[Проба.]

Постепенно мы оказались внутри сцены.
Изменилось качество игры. Мы погрузились вниз. Условно говоря, над нами стали нарастать предлагаемые обстоятельства, такими тенями. И мы оказались внутри. Естественно, начинает отдаваться психологическое состояние Фауста (которое не имеет в данном случае значения) вместо игры, обращаясь с историей и только на этой территории могущей и обращающейся с текстом, с его возможностями.

Вот где ошибка построения и промах.

В чём причина? Почему мы оказались на территории этой ошибки? Потому что, когда мы брали сцену в диалоге, вот этих обстоятельств, с которыми обращается игра, не было. Возникал просто текст, возникал просто диалог. Значит, мне нужно прорельефить, обнаружить те обстоятельства, с которыми надо обращаться свободно, которые надо экранировать игрой, возводя их до гротеска некоего решения.

Проба

Вопрос, откуда ты (Вагнер) приходишь?

Если ты приходишь снаружи действия, это одна история. Если ты изнутри приходишь, то есть из него (Фауста) приходишь к нему (Фаусту), продолжая действие, — тогда это другая сцена. Естественно, надо приходить изнутри действия. В этом контексте, когда ты говоришь: «Проповедник — в гору при помощи техники», эта идея оперяется, получает смысл.

ФАУСТ отвечает: «Да, с недавних пор мы стали актёрами, то есть мы — в состоянии Актёра». Перед Фаустом и Вагнером появляется этот Актёр, один на двоих.

Дальше будет марионетка... и Актёр.
Диалог проходит путь. В центре диалога стоит Актёр, вокруг которого они говорят. Вот в чём тут фокус: не надо здесь тянуть ситуацию. Надо чисто брать диалог. Такова природа диалога Фауста с Вагнером.

ФАУСТ «А побрякушки, гулкие, как эхо...

Они тебя только умножат. Они усиливают то, что есть в тебе, вот в чём дело. Если в тебе ничего нет, будет усилена подделка. Если в тебе что-то есть, будет усилена суть. Вопрос в тебе». — Вот о чём говорит Фауст. Вопрос в том, каковы ты есть. Вопрос в том (откуда эти марионетки?), что надо освободиться от этих штук (нитей). И сокровенное искать в своей душе. Вопрос не в том, как обрабатывать сокровенное, а в том, чтоб было сокровенное. И техника заключается в том, что надо рваться каждой мыслью к тайне жизни, тогда в душе откроешь родник. Родник в тебе. И тот, кто безобманно и предельно нацелен, находит родник в душе.

ВАГНЕР «Но в духе былых столетий ты обнаруживаешь собственное развитие. Это же так привлекательно! Вот что нас манит!»

ФАУСТ «О да! Вот мы и доразвивались до Луны!»

Действие и текст. Действие с текстом очень трудно входят в единое. Легко говорить про текст. Легко говорить про действие. Берёшь действие — есть действие, его можно сделать. Пропадает текст. Берёшь текст, начинает исчезать действие. Что положить в основу?

Входит Вагнер

«Тетрадь ассистента
режиссёра», записи
А. Емельянова

К Вагнеру: есть путь, я его чувствую.
И чувствую, что нужна техника,

механизм управления. Идея не в том, чтобы копаться в древности, а в том, что современность её опередила, человек дорос до «знать»—поэтому и нужна техника. Здесь и сейчас—вот что он утверждает.

Есть тайна; есть азарт в познании этой тайны; и есть носитель тайны, у которого её можно взять. С этим он входит к Фаусту. Начинает с такой позиции: извините за беспокойство, Вы, кажется, здесь тренировались обманывать мир? Я бы у Вас поучился этому! Фауст: «Да, только сначала надо самого себя обмануть». Вагнер: «Настоящее-то здесь, а там—мы это видим только в праздник, да и то сквозь очки! Надо же как-то управлять этим, манипулировать!» Фауст: «Только нутром». Вагнер: «Но всё-таки чувствую, что надо обманывать! *«Много значит дикция и слог...»*—я-таки чувствую свою правоту. (Он ведь ещё создаст Гомункулуса.) Я чувствую, что мне не хватает подделки». Фауст: «Нет, только один путь». Вагнер: «Да я и так уже пыхчу от прилежанья, глядишь, и удар хватит на полпути!» Функция Вагнера—формировать Фауста дальше, он часть тех сил, которым надо этот шар загнать в лузу. И эта сцена—не остановка в движении Фауста, а ступень в нём.

Вагнер приносит с собой и вносит в Фауста особого рода убеждённость—убеждённость Франкенштейна: что человек дорос; при помощи науки, знания разгадать тайну мира и в этом смысле его создать. И это заводит в Фаусте ту систему идей, которые продолжают его движение. Вагнер «заводит» Фауста, и в этом смысле логика текста подчинена одному персонажу. Другое построение: они получают вместе, а потом разделяются. Вагнер берёт путь, противоположный тому, на котором он пребывал, и, озарённый этим, врывается ночью к Фаусту: не этим ли и Вы занимаетесь?

В этом озарении—идея техники, конструирования. Дикция и слог—средства оформления, когда он отдаёт; отдавать, а получать—это только в душе, говорит Фауст. Как чистый диалог: Фауст его подводит к «запретному знанию» и останавливает; а тот—«в Пасху продолжим», и хочет «знать всё без изъятия»! Всё, от чего отказывается Фауст,—к этому тянется Вагнер. Он рассеиватель чар: основа—разум, и разум различающий. И это место, которое только что было заявлено как конура цепного пса, заявляется как единственно возможное, как место, откуда идёт управление миром—«паствой незнакомой».

Продолжение разговора об актёре: где нет нутра, там не поможешь потом. Должен быть «искренний полёт»; то есть прошла сцена, и вот пришёл Вагнер, и они обсуждают актёра—что такое хороший актёр. Если ты актёр, то ты должен верить. Вагнер: «Да! Но! Много значит дикция и слог! Мне нужен тренинг; надо тренироваться!»—«Привлекайте умом, а не побрякушками—не отправляйтесь в технику». Взаимное рассуждение о технике управления. «Ах, Господи, но жизнь-то недолга—это перед нами открылся новый путь, куда страшно идти, ведь можно и не дожить!» А Фауст учит его тому, чему только что его учил Дух: ты есть ты. «Но как же я оторвусь от книг? Ведь из них видно, что человек вознесся...» До самой луны: не ирония Фауста, а указание на инволюционность пути. Ученик приходит, озарённый предыдущим уроком, а получает прямо противоположное! Фауст говорит ему то, что в тот же момент открывает сам—поэтому «мы». Он сейчас образует своё собственное представление. Вагнер с изумлением возвращает Фаусту его самого—прежнего, а получает нового. Получает новое знание—отсюда последняя реплика. Фауст отдаёт ему то, что у него на этот момент есть, тот рад

находке, а чему рад—дождевому червяку! Червяк—это, конечно же, Фауст! («Проповедник шёл с успехом в гору»)—в тот момент, когда Фауст катится с горы. Чтобы идти в гору, нужна техника. Проповедник идёт в гору—Нагорная проповедь.)

Вагнер ушёл озарённый, но чем? Тем состоянием, в котором Фауст оказался перед Духом. Поэтому и червяк.

[Проба. Андрей⁽¹²⁾ и Юра⁽¹³⁾.]

Фауст—говорить всё это себе и по своему поводу, как открытие. Вагнер с каждой репликой получает что-то принципиально новое, отличное от того, что он привык слышать от Фауста.

Актёр—марионетка. В центре диалога—актёр. Каким он должен быть? Вдохновение, нутро, честно достигать успеха; гулкие подделки, побрякушки—они усиливают то, что есть в тебе, и если нет ничего, то будет усиленное ничто. Вопрос в тебе; не в том, как обрабатывать сокровенное, а в том, чтобы оно было. Родник—не в книгах, а в тебе:

*«Кто к тайнам жизни рвётся мыслью
каждой,
В своей душе находит их родник».*

Но ведь так привлекательно обнаруживать в книгах своё развитие!—Вот мы и доразвивались... до Луны! И как пергаменты не утоляют жажды, так же и «не трогайте далекой старины».

Что значит знать—значит быть готовым

к крестному ходу, к страданию: «сжигали на кострах и распинали». Отдавая Вагнеру переданный Духом верный смысл, Фауст остаётся со своим ничтожеством. Червя обнаружил! (но на этом нельзя засесть). Подготовил себе ещё одну «бутылку». Первая была «макрокосм», вторая—«Дух Земли», а теперь—собственную придумал: червь—спиной к солнцу, распорядись собой. «Бутылки»—ложные выходы, накапливающие единственный выход—Мефистофель.

(12) Андрей Кузнецов-Вечеслов, исполнитель роли Фауста и Мефистофеля в нескольких редакциях, хореограф-постановщик спектакля-проекта «Фауст».

(13) Юрий Юринский, исполнитель роли Вагнера в нескольких редакциях спектакля-проекта «Фауст».

20.01.99

Окончание репетиции Фауст—Вагнер

Расшифровка записи
репетиции

БОРИС ЮХАНАНОВ Я хотел бы сегодня поговорить о композиции и о целостном, о том, что иначе можно называть «сквозное действие». О целостном композиционном ходе... На сегодня мы уже готовы к тому, чтобы почувствовать эту общую композицию и в этом смысле услышать специфику самого спектакля, — я вот очень много об этом думал — внутри композиции услышать его образ. Настаёт момент, когда это имеет смысл выговорить, и тогда нам яснее станут особенности того, куда мы направляем наш разбор, который будет, отражая все частности, уже давать игру.

Возьмём с точки зрения драмы... У нас есть «Посвящение». Там происходит определённая метаморфоза, определённое чудо с сознанием, когда ставшее явным прошлое предстало как настоящее, отступившее настоящее... Я сейчас буду пользоваться не теми словами, которые обеспечивают изнутри игру, а буду говорить в словах, которые обеспечивают композицию, — среди этого чуда расцветает театр, расцветает Вступление в театре («Театральное вступление» у Гёте). В этом смысле — это не вообще Вступление в театре, которое нами разобрано. Это особая среда, волшебное вещество, в котором происходит метаморфоза Посвящения. В этой среде будет развиваться Вступление в театре, все его перипетии, которые мы в разборе уже разглядели и рассмотрели. То есть это не просто какой-то театр, это театр, который явился, история, которая

явилась из «Посвящения». То есть в каком-то смысле это театр, которого уже нет, но теперь он оказывается чудом. Прошлое переходит в будущее.

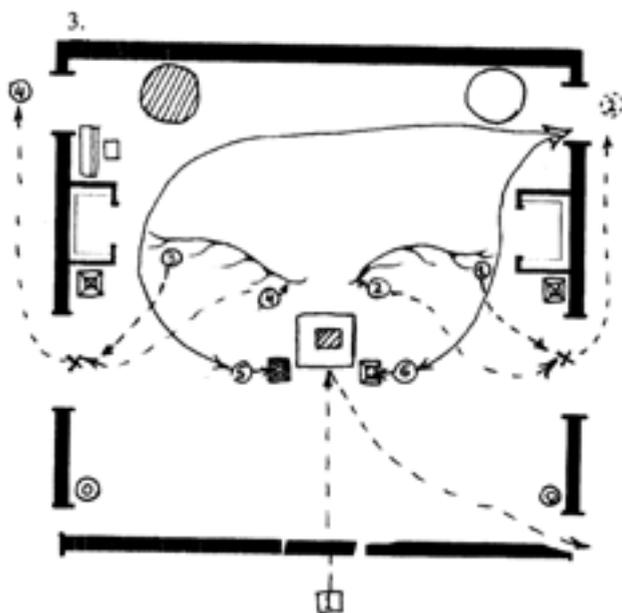
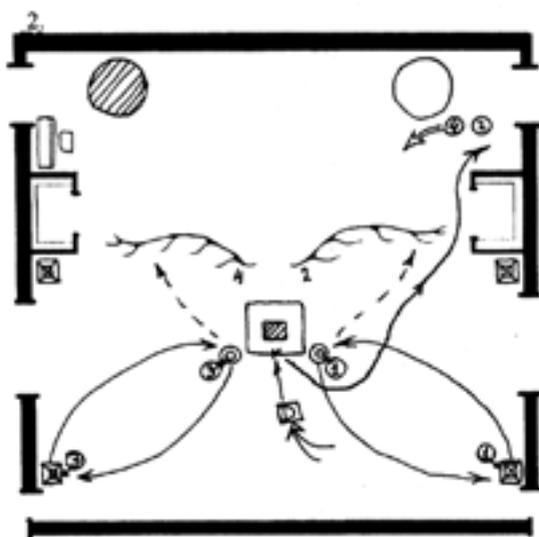
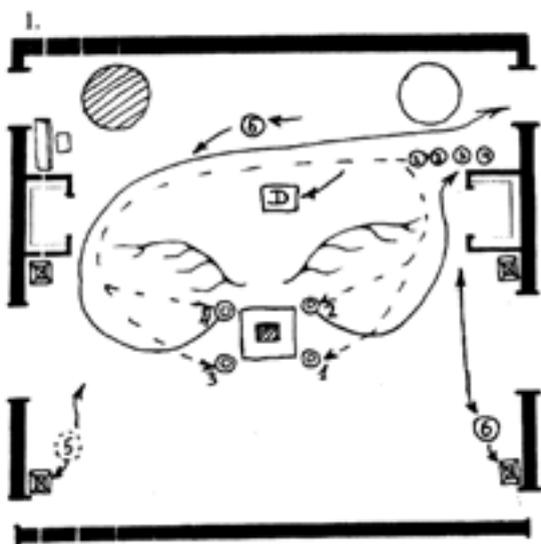
Там есть один момент — я сейчас, минуя всё, говорю, что... Помните моё предложение, когда я говорил, что директор должен говорить: «И в этом театре...» — как там это звучит? — Как в мироздании, вы что можете...? «В дощатом этом — балагане / Вы можете, как в мироздании, / Пройдя все ярусы подряд, / Сойти с небес сквозь землю в ад». Как и в чём фокус предложения? Театр здесь меньше мироздания или больше мироздания? Вот какой вопрос. Ну, естественно, театр здесь больше мироздания. Это вы в театре можете — как в мироздании — да? — «пройти с небес». Это возможности театра. Это не то, что театр может добраться до мироздания. Для директора, естественно, театр больше любого мироздания. Вот он какой театр.

Теперь Пролог... Через Вступление и Посвящение мы получаем особого рода качество, получаем некое пространство, в котором остаёмся пребывать. «Пролог на небе» будет происходить вот в этом театре и в то же время в метаморфозе «Посвящения», в той среде которая образовалась в этих сценах.

По композиции спектакля у нас антракт, то есть пауза, после «Театрального вступления» планируется реальная пауза. И «Пролог на небе» в этом смысле откроет спектакль. Как он устроен? Пролог закольцован. Мы не выпускаем Мефистофеля сразу в действие из Пролога. Мы Пролог завершаем как некое... ставим его как микро-акт, после которого что-то начинается заново. Вот у нас есть «Посвящение в театре» — одна часть. Пролог — другая часть, закольцованная в себе. Дальше. Начинается, как я его называю в композиции нашего спектакля, Пролог у Фауста. Ещё один Пролог.

Графический план мизансцены № II
Перестановка на Пасху

- | | |
|---------------|---------------|
| ▨ - Франц | □ - "Зритель" |
| ⊙ - Ангелы | □ - Архивка |
| ⊖ - Клоун | ▨ - гематича |
| ● - Дух Земли | |



Текст

Фауст: «...но мнимая вина».

Описание перемены

- 1 Четыре Ангела выходят из 4-й арки и подходят к трубам. Сразу за ними выходит демоница с тростью, останавливается за крыльями и начинает танцевать.

Хор

Фортепиано и вокал «Маргаритки» (полностью).

Описание перемены

- 2 1-й и 3-й Ангелы ставят две ближние трубы по бокам авансцены. 2-й и 4-й Ангелы увозят две дальние трубы в 4-ю арку. Им на встречу из 4 арки выходят 5-й и 6-й Ангелы, снимают с ближних пирамид кадилъницы и уходят в 4-ю арку.

Текст

Фауст: «...итак, я здесь всё лучшее найду...»

Описание перемены

- 3 Демоница обходит куб с правой стороны в танце.

Текст

Фауст: «...а счастье составляло исключенье...»

Описание перемены

- 4 Демоница встаёт на колено перед кубом и подаёт Фаусту трость. Уходит с правой стороны в 4-ю арку.
5 2-й и 4-й Ангелы выставляют две ближние пирамиды по бокам куба.
6 3-й и 4-й Ангелы ставят левое крыло во вторую арку. 1-й и 2-й Ангелы ставят правое крыло в 5-ю арку. Уходят.
7 5-й и 6-й Ангелы выносят из 4-й арки маятники и устанавливают их на пирамидах у куба. Затем выносят

кадилъницы и устанавливают на те же пирамиды. Уходят в 4-ю арку.

Текст

Фауст: «...что миг рождает, то на пользу нам».

Хор

А капелла — «Маргаритки» до «дай сок стеблю».

Текст

Фауст: «...но почему мой взор к себе так властно...»

Описание перемены

- 8 Фауст держит перед собой вертикально трость, опустив голову вниз, и направляет себе в лоб луч лазера.

Текст

Фауст: «...Распорядись собой...»

Описание перемены

- 9 Фауст поднимает голову и переводит луч лазера на горло.

Текст

Фауст: «...хотя бы и ценой уничтоженья...»

Описание перемены

- 10 В зале звонит мобильный телефон. Зритель разговаривает по телефону, выходит на сцену, даёт Фаусту сигарету, даёт прикурить и уходит в 6-ю арку.

То есть посмотрите, как созревает сейчас композиция. Постепенно начинает разворачиваться действие, и в какой-то момент мы опять в каком-то смысле начинаем заново. Заново мы начинаем Пролог у Фауста, как я его называю. А где же он завершается? Чтобы мы ощутили саму радикальность композиционного построения. Где начинается другое? Где завершается Пролог у Фауста и где начинается другое?..

Вот Фауст говорит: «Надо идти в жизнь». Но его как бы уводит... Я сейчас упрощаю. Он принимает от Духа некий сигнал. Тут появляется Вагнер. Они с ним обсуждают что-то вокруг этого сигнала, Вагнер, просветлённый, удаляется, а у Фауста всё только усугубилось. Никакого ответа он не получил. В принципе, у него какая опять история — «идти в жизнь». Но он же не пошёл. Значит, вместо этого — второе — смерть. Естественно, яд. Он его берёт. Тут ему Господь руку отводит, так сказать... Я сейчас не в смысле игры, в смысле композиции. Он просветляется, идёт в жизнь. Вылавливает там собаку. Берёт собаку с собой. Приводит её к себе. Получает вторую ночь. Ночь после Пасхи (см. графический план на стр. 90–91, 94–95). Что же он делает? Куда он направился? Он решает теперь — вот это я называю «третье отвлечение» как часть Пролога — он решает всю жизнь Библию переводить. Он теперь решает всю её перевести и на это всю свою жизнь и потратить. Но при этом уже собаку получил, уже собаку взял. То есть только он начал переводить Библию, а ему уже из этой книги говорят: «В дело!» И тогда он открывает, «чем был пудель начинён»... А что значит «в дело»? В собаке дело. В собаке его путь! Ведь он же её получил в Пасхе, она ведь к нему во время этого праздника пришла. Сначала он ей говорит: «Сиди и слушайся!» И только когда ситуация доведена

до предела, до последней точки кипения, когда уже из Книги ему говорят: «Не Слово, а Дело!», вот тогда он уже... «приближается» к этой собаке. Тогда в нём оформляется это самое новое движение. Теперь уже реальное движение... Он должен исчерпать и смерть. Все остальные возможности здесь, при нас, на территории уже идущего спектакля: и магическую наркоту, и смерть он должен исчерпать. Это исчерпание усугубляется, не оставляя ему никакого хода, потому что он отовсюду, от каждого получает сигнал: «В действие!». И по пути соскальзывает во что-то другое, но снова и снова получает этот сигнал... В разговоре с Вагнером что-то в нём начинает оформляться... идёт развитие — совращение с этого развития, развитие — совращение с него, развитие — совращение... Вот так устроено... композиционно. «В дело» — это значит раскупориванье. Оно выражается в том, что ему надо «раскупорить» этого пса. В этом существо сцены. Это обеспечить в игре можно, положив в ситуацию. Но в действии — я сейчас именно о нём говорю — раскупоривание. А дальше мы уже соображаем, надо ли нам обеспечивать ситуацию в игре? Или не надо? Сейчас я хочу поговорить о композиционном. Сейчас наступает этот момент, его необходимость. В каком-то смысле это сокровенный момент. Как только мы обнаружим в себе эту композицию, нам откроются возможности игры.

Итак, вот раскупоривание. Я думаю, мы делаем рисунок, да? Но этот рисунок — действенный рисунок или оформляющий поведенческий рисунок — но он всё равно есть лишь правильно нами организованная мёртвая вода. Она не станет живой. Живая вода — это композиция, которая по нему пущена. Это чувство перспективного движения, которое оформляется рисунком. Мы же не ради этого рисунка собрались! Только в самой

этой композиции и в самом действии
будет накоплен смысл.

Итак, Фауст получает это движение.

Там есть один очень важный момент.
В этом движении он творит заклинание.
Причём не обычное заклинание, а осо-
бенное заклинание. Как бы это... Кем он
творит, чтобы открыть, «раскупорить»
пса?

Что это за заклинание?

Не стало ни больно, ни боязно зверю.

Разлётся у двери, смеясь надо мной.

Заклятья есть строже,

Поганая рожа,

Постой!

Ты выходец бездны,

Приятель любезный?

Вот что без утайки открой.

Вот символ святой,

И в дрожь тебя кинет,

*Так страшен он вашей всей шайке
клятой.*

*Гляди-ка, от ужаса шерсть он
щетинит!*

Глазами своими

Бесстыжими, враг,

Прочтёшь ли ты имя,

Осилишь ли знак

Несотворённого,

Неизреченного,

С неба сошедшего, в лето Пилатова

Нашего ради спасенья распятого?

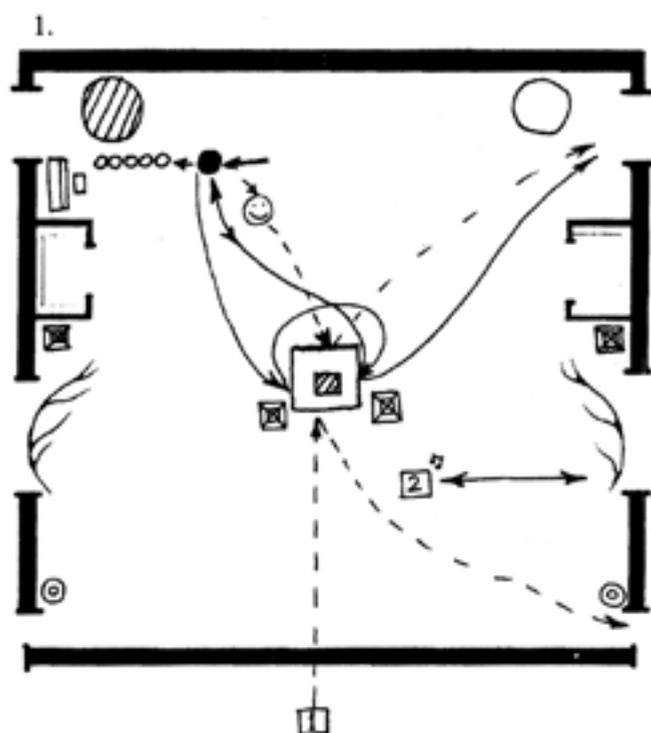
Что за знак? Крест. То есть он крестом
его раскупоривает. Сначала—магией,
а потом—крестом. А что значит—
крестом? Как пройти этот отрывок?
Что значит—крестом? В ненависти?
Или в любви он действует? Он на него
обрушивает заклятия. Но они не рабо-
тают. Если представить себе в реально-
сти, он обрушивает страшные заклятия
в гневе... «Ты же выходец,—он говорит,—
бездны, приятель». Если я буду сей-
час разбирать, мы затормозимся, а тут
я хочу обнаружить как содержание
и перспективу?.. «...Я Троицей сожгу тебя

триипостастной». Жжение же может
быть разное. Помните жжение роз?
Ангелическое. Это же значит жечь лю-
бовью. Это важный момент. Мы прибли-
жаемся к переходу из Пролога у Фауста
к действию, уже к самому действию.
Он ещё здесь не завершён, но уже при-
ближаемся. Как любой пролог, он со-
держит в себе в какой-то сжатой форме
все финалы. Соотнесен с финалом всей
трагедии. Всё должно быть соотнесено
и в музыке, и в композиции—должно
быть проявлено, что мы это соотносим
эти части композиции, что это такое
построение. Понятно, да? «*Но эта сила
есть, / Поверь, у чародея...*» Эта сила—
какая? Сила любви. Вот на это я хочу
указать.

«*Что Вам угодно? Честь / Предста-
виться имею*» (см. графический план на
стр. 100–101). Он этого пса «раскупори-
вает» на силе любви, на той силе, кото-
рую он обрел в Пасху. Надо показать, что
в малом Прологе—в Прологе у Фауста—
он обретает ту силу, которая единствен-
ная может раскупорить зверя и обрести
его перед собой... Партнёра... Соратника.
«*Вот, значит, чем был пудель начинён! /
Скрывала школяра в себе собака*».—*От-
вешу вам почтительный поклон. / Ну,
вы меня запарили, однако*». «*Запарили,
однако*»—здесь разыгрывается, как ска-
зать, именно жарение розами любви.
«*Как ты зовёшься?*»—«*Мелочный во-
прос / В устах того, кто безразличен
к слову, / Но к делу лишь относится
всерьёз / И смотрит в корень, в суть
вещей, в основу*».—«*Однако специаль-
ный атрибут / У вас обычно явствует
из кличек: / Мушиный царь, обманщик,
враг, обидчик, / Смотри как каждого
из вас зовут: Ты кто?*»—«*Часть силы
той, что без числа / Творит добро,
всему желая зла*».

«*Как ты зовёшься?*» Здесь основной мо-
мент. Разговор, который им предстоит,
он происходит в очевидной для Фауста

Графический план мизансцены № 12
Пасха



Описание перемены

- 1 Зритель ушёл. Из 3-й арки выходит хор с незажжёнными свечами и останавливается перед земным шаром, лицом к зрителю.

Звук

Свет

Хор

Фортепиано и хор.

«Христос воскрес» – Рахманинова. Сразу без паузы – «Христос воскрес» – Юсуповой.

Описание перемены

- 2 Из 5-й арки выходит Архангел. Поёт на авансцене перед кубом арию «Христос воскрес». Уходит в 6-ю арку.
- 3 Из 4-й арки выходит Тамара с зажжённой свечой, подходит к хору и зажигает свечи у хора. Затем подходит к кубу с правой стороны, ставит на ближний-правый угол куба свечу и уходит по той же траектории обратно к хору.
- 4 Из 3-й арки выходит Клоун, залезает на стул за кубом. Крутит над Фаустом два длинных шарика.
- 5 Когда уходит Архангел, Тамара подходит с левой стороны к кубу, забирает сигарету у Фауста, тушит в пепельнице трости. Клоун уходит в 4-ю арку.

Текст

Тамара: «От посторонних тело укрыли...»

Описание перемены

Взявшись за трость, тянет её на себя.

Текст

Тамара: «Жизнь до основы вся без завес».

Описание перемены

- 6 Тамара забирает трость у Фауста. Обходит куб сзади, забирает свечу и уходит в 4-ю арку.
- 7 Хор уходит одновременно с Тамарой в 3-ю арку.

и Мефистофеля перспективе договора, или перспектива договора неожиданно появится перед ними? (См. графический план на стр. 104–105.) Для Фауста в очевидной перспективе договора происходит диалог? В очевидной. Вот это важнейший композиционный момент. Перспектива договора очевидна. Она ещё в Прологе созрела. От неё и бежал. Договор—это то, что послано ему. Договор—это то, через что он входит в то самое дело, в ту самую жизнь. В каком-то смысле он в преддверии жизни.

АНДРЕЙ КУЗНЕЦОВ-ВЕЧЕСЛОВ То есть, собственно, договор как таковой не есть открытие...

Б. ю. Договор как таковой есть оформление движения. Движение нам предстоит.

К. -в. То есть он не натывается...

Б. ю. Нет! Фауст уже берёт его с собой. В момент, когда он говорит «дело!», он уже договор получил. Когда он говорит: «В начале было Слово...», когда проходит по этой троекратности, получает договор. Понимаешь?

К. -в. Да.

Б. ю. После чего он его берёт заклатьем «нет!» После чего он его берёт любовью... Этот диалог с Мефистофелем идёт на любви или на розни?

К. -в. На взаимной заинтересованности.

Б. ю. Да. Они уже идут вместе. Вот они это «вместе» получают с «креста» в заклятии. Понятно, да, я говорю? Он уже его взял с собой. Условно я это раскрываю через полюбленную историю. Ну вот есть невеста—у неё свои стадии: обручённая, женой стала... Вот и Фауст с Мефистофелем как бы обручились на «кресте», а на договоре—«женой стали». Ну, чтобы это яснее было.

«...Но к делу лишь относится всерьёз / И смотрит в корень, в суть вещей, в основу». Когда он говорит: «Я—часть той силы, что вечно хочет зла, но делает

добро...» Что за этим стоит: «У меня тяжёлая жизнь!», «У меня тяжёлая судьба!»—вечно хочет зла, вечно делает добро.

«Часть силы той, что без числа / Творит добро...» Уже в эту секунду ваше объединение—вот на что я хочу обратить внимание—оно ж уже вместе с Богом, на троих. То есть уже есть крест как знак присутствия...

К. -в. Божьего.

Б. ю. Божьего... Без Него, то есть на двоих у вас общения не получится. А с Ним—получится. Ваш союз, он не просто на двоих, он на троих заключён. Это тоже надо получить.

К. -в. И всё время проходить на троих.

Б. ю. Всё время. Любой ваш диалог всегда на троих. Как для одного, так и для другого. И этим можно пользоваться. В свободе ведения... Я хочу чуть задать рисунок, а потом его распустить, сделать его свободным. Понимаешь, да, Олежек⁽¹⁴⁾? Чтобы рисунок не мертвил историю.

«Однако специальный атрибут / У вас обычно явствует из кличек: / Мушинный царь, обманщик, враг, обидчик, / Смотря как каждого из вас зовут».

Что это? Перебор имён? Или перебор стадий отношений, в которых вам предстоит оказаться? Понимаешь, да? Я вам предлагаю брать это не как перебор имён, «кто ты такой передо мной?», а «в какой ты сейчас стадии?».

К. -в. Ну да. Собственно, так ведь оно и есть. Потом же будут мефистофелевские превращения...

Б. ю. Да... «Ты, в какой стадии своей?»— «А я, в какой стадии? Я в стадии, что я желаю зла. Я в стадии самой стратегической сейчас. То есть я в той же стадии, что и ты. Мы с тобой в одной стадии.

У нас стратегическая стадия... Но получается всё время добро!

к. -в. «Нельзя ли это проще передать?»

б. ю. «Нельзя ли это проще передать?»

Вот они стратегически определились, совместились. В каком-то смысле дело сделано—они «обручились». Они говорили основания для себя. Теперь, как бы образовавшись как одно, у них есть время и желание поговорить, поспорить, ведь их разговор—всегда спор. Причём это спор, заключённый сам в себе. Теперь они должны создать спор. И тут инициатива у Фауста. «Нельзя ли это проще передать?» Когда Мефистофель себя сформулировал, он же в эту секунду создал свою модель бытия, в которой зло естественно. Единственный финал этого их сговора—истина во зле, естественно. Но приходится делать добро, пока! Вот с тобой справлюсь, и на этом дело закончится. «А ты проще это передай!» Понятно, да? Жар принадлежит чистому моделированию, то есть истине. Вы же оба искатели истины, и это вас связывает, только Мефистофель, бесспорно, материален. И его направляют в истину при помощи материального. В каком-то смысле Мефистофель ведь больший человек, чем Фауст. Это надо в образе понимать. Его позиция оформлять... Вот он и оформляет при помощи материального. Как в паре Санчо Пансы и Дон Кихота. Вот Санчо Панса—это Мефистофель в этой связке. Как Сганарель и Дон Жуан, Сганарель—это Мефистофель. Его свойства материальные, ими надо пользоваться, но при этом не забывать, что он вечный дух...

«Нельзя ли это проще передать?..» Это не в том смысле, что ты его не понял, а в том смысле, что парадоксами сыт не будешь. «Ты разверни свою мысль!» «Проще»—это значит доскональной. «Проще»—это значит развернуть, выйти за пределы парадокса. У тебя,

у Фауста, в этой сцене инициатива разговора. И желание разговора тоже, понимаешь? В чём заключены эти инициатива и желание разговора? Хотя уже всё оформлено. До этого он уходил, ускользал от действия. В чём здесь природа диалога с Мефистофелем? Этот диалог, который ты сейчас запускаешь, Андрюша, то, что не принадлежит, условно говоря, тому, куда ты сейчас вступил? Или является неотъемлемой частью того, куда ты сейчас вступил?

к. -в. Конечно, является неотъемлемой частью...

б. ю. Вот это очень важно. То есть ты вступил, заключил договор, вот действенный момент. Теперь твоя душа с этим будет иметь дело. Ведь кто такой тот, с кем ты заключил диалог? Кто такой тот, с кем ты сейчас заключил любовь? Представителем кого является Мефистофель? Откуда он явился? Через кого ты можешь войти? И кто всё время будет представлять? Ты же вступил в жизнь. В чём здесь парадокс построения и важнейший момент композиции? В том, что жизнь и человечество, не только перед Богом, но и перед тобой будет представлять Мефистофель. Понимаешь, да? В этом смысле в разговорах с Мефистофелем вы всё время на нём будете разыгрывать человечество...

к. -в. Это диалог с жизнью, с самой...

б. ю. С человечеством! Ты же выходишь сейчас к людям. А кто представляет за людей у нас? Мефистофель. Понимаешь? В этом смысле ты, начиная диалог, образовал любовь, с которой выходишь. А теперь ты спрашиваешь: «Кто ты и что ты? Во что я вступаю?» Понимаешь? В этом смысле—это не абстрактный диалог о природе зла, а диалог с представителем того, куда ты идёшь.

Мефистофель—это и есть то, куда ты вступаешь. Пронизана Мефистофелем реальность. И ты в него,

в неё идёшь. Ты сейчас с этой реальностью—с ним—и заключишь договор. Он и есть то материальное, в которое ты направляешься. Понимаешь? *«Я дух, всегда привыкший отрицать. / И с основаньем: ничего не надо. / Нет в мире вещи, стоящей пощады. / Творенье не годится никуда. / Итак, я то, что ваша мысль связала / С понятием разрушенья, зла, вреда. / Вот прирождённое моё начало, / Моя среда»*. Теперь, это что? Это некое высказывание о природе зла и об основаниях мира? Или это высказывание о мире, о том, из чего он состоит и куда он идёт, куда он катится?

к. -в. Конечно.

б. ю. О мире?

к. -в. Да.

б. ю. То есть ваши диалоги с Мефистофелем—это диалоги об устройстве мира, внутри которого вы и движетесь. Парадокс этих диалогов в дальнейшем будет заключаться в том, что вы движетесь в этом мире и по пути обсуждаете его устройство. При этом Мефистофель представляет за мир, а Фауст—за Бога, создавшего этот мир, то есть тоже—за мир. Только Мефистофель представляет за одну модель мироздания, а Фауст—за другую, но движетесь вы в одном и том же направлении.

к. -в. И изменяем его по ходу, соответственно. И мир меняется за нами...

б. ю. Меняется. Об этом мы поговорим. Теперь смотри. «Я часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла». Да? Он говорит «часть той силы». Дальше—«Нельзя ли это проще передать?» Тот раскрывается. Мефистофель раскрывается. Устройство мира, да? *«Я дух, всегда привыкший отрицать. / И с основаньем: ничего не надо. / Нет в мире вещи, стоящей пощады. / Творенье не годится никуда. / Итак, я то, что ваша мысль связала / С понятием разрушенья, зла, вреда. / Вот*

прирождённое моё начало, / Моя среда». Всё уже присутствует в земном? Он оформляет это как истину. *«Я дух, всегда привыкший отрицать. / И с основаньем: ничего не надо. Нет в мире вещи, стоящей пощады. / Творенье не годится никуда»*. В чём природа его отрицания? В том, что творение...

к. -в. Не годится никуда.

б. ю. Да... Сделано неправильно.

То есть его отрицание не есть сущность всего, его отрицание есть созидание, касающееся того, что надо переделать. Его отрицание—«переделать». А чтобы переделать, надо разрушить. В этом природа его отрицания. *«Итак, я то, что ваша мысль связала / С понятием разрушенья, зла, вреда. / Вот прирождённое моё начало, моя среда»*. А дело в том, что ваша мысль, она связала: разрушение, зло, вред... Вот с чем связала.

«Вот прирождённое моё начало, моя среда». Это к чему относится? Не к тому, что ваша мысль сделала—связала. А вот «прирождённое моё начало, моя среда»—это отрицание, то есть переделывание. Ваша мысль связала именно с этим прирождённым началом. А что значит связала? То есть через это меня и восприняла. Я же живу в ваших мыслях. Я есть часть ваших мыслей. *«Итак, я то, что ваша мысль связала / С понятием разрушенья, зла, вреда»*. А как ваша мысль меня воспринимает через разрушение, через зло и через вред? Это как раз то, что составляет основной смысл существования человечества—то есть оно ничего другого не делает, кроме разрушения, зла и вреда,—в этом смысле я, Мефистофель, коренным образом принадлежу человечеству. Понятно?

к. -в. Абсолютно.

б. ю. «Ты говоришь, ты—часть, а сам ты весь / Стоишь передо мною здесь».—«Я верен скромной правде. Только спесь / Людская ваша

*с самомнением смелым / Себя считает
вместо части целым. / Я—части часть,
которая была / Когда-то всем и свет
произвела. / Свет этот—порожденье
тьмы ночной / И отнял место у неё
самой. / Он с ней не сладит, как бы
ни хотел. / Его удел—поверхность
твёрдых тел. / Он к ним прикован,
связан с их судьбой, / Лишь с помощью
их может быть собой, / И есть на-
дежда, что, когда тела / Разрушатся,
сгорит и он дотла». Очень важная
часть. Я хотел бы на ней остановиться.
«Так вот он в чём, твой труд, почтен-
ный! / Не сладив в целом со вселенной, /
Ты ей вредишь по мелочам?» Теперь. «Ты
говоришь, ты—часть, а сам ты весь /
Стоишь передо мною здесь». Что здесь
заключено вот в этой фразе? Что это
такое? В чём тут существо смысла?
«Я верен скромной правде. Только спесь /
Людская ваша с самомнением смелым /
Себя считает вместо части целым».*

Что тут ставится на кон разговора?

к. -в. По сути дела, тут о разнице между мифическим представлением и персональной памятью... как бы... мифическим представлением как части некоего... изначального времени, когда всё и произошло. Мне кажется, Мефистофель здесь создаёт такое мифическое представление о Вселенной, говоря, что он часть, что он не может быть целым, но он есть, потому он и есть целое. А вы вот, мол, себя заключаете в оболочку и называете целым. Со своими персональными представлениями, персональными радостями, персональными...

б. ю. Это правильное размышление.

В ту сторону.

к. -в. По ощущению. Ну, раз уж говорили об изначальных моментах... создания Вселенной... Как свидетель этого создания, он же вечный дух...

б. ю. Сейчас вернёмся к ответу на этот вопрос. Он важный. Давайте посмотрим

дальше. «Так вот он в чём, твой труд почтенный!» Я сейчас сделаю всё-таки остановку. Я хотел делать разбор композиционно, но всё-таки остановлюсь. Вернусь потом к композиции. «Так вот он в чём, твой труд почтенный! / Не сладив в целом со вселенной...»

Итак.

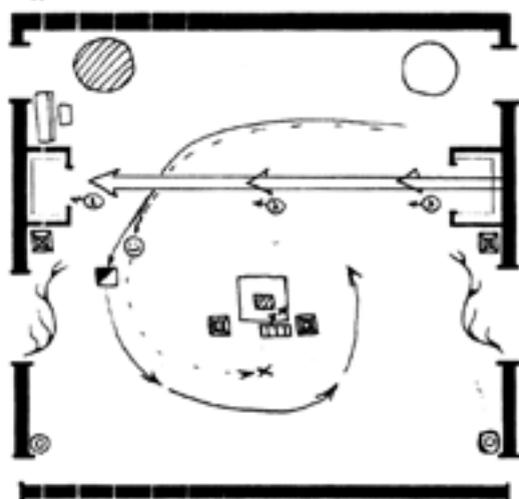
—«Я верен скромной правде. Только спесь / Людская ваша с самомнением смелым / Себя считает вместо части целым. / Я—части часть, которая была / Когда-то всем и свет произвела. / Свет этот—порожденье тьмы ночной / И отнял место у неё самой. / Он с ней не сладит, как бы ни хотел. / Его удел—поверхность твёрдых тел. / Он к ним прикован, связан с их судьбой, / Лишь с помощью их может быть собой, / И есть надежда, что, когда тела / Разрушатся, сгорит и он дотла». Тут механизм взаимодействия света с телом. Тут открыт очень важный механизм. «...Порожденье тьмы ночной / И отнял место у неё самой. / Он с ней не сладит, как бы ни хотел. / Его удел—поверхность твёрдых тел». То есть он внутри тел не пребывает. Он существует на поверхности твёрдых тел, если твёрдые тела разрушить,— это же космогония— то и свету не будет места. Внутри тьма ночная. Везде—внутри ночная тьма. Просто, так как он у неё место отнял, то теперь, отняв у неё место, он живёт на твёрдых телах. Если их разрушить, то есть вернуть во тьму, то и света не будет.

«Он к ним прикован, связан с их судьбой, / Лишь с помощью их может быть собой, / И есть надежда, что, когда тела / Разрушатся, сгорит и он дотла». Так вот он в чём... То есть «сгорит дотла»—тут ещё игра словесной формой... Ведь дьявол— это огонь, вот он через огонь сейчас и материализуется—огонь сожжёт свет. Понимаете парадокс? «Так вот

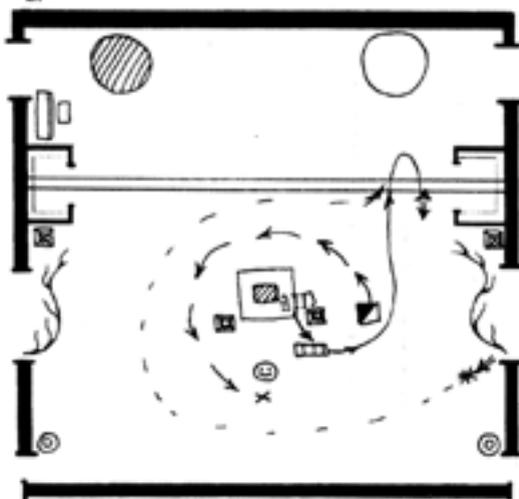
Графический план мизансцены № 14
Пудель

- ▨ - Фант
- ▤ - Вагнер
- ▣ - Мефистофель
- ⊙ - Ключи с собакой-кошкой
- ⊙ - Ангелы
- * - кот на шаре
- ✦ - пенсильванка

1.



2.



Текст

Вагнер: «Не призывайте лучше никогда...» (Fon).

Описание перемены

- 1 Вагнер слезает с куба, обходит его спереди и слева залезает на куб.

Звук

MD 1(4+5) Tr3, MD 2 (Kolokolchik) Tr 4:
Очень тихо играть планами 1 и 2 MD.

Текст

Вагнер: «Какими б ангелами доброты...»

Описание перемены

- 2 Из 4-й арки вдоль арьера движется Мефистофель. За ним идёт клоун с котом-пуделем.
3 Ангелы закрывают за ними занавес. Виден только ангел, ведущий занавес.
4 Мефистофель движется вокруг куба против часовой стрелки. Клоун с «пуделем» останавливаются перед кубом.

Текст

Фауст: «Кто он? Ты в нём не видишь ничего...»

Описание перемены

- 5 Фауст и Вагнер крутятся, сидя на кубе, прижавшись спиной друг к другу. Внимание на «пуделя».
6 Перед кубом, на авансцене, останавливается Мефистофель и встаёт на колени. Клоун даёт пуделя Мефистофелю в руки. Вагнер спрыгивает с куба и подходит к Мефистофелю.

Текст

Вагнер: «Лёг на брюхо...»

Описание перемены

- 7 Вагнер берёт у Мефистофеля пуделя и опускает его на сцену. Клоун и Вагнер раздевают пуделя.

- 8 Клоун забирает кота. Вагнер со шкурой уходит в правый разрез занавеса. Затем высовывается из него, кричит: «Мур Нау», исчезает.

Текст

Вагнер: «Мур Нау» (Fon).

Описание перемены

- 9 Мефистофель встаёт на колени по центру авансцены лицом к зрителю (руки скрещены на груди). Наклоняется вперёд, затем распрямляется, раскидывает руки в стороны.

Звук

MD 1(4+5) Tr 3, MD 2 (Kolokolchik) Tr4:
Резко пауза, громкое включение МК1, МК2.

Описание перемены

Свистит (Fon).

Звук

MD 1(4+5) Tr3, MD 2 (Kolokolchik) Tr4:
Снимается МК 1, МК 2.
Пошли MD 1 Tr3 MD 2 Tr4 с паузы.

он в чём, твой труд почтенный! /
Не сладив в целом со вселенной, / Ты ей
вредишь по мелочам».—«И безуспешно,
как я ни упрям. / Мир бытия—досадно
малый штрих / Среди небытия про-
странств пустых, / Однако до сих
пор он непреклонно / Мои нападки
сносит без урона. / Я донимал его
землетрясением, / Пожарами лесов
и наводнением. / И хоть бы что! Я цели
не достиг. / И море в целостности, и мате-
рик. / А люди, звери, и порода птичья, /
Мори их не мори, им трын-трава. /
Плодятся вечно эти существа, /
И жизнь всегда имеется в наличии... [...] /
В земле в воде, на воздухе свободном /
Зародыши роятся и ростки / В сухом
и влажном, тёплом и холодном. / Не за-
владей я областью огня, / Местечка не
нашлось бы для меня».—«Итак, живи-
тельным задаткам, / Производящим
всё кругом, / Объятый зависти припад-
ком, / Грозит ли ты злобно кулаком? /
Что ж ты поинтересней дела / Себе,
сын ночи, не припас?»—«Об этом надо
будет зрело / Подумать в следующий
раз. / Теперь позвольте удалиться».

Забавно. Ведь у них начина-
ется какой-то принципиальный
спор—да?—казалось бы, о существе.
В этом споре Мефистофель очень бы-
стро со всем соглашается. Обратили
внимание? Он согласился с тем, что
всё безуспешно, «как я ни упрям». «Ты
говоришь, ты—часть, а сам ты весь /
Стоишь передо мною здесь»,—говорит
ему Фауст. А он: «Я верен скромной
правде. Только спесь / Людская ваша
с самомнением смелым / Себя счи-
тает вместо части целым. / Я—части
часть, которая была / Когда-то всем
и свет произвела. / Свет этот—порож-
дение тьмы ночной / И отнял место
у неё самой. / Он с ней не сладит, как бы
ни хотел. / Его удел—поверхность
твёрдых тел. / Он к ним прикован,
связан с их судьбой, / Лишь с помощью

их может быть собой, / И есть на-
дежда, что, когда тела / Разрушатся,
сгорит и он дотла».

Что он рассказывает? Он рассказывает
механизм, при помощи которого он
материализовывает своё стратегическое
движение. Он говорит, что «...есть на-
дежда, что, когда тела / Разрушатся,
сгорит и он дотла».

Что он ему отвечает? «Так вот он
в чём, твой труд почтенный! /
Не сладив в целом со вселенной, ты ей
вредишь...» «Безуспешно», «ни упрям»,
«разрастается», «плодится», «до бес-
конечности» и так далее. «Объятый
зависти припадком, грозит ли ты злобно
кулаком... Зачаткам? А что ж ты поин-
тереснее не нашёл дела? Ты зачем этим
занимаешься?» Они же уже идут вме-
сте. Начинают двигаться. И он по пути
расспрашивает его. То есть что проис-
ходит? Фауст пытается в этом своём
движении довести Мефистофеля
до сущностного вопроса? Он как бы
к ногтю сейчас пытается привести
Мефистофеля, продолжая с ним со-
вместное движение. А Мефистофель вы-
вёртывается из этого?

К. -в. Нет. Он просто уходит от разговора.

Б. ю. Нет! Он идёт на разговор. Почему?

Он же произносит здесь какие-то важ-
нейшие, глубинные вещи. Он гово-
рит о себе: «Я дух, всегда привыкший
отрицать. / И с основанием: ничего
не надо. / Нет вещи в мире, стоящей
пощады...» Он же привык отрицать.
«...Я—то, что без числа творит добро,
всему желая зла». Он же так себя назы-
вает, через парадокс. Фауст ему говорит:
«Ты и раскошел свой парадокс, познай
парадокс!» Он отвечает, что он «дух, ко-
торый привык отрицать...», со словами
«ничего не надо», «нет в мире вещи,
стоящей пощады», «творенье не годится
никуда». «Итак, я то, что ваша мысль
связала...» Он здесь и сейчас познаёт
себя? Раскрывает себя? Он же рождён...

как сказать?—философским чувством. В нём же ещё нет смысла. А Фауст ему как философ говорит: распакуй смысл из парадокса, достань смысл из него! Тогда Мефистофель и начинает доставать этот смысл. И что он получает? «Я дух, всегда привыкший отрицать, и с основаньем...» Привыкший отрицать! Всегда привыкший отрицать, то есть «я привык отрицать». Это является моей второй натурой. Всегда привыкший— тут же тоже скрывается такое вечное определение.

«...и с основаньем: ничего не надо. / Нет в мире вещи, стоящей пощады. / Творенье не годится никуда». Что он обнаруживает? Мефистофель здесь обнаруживает для Фауста, что творение никуда не годится. Он высказал свою ситуацию, даже не парадокс, он высказал свою боль. Да? Свою трагедию. Свою тотальную ловушку, в которой он находится. Ловушку. Парадоксальную ловушку. Что он хочет зла, а творит добро. Ведь можно же было бы это и по-другому решить. Что зло, которого он хочет, и есть добро. Ведь можно же это решить и так: «Я— дух, который творит добро, всему желая зла». Понимаешь? Творит добро, всему желая зла! То есть моё желание зла и есть всему добро. Он говорит: «Я желаю зла и поэтому я творю всему добро».

«А в чём ты? Скажи проще»,— тогда вопрошает его Фауст.— «Подожди, подожди, я не понял, что ты сказал? Скажи проще. Это ты что имеешь в виду?»

«А то, что—«отрицаю»! Потому что, отрицая, надо отрицать. Я привык отрицать. Потому что мир никуда не годится и творенье тоже». Вот что ему отвечает Мефистофель. «Я то, что ваша мысль связала...»—а это есть то, то и то... А конкретнее—разрушение, зло—«вот прирождённое моё начало, моя среда!» То есть разрушение, зло—это же добро! Вы просто этого не понимаете! Фауст

отвечает: «Ты говоришь мне, что ты часть, а сам-то весь стоишь передо мною. Как это так? Ты—часть. Чего ты часть?»

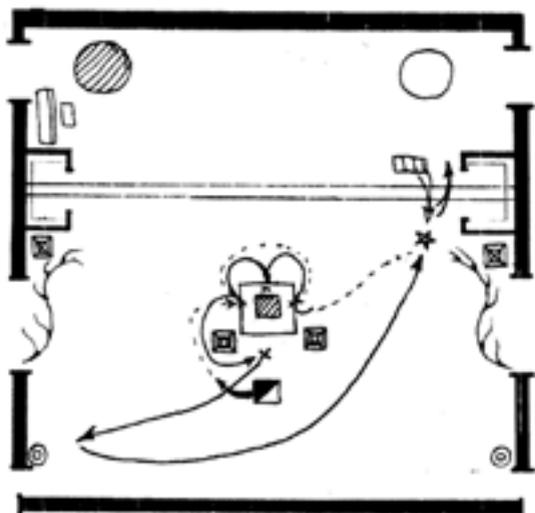
Сейчас пройду по этому типу разбора. Фауст у него спрашивает: «Я тебя всего вижу. Как же ты можешь быть частью?» «Я верен скромной правде. Только спесь / Людская ваша с самомненьем смелым / Себя считает вместо части целым...» То есть—а вы-то вот думаете, что только вы есть и всё.

Нет, я верен скромной правде. Я часть части. Я часть, которая когда-то была всем. Была. В чём моя скромная правда? «Я верен скромной правде. Только спесь / Людская ваша с самомненьем смелым / Себя считает вместо части целым. / Я—части часть, которая была / Когда-то всем и свет произвела. / Свет этот—порожденье тьмы ночной / И отнял место у неё самой. / Он с ней не сладит, как бы ни хотел. / Его удел—поверхность твёрдых тел. / Он к ним прикован, связан с их судьбой, / Лишь с помощью их может быть собой, / И есть надежда, что, когда тела / Разрушатся, сгорит и он дотла». Вот сейчас я вернусь к началу. В таком подходе Фауст творит добро не через парадокс, не через ловушку, а оформляет себя через то, что он раскрывает это как парадоксальное. Не как парадокс—трагический парадокс своей жизни, свою ловушку—а как призвание, как миссию своей жизни. Желание зла... Когда желание зла и есть творчество добра. Когда стремление ко злу—само по себе и есть добро. То есть зло, он говорит, зло есть добро. При таком построении—«зло есть добро»—Фауст у нас оказывается не понимающим, что зло есть добро. В этом построении он получается в позиции непонимания, и тогда как бы «на простеца» он начинает подробно всё выяснять. Он имеет дело с чем-то, что он изначально

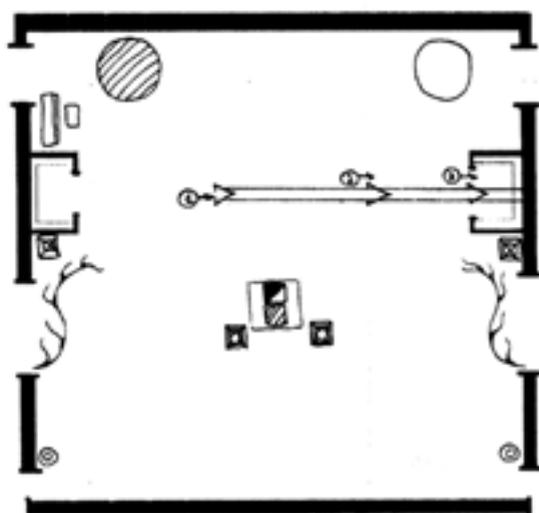
Графический план мизансцены № 15
 Мефистофель и Фауст

- ▨ - Фауст
- ▤ - Вагнер
- ▣ - Мефистофель
- ⊙ - ключи с собакой-жоншой
- ⊙ - АИГВАИ
- * - кот на шаре
- ⊕ - пентаграмма

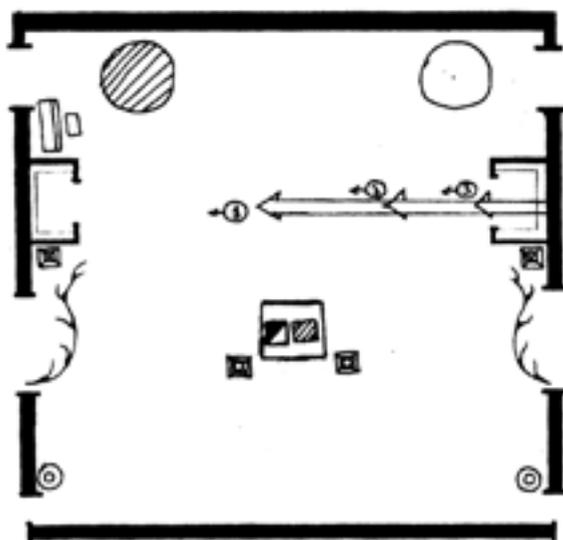
1.



2.



3.



- | | |
|--|---|
| <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>1 Мефистофель встаёт с колен. Останавливается слева от куба.</p> <p style="text-align: center;">Текст</p> <p>Мефистофель: «Мелочный вопрос в устах того...»</p> <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>2 Подходит к кубу. Затем свободно перемещается за кубом.</p> <p style="text-align: center;">Текст</p> <p>Мефистофель: «И безуспешна, как я ни упрям...»</p> <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>3 Мефистофель залезает сзади на куб. Стоит во весь рост.</p> <p style="text-align: center;">Текст</p> <p>Мефистофель: «А люди, звери...»</p> <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>4 Мефистофель спрыгивает с куба.</p> <p style="text-align: center;">Текст</p> <p>Мефистофель: «Не завладей я областью огня...»</p> <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>5 Мефистофель ложится на сцену перед кубом лицом вниз.</p> <p style="text-align: center;">Текст</p> <p>Мефистофель: «Об этом нужно будет смело...»</p> <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>6 Мефистофель встаёт и идёт в левый край авансцены.</p> <p style="text-align: center;">Текст</p> <p>Мефистофель: «Мне в сени выйти не даёт фигура...»</p> <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>7 В правой прорези занавеса появляется фигура с ружьём.</p> <p style="text-align: center;">Текст</p> <p>Фауст: «Как оплошал такой пройдоха...»</p> <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>8 Мефистофель подбегает к фигуре.</p> <p style="text-align: center;">Текст</p> <p>Мефистофель: «я вижу знак и выйти не могу...»</p> <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>9 Фигура с ружьём исчезает.</p> | <p style="text-align: center;">Текст</p> <p>Мефистофель: «Теперь спешу я и уйду...»</p> <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>10 Фигура с ружьём появляется и преграждает путь Мефистофелю.</p> <p style="text-align: center;">Текст</p> <p>Мефистофель: «Я остаюсь...»</p> <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>11 Фигура исчезает.</p> <p>12 Мефистофель подходит к кубу справа. Фауст подаёт руки и помогает запрыгнуть Мефистофелю на куб.</p> <p>13 Четыре ангела уводят занавес.</p> <p style="text-align: center;">Звук</p> <p>MD 1 Tr3 MD 2 Tr4: Stop.</p> <p style="text-align: center;">Текст</p> <p>Мефистофель: «Готовиться не надо, духи тут и тотчас исполнение начнут» (Fon).</p> <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>14 Мефистофель танцует на кубе, подхватывает текст песни. (Фауст пробует опустить правую ногу на сцену, потом левую, потом встаёт в позу ныряющего пловца, садится на куб.)</p> <p style="text-align: center;">Хор</p> <p>Фортепиано и хор «Хор духов» (полностью).</p> <p style="text-align: center;">Описание перемены</p> <p>15 Ангелы закрывают занавес. Мефистофель садится рядом с Фаустом и обнимает его за плечо.</p> <p style="text-align: center;">Текст</p> <p>Мефистофель: «На валуны...» (Fon).</p> <p style="text-align: center;">Звук</p> <p>MD 1 Tr3 MD 2 Tr4: Сначала очень тихо.</p> |
|--|---|

объективно воспринимает, он не знает—хорошо это или плохо. Он имеет дело с чем-то, с чем он дела не имел никогда, чему он не знает названия... Он просто спрашивает у этого, того, названия чего он не знает: «Скажи, можешь это проще сказать?» Тот ему говорит: «Ну как?» Он ему начинает рассказывать как. Фауст говорит: «Ага! Но ты же вот весь передо мной! Почему ты часть? Ты сказал—«часть»». Мефистофель отвечает: «Я часть, потому что... Потому что я не человек. Это только вы, люди, думаете про себя, что вы есть всё в себе. Я часть, потому что так произошёл мир. Так он родился, этот мир, а потом распался. И его распад временный. И конечно же, рано или поздно все восстановится. То есть зло, которое добро, то есть тьма, она восторжествует. А добро—на самом-то деле зло, мир же перевернут, поэтому мне приходится пользоваться такими словами—оно, естественно, будет сожжено, уничтожено. И у меня есть надежда, что это произойдёт, когда разрушатся тела, тогда оно и исчезнет». «А, так вот он в чём, твой труд почтенный!»—Говорит Фауст.—Теперь я понял. Я сразу не понимал, в чём твой почтенный труд. Теперь до меня дошло. Почтенный. Не сладив в целом со вселенной, ты ей вредишь по мелочам». То есть Фауст вёл, вёл, вёл диалог, и вдруг атаковал Мефистофеля. Спрашивал его, спрашивал. Тот ему отвечал, отвечал, отвечал, а потом сказал: «Так! я понял, в чём дело, вот в чём твой почтенный труд. Ты же с ней в целом-то не сладил, с тьмой, а теперь ты ей вредишь по мелочам».

Что значит «ты с ней в целом не сладил»?

Это он о чём говорит? Что он имеет в виду? Кому он говорит—«ты»? Вот есть я, да? Вот я говорю: «Я есть целое. Я есть целое, свободное, во мне живёт искра Божия. Но я именно микрокосмос, то есть я есть всё. А при этом я свободен,

я есть». А другой отвечает: «Вот ты меня видишь перед собой? На самом деле, ты не меня видишь перед собой, а ты видишь перед собой нас. В этот момент, когда ты говоришь со мной, ты говоришь с нами всеми, я—части часть... Нам свет помешал. Но мы его разрушим!» Тогда первый говорит: «А! Я понял, кто ты!»

В чём твоя актёрская задача? Ты через него говоришь со всеми: «Вот ты, в целом не сладив...» Можно теперь с ним как с частью говорить. Он же часть. С маткой, со всем сообществом, не с ним теперь, а с ним как с частью. То есть это орда, у которой не получилось захватить. Теперь она по мелочам вредит. То есть Фауст как бы эту космогонию расшифровывает, интерпретирует её. Это не то, что было в начале. Вот в чём история. В начале был свет. Они попытались захватить—не получилось. Теперь вредят по мелочам. А ты, Фауст, называешь вещи своими именами. Теперь ещё раз это вами разыгрывается. Мы сейчас раскупориваем историю, обнаруживаем её чистый смысл. Где текст живёт, где диалог живёт? Вольный диалог. Где живёт поэма в этом диалоге? Теперь мы возвращаем историю в действие и находим ей место в действии. Это «переливание» постоянно в нашем труде. Слышите?

Теперь есть возможность говорить с массой. Теперь он части часть, теперь я так и буду с ним говорить. «Ну, ты же целый!» Естественно, теперь уже Мефистофель должен создать обстоятельства, чтобы с ним в таком ключе говорить: «Когда тела разрушатся, сгорит и он дотла... И безуспешно, как я ни упрям». Он говорит о себе сейчас «я» как о чём? Он говорит от имени силы—говорит о себе. Ведь до этого он говорил себе «часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла». «Без числа»—это тоже надо услышать,

это же всё в одной строчке! Часть силы, которую нельзя сосчитать. А дальше надо высказать «Творит. Добро. Всему. Желая зла». То есть, «я часть силы, той силы, что БЕЗ числа». Могущество силы. «Творит добро всему. Желая зла». Понимаете, да? Я сейчас оформил это через рисунок. «А нельзя ли это проще передать?» Я хочу обнаружить в этом диалоге свободную игровую природу. Такие свойства, которые являются игрой в сюжете, не игрой в природе театра. И Мефистофель, и Фауст здесь как раз и находятся в этом игровом диалоге. Здесь игра персонажей друг с другом, а не только наша игра, понимаете? Поэтому я обеспечиваю это через их «обручение».

«Часть». «Проще передать». «Я дух, всегда привыкший отрицать». Вот он есть — Мефистофель. Ведь Фауст к нему будет обращаться как к человеку, а сейчас он говорит «я дух». Как объяснить?.. Слава Тебе, Господи, XX век прошёл... Как объяснить?.. «Ты кто?» — «Да я Ванька Петров» — «А кто ты?» — «А я — часть пролетариата» — «Ты сейчас кто?» — «Я часть пролетариата! Мы вас, буржуев!» — «А сейчас ты кто?» — «Сейчас я Ванька Петров». Вот с чем здесь заложена игра. «Сейчас я — дух, всё привыкший отрицать. А сейчас вы есть — я есть». Здесь есть противопоставление. «А потом?» — «Сейчас я твой спутник. Мы в азарте... И ты как я. Сейчас пустимся в дела» — «А ты служи!» — «Служу». Вот это свойство: Мефистофель становится частью «силы той, которой несть числа», что БЕЗ числа. Он становится материализован, человеком. Вот это свойство стиха мне не хотелось бы упускать. Этим свойством можно играть и внутри самой роли, и в пластическом смысле. Можно в какой-то момент становиться «частью силы той», а потом говорить: «Мы». Это уже момент внутренней свободы. С этим можно обращаться. Здесь раскрываются особенности диалога, возможности построения.

Естественно, когда он говорит: «Нет в мире вещи, стоящей пощады», — всё уничтожить надо тотально. Не может её быть! Этой стоящей вещи. Творенье не годится никуда. Надо подчеркнуть здесь полную абсолютность его... Надо показать, что он... ну, как бы он с Богом говорит. Заканчивает свою речь прославлением. Ну, помните? Там в Прологе на небе. Господь говорит: «Немеркнущими мыслями украсьте...» А в этом диалоге — антимир от того разговора. Тут Мефистофель «раскувыкивается», понимаешь? Это очень важно. Олег, понимаешь? «Раскувыкивается» в абсолютном уничтожении творения! Говорит, что настолько гнусно оно сделано, что пощады никому не должно быть. Весь мир мы разрушим до основанья, да, а затем мы наш старый мир построим! Вот в чём разница заключена. И кто был всем, тот и станет всем. Такой гимн. Как бы более древний гимн. Правильный. Кто временно был ничем, тот станет всем. Потому что он всем и продолжает являться. Кто есть всё, тот и станет всем. А вот кто был никем, тот и окажется никем. Для этого есть технология, конкретная, и вся надежда на эту технологию — «разрушить твёрдые тела». Конкретная технология. Причём — это же военный секрет. Огромная военная тайна, её надо открыть, эту военную тайну.

«А-а! Вот он в чём, твой труд почтенный?!» Тут-то Фауст, так сказать, расцвёл. Расцвёл, потому что его признали. Признали. И дальше другую абсолютно модель он транслирует: «Гладишь по углам». Он не завершает этот их диалог, а наоборот, берёт новый оборот. В чём её суть? Модель такая. Ты предлагаешь модель истины. Истина заключается в том, что... восстали, временщики... Ну, если представить... Прошло шестьдесят лет... пролетарии скинули коммунистов. Теперь они

говорят: «Мы были всегда. Коммунисты были всегда. А вот то, что сейчас, — это временное. На самом деле всегда были мы. Но это временное почует на демократии. На твёрдом желании людей хорошо жить. Поэтому мы разрушим демократию, а потом будем опять. Вот в чём наш ход, чтобы восстановить истину. Потому что то, что эти устроили, это ж невозможно!»

Такая модель: неудавшиеся революционеры выдают свою неудачу — уже с ними всё произошло, уже скинул их Господь в тартарары — за космогонию. Вот какую модель реальную ставит Фауст сейчас. Он им говорит, вы однажды рыпнулись, вам не удалось... Реальность заключается в том, что вы рыпнулись, вас атаковали, не удалось, а теперь вы гадите по углам. *«Не сладив в целом со вселенной, / Ты ей вредишь по мелочам».*

При таком построении Фауст выворачивается. Опять я даю вариант. Объясняю, что я имею в виду. При таком построении он выворачивается, открывает забрала и утверждает свою модель. До этого он строил так: он всё время принимал на себя его модель, а свою не открывал. Сейчас послушайте внимательно. Есть два построения. Ещё раз повторю. Первое, которое начал показывать (я сейчас усложняю разбор, не даю однозначное построение, даю два варианта), — заключалось в том, что Фауст сразу открывает свою модель. Он сразу показывает молчаливый жест — направленный вниз указательный палец. *«...У вас обычно явствует из кличек: / Мушинный царь, обманщик, враг, обидчик, / Смотря как каждого из вас зовут...»* А как ты сейчас зовёшься?» Помните, я сказал, что это разговор о стадии? «Как ты зовёшься?» — «Мелочный вопрос / В устах того, кто безразличен к слову, / Но к делу лишь относится всерьёз / И смотрит в корень, в суть вещей, в основу».

Мефистофель ему говорит: «Мелочный вопрос...» Мол, чего ты мелочишься? Теперь Фауст говорит: «А ты чего мелочишься?» («Ты ей вредишь по мелочам») А «Как ты зовёшься?» — это на самом деле вот что: «В какой ты стадии? В какой стадии наши отношения?» С кем я имею дело? Не то чтобы он по пути открывал свойства Мефистофеля, нет. Он уже знает, с кем имеет дело. Первое — это знание. Второе — не просто знание, а знание, завершённое в своей ипостаси.

к. - в. Он понимает, что такое часть, поэтому и спрашивает, «как каждого из вас зовут».

в. ю. Да, конечно. Он ему и говорит: «однако специальные атрибуты у вас обычно явствуют из кличек». Естественно, он же модель этого целого и разворачивает: «Вот есть «мушинный царь», есть «враг», есть «обидчик», а кто ты из них из всех?» Кто ты сейчас. Кто ты из них из всех сейчас? Я же должен понимать, с кем я имею дело. Да? Мне хочется узнать, кто ты? Сейчас, я проверяю... А Мефистофель отвечает: «Я всё». Не то, не то и не то, я — всё. Ну, так написано. Вот теперь я это чуть-чуть изменю. Ну, не изменю, а воспользуюсь этим чуть иначе. Вот смотри: «Как ты зовёшься?» — «Мелочный вопрос». То есть это разговор равный. Фауст как бы говорит: «Как ты зовёшься?» Мефистофель отвечает: «Мелочишься... Недооценил...» Да, недооценил. Понимаете, да? — Как ты зовёшься? — Мелочный вопрос.

Недооценил.

И при этом они уже вместе. Но в чувстве всё равно остаётся: «Недооценил». Вот ответ на вопрос: «В какой ситуации мы с тобой находимся?» — Мы с тобой в стратегической ситуации находимся. Ведь на нашей с тобой модели разрешаются судьбы бытия.

Поэтому вот это — «мелочный».

Недооцениваешь. Сейчас же всё только заваривается...

«...В устах того, кто безразличен к слову, / Но к делу лишь относится всерьёз / И смотрит в корень, в суть вещей, в основу...» Что ж ты мелочишься? Только что-то от Бога получил и вдруг—мелочь! Бери выше! Обсуждение значимости... Они получают здесь значимость своего движения. «Однако специальный атрибут у вас обычно явствует из кличек...» Специальный—«мушинный царь», «обманщик», «враг», «обидчик». Какой-то должен быть атрибут у вас. У нас устроено так, что Фауст в диалоге проигрывает, правильно? Как это сделать? К чему я веду? Я хочу сделать так, чтобы никто из них не проигрывал. И в первую очередь, чтобы Фауст двигался, не проигрывая в диалоге. Потому что, если он движется и проигрывает, значит, он влечётся, значит, они не равны.

Как это сделать?

«Отвешу Вам почтительный поклон. / Ну, вы меня запарили, однако».

Помните да, вот он появился. Запарили... Он же диалог на отрицании ведёт. На отталкивании. А теперь как я предлагаю войти? А я предлагаю: «Как ты зовёшься?»—принимая его в себя. Он (Мефистофель) говорит—«мелочный вопрос»—тоже на приятии. На установке связи. Связка должна устанавливаться.—Ну, у вас же бывают атрибуты... А ты кто?—Я—часть.—А, ты—часть...

Вот на чём строить сцену? Она должна быть построена на том, что ты (Фауст) его в себя принимаешь.

к. -в. Вот он по этому поводу и говорит: «Нельзя ли проще передать?»

в. ю. Да, абсолютно верно. Отличное предложение. Теперь сразу скажу про композицию. А он (Мефистофель) что делает? Он должен брать своё, понимаете? А потом вы меняетесь. Ясно? Вот если совсем просто. Олег, да? Это

уже замысел спектакля. Понимаете, да? Это тут (в книге) записано.

Я сейчас размял перед вами разные способности диалога, отвлечённого, а в результате, двигаясь по этому пути, обнаружил возможность построить это как действие. Как накопление такой своеобразной перемены. Ну, не перемены, а как сказать... Надо брать на себя сущность, приближаясь к диалогу. Брать эту сущность, этот характер. Теперь... Вот этот диалог: «Часть силы той, что без числа...»—«Нельзя ли это проще передать?»—«Я дух, всегда привыкший отрицать...»—«Не сладив в целом... ты ей вредишь». Роятся, рвутся на каком основании? Если это спор, то почему он прерывается? И вот этим надо играть, понимаете, да? «Не завладей я областью огня, / Местечка не нашлось бы для меня».

Фауст же его как бы пробует на зубок, условно говоря... «Грозись ты злобно кулаком»—какая-то у него не очень приятная роль. Условно говоря, он его потребляет, и не очень ему это нравится. «Грозись ты злобно кулаком».—«Что ж ты поинтересней дела себе, сын ночи, не припас?» Какая тяжёлая доля! Какая жуткая, тяжёлая доля—злобно грозить! Ну, мрак же! Сын ночи, не припас... Что ж это такое! Бедолага! Говорит, тяжёлое у тебя дело... Он как бы через себя ощущает. Об этом надо будет зрело подумать!

[К. -В. смеётся.]

в. ю. Дальше они прощаются. «Об этом надо будет зрело / Подумать в следующий раз. / Теперь позвольте удалиться». В нём вырастает мефистофельчик... Пока это ещё незрелый плод. Надо будет об этом зрело подумать. Понятно, да? В этом смысле—«зрело». Зрело подумать в следующий раз, теперь позвольте удалиться. Опять это ход, очень неожиданный... Не просто

«прощай». А «позвольте»—«разрешите уйти!» А он ему: «*Располагай собой. / Знакомый с тем, что ты за птица, / Прошу покорно в час любой. / Ступай. В твоём распоряженьи / Окно, и дверь, и дымоход...*» В чём их сцена? Вот он его принял на себя, да? Теперь. И, приняв на себя, он говорит: тяжело жить! Какая гнусная жизнь!.. То, что он на себя принимает, он этому поддаётся?

к. -в. Нет...

б. ю. Это очень важный момент. Переделывается он на самом деле? Нет! Это его веселье, это его развлечение. А союз он заключает? Заключает! Это всё равно, что налить в стакан воды... Нести этот стакан... временно... Вот ты—стакан Божий. Ты наливаешь эту воду и несёшь её, да? Чтоб она испарилась в тебе. Как сказать?..

к. -в. Ну, Фауст же говорит: «Во мне две жизни».

б. ю. «*Но две души живут во мне...*»

к. -в. И одна с другой всё время находится...

б. ю. Да, но это не раздвоение. Мы вернёмся к этому. Сейчас. Как сказать... Вот он выпивает напиток Мефистофеля... и в этом смысле принимает его в себя. Как чужое сознание принимает в себя. И познаёт... Мефистофель... Отдаёт ему должное?.. «А вот теперь позвольте удалиться».

к. -в. Отдаёт.

б. ю. Он говорит: «Ты дозреешь у нас... Дозреешь...» Здесь игровая ситуация... даже на уровне персонажей. А теперь Мефистофель говорит: «Позвольте удалиться?» Фауст отвечает: «Ну, иди, иди, иди...» Что он разыгрывает? Что в игру сейчас включает? Его магическое величие, да? Мефистофель играет с этим его баловством с магическим. Он это потом обнаружит. А до этого что было разыграно? Были разыграны его мефистофелевские дьявольские... игрушки.

Вот двое заключили союз. После этого как бы разыграли его. По-студенчески. Мефистофель же говорит: «Я—школяр...» Вот он и школярничает... «А ты у нас что? Студент?» Мефистофель отвечает: «Я—часть института». Фауст дальше: «Да, тяжёлая у тебя жизнь...» Они эту силу разыграли с пафосом, чтобы её опорочить? Опорочить! И на двоих? На двоих! Вот это я хотел вам объяснить. Теперь Мефистофель говорит: «А ты позволь мне удалиться!». Теперь они разыграют что? Фаустову магию! Фауст ему говорит: «Выходи, пожалуйста! Твоё окно, твоя дверь, твой дымоход... Всё твоё! Иди!» Он как бы играет великого мага.

Итак, чтобы мы не спешили. Мы разыграли дуракаваляние Мефистофеля, да? Как разыгрывал это Мефистофель? В образе школяра. То есть у них не обсуждение вечных законов, а на двоих разыгранная херня. Теперь Мефистофель свою игру предлагает, они как бы сговариваются на игре, особом образе движения по миру. И они его образуют...

к. -в. По театру.

б. ю. По театру, в котором мир. Абсолютно верно. Вот это я буду обнаруживать в этой сцене... Рисунок, который я предлагаю, он может быть такой, сякой. Но важна композиция. В этом смысле я сейчас иду композиционно.

Сцена «Марта и Маргарита»

«Тетрадь ассистента
режиссёра», записи
А. Емельянова

Один раз Маргарита уже поспорила с матерью (из рассказа Мефистофеля); теперь она готова ей наврать, не покажет ей ларчик. Ей теперь нужен союзник, старшая подруга. Никогда не жила, и тут на неё наваливается: знакомство на улице, шкатулки! Шкатулка манит, но она и — запретное. И отдать не могу, и взять не могу.

- 1) «Ах, Марта!» — теперь ты решаешь, что делать, а я не знаю. Это ещё и фантастическая история: ну откуда может появляться такая шкатулка?
- 2) «Ах, Марта!» — Гретхен приносит то происшествие, которое с ней произошло. Источник облучения уже работает, оторваться невозможно. «Мне жутко: от ужаса дрожат поджилки»; эта ситуация началась ещё там, дома, и вот она вместе с ларчиком. Что делает Марта? Принаряжает Маргариту и на её «жутко» говорит: прекрасно! Гретхен: «Никуда же нельзя с этим идти: ни в сад, ни в церковь». — Марта: «А ты сюда приходи, уже и то будет забава, а там осмелеем, и то, что образуется здесь, окажется в городе. Матери каждый раз будем врать. Но откуда это?! Неладное тут что-то есть». Что-то в этом запретное, за что могут прийти и тут же арестовать: «Не матушка ль моя за мной?» Да какая там матушка — «какой-то господин чужой», и только! Нет никакого дьявола, хоть и происходит превращение, хоть она уже и на крючке.
- В сад, в церковь нельзя — горе другого рода: кому же себя куколкой показать?

Есть стратегия: тайком, потом праздник, а праздников много («день за днём») и так далее.

Застукали в тот самый момент, когда «неладное».

Мефистофель сразу же задаёт светский тон общения, как между знатными людьми. Сравнение: войти в «хрущобу» и вести себя, как в посольстве. Марта — Маргарите: вот видишь, я же говорила — дворянка! Это — громогласно, подключая его к этой сцене. Но Маргарита: о, нет. Сразу отторжение. Это — к «неладному». «Так мне остаться?» — а ему никто не предлагал остаться, но он остался и так. Вдруг должна возникнуть «суровость», так, чтобы возникло «с чем вы пришли?», в тревоге.

Сцена начиналась с того, что Марта молилась о получении справки о кончине мужа. И вот молитва услышана.

*«Он умер! Жизнь моя, моё спасенье!
Я упаду! Какое потрясенье!»*

С чем вы пришли — с предчувствием освобождения.

Проба: Саша Куликова⁽¹⁵⁾, Инна Колосова⁽¹⁶⁾, Андрей⁽¹⁷⁾.

Прости, Господь — за что? Мартой пренебрегли, и она стала такой, какая она есть. Обращается к Богу, и через это — разборка с мужем, ради чего всё?! Просьба к Богу: дай справку о кончине мужа, и я начну жить заново.

Проба: Инна.

Сцена, хоть и написана веселой, такой-сякой, является узлом и положена в драме. Поэтому нельзя знать заранее, что она

(15) Александра Куликова, исполнительница роли Гретхен (с первой по пятую редакции спектакля-проекта)

(16) Инна Колосова (Дулерайн), исполнительница роли Марты.

(17) Андрей Кузнецов-Вечеслов.

Финальный монолог Фауста

смешная и так далее. Знать ситуацию и обращаться с ней в игре свободно. «Матушка моя за мной» — не обыденно, не случайно: мать — ищейка, она именно застигает Гретхен, и тогда — что делать? Ларчик отдать — не отдать? То есть ситуация заострена. «Неладное» — и тут же возмездие: матушка! И оттого, что это «господин чужой», чувство не меняется: значит, возмездие — господин. У Марты — обратная перспектива (как и у Вагнера). В её жизни не будет тюрьмы, трагедии, наказания. Её перспектива: всё уладится. В мире нет наказания, нет трагедии. Марта и Маргарита — два типа отработки одной и той же темы. Семья, муж — это между ними, и это на троих, как и вся система обстоятельств: шкатулка, соблазн и прочее. И вся эта система раскачивает Пургу.

Поэма противоположна драме — вот как устроен этот текст. Два аттракциона-этюда: 1) сыграть драму без поэмы; 2) поэму без драмы. Затем всё это забыть и начать осуществлять наше сочинение. Третья стихия, в которой могут сплавиться драма и поэзия, — назовём её музыкой.

Три пролога: театр, небеса, Фауст — драма, пурга — в ней тюрьма — где тема на всей территории? Вечная Женственность. Не замутненная ничем радость бытия Божия, открываемая в созидании, основой которой — женственность.

Пурга — ей обеспечена драма.

Посвящение — эпилог. Через чудо. Чудо — через театр. В театре — небо, земля, ад. Точнее, театр — в чуде. Что там происходит? Гретхен становится ведьмой. С её любовью в душе. Валентин прокликает её за это! Попала в тюрьму! На смерть идёт! И всё это — в театре, в чуде. В поэте — чудо, в чуде — театр, в театре — поэт.

Пурга — то же самое, но «плохое». Всё, что здесь, — там.

Братство, единение в созидании — тема. Отведу лужу (болото стало лужей): он что-то сделал с собой и говорит уже оттуда, из этого акта. Его «Я» здесь — чье это «Я»? Целина — что это за целина? Вольная воля — авторская воля — божественная воля. Целина — нетронутая местность. Деды защитили её. Сейчас он поднимается к Богу и оттуда говорит о людях, которые пройдут его путь. Деды — они же. Прилив — повтор, повтор, повтор. Море бытия. Шутя! Муж, старец и дитя — одно здесь. Хотел бы видеть — и видит! Всё происходит мгновенно, сейчас.

«Я высший миг сейчас переживаю».

[Проба Сцены на улице.

Олег, Андрей.]

Вагнер—Фауст. «На прогулке»

Расшифровка записи
репетиции

«Растаял лёд, шумят потоки...»

Это надо брать как единый лирический стих. Его не следует разбирать через действие. У Фауста две души. Первую он должен здесь отдать и встретиться с миром этой душой. Это лирическая импровизация Фауста в действии. На прогулке с Вагнером в Фаусте просыпается и раскрывается душа. По сути, в действии, в сюжете, в жизни это всегда оказывается поэзией. Поэтому в данном случае стих надо разбирать как стих, не как драму.

«Зима, размякнув на припёке,
В суровые горы подальше ушла».

Здесь сюжет заключается в том, что зима и солнце находятся не в противоречии, а во взаимной игре. Само настроение — весна, демисезонье, но только демисезонье — счастливое.

«Пестрит воскресная толпа».

Это участие. Всё в едином весеннем настроении зарождения жизни, первой, самой сокровенной, живой, полной каких-то неожиданно проснувшихся и приходящих сил природы, которая в тебе. Рождение весны — как рождение действия. Важно, что расцветка, которой пестрит толпа, — часть весны, толпа взяла на себя цвет. «Воскресная» — оживающий климат, оживающая природа находятся в соединении с Воскресением, с Пасхой; пронизанные этим, они дышат началом жизни.

«Всем хочется вздохнуть свободней...»

Фауст через своё настроение начинает понимать мир: через себя понимает весну, зиму, толпу (его лиризм как свойство поэта). «Всем хочется» — это Фаусту хочется.

«В день воскресения господня
Воскресли также и они».

Это не так — Фауст смотрит, видит, понимает, говорит. А вот как — что в Фаусте происходит, а значит, и там происходит. В этом смысле сочиняемый город, сочиняемая зима, сочиняемая толпа — достающееся из Фауста; он их рождает. В этом смысле я говорю: лирический стих. Не «что вижу, то пою», а что пою, то вижу. Поэтому здесь важен ритм поэтического чтения. По качеству надо читать, как читают стихи поэты... Как Бродский читал... чуть-чуть даже завывая, но не пародируя, отдаваясь ритму, а не действию, испивая звук, размер и балдея от этой музыки, от резонанса на аллитерациях, на созвучиях. Пастернак здесь дорывается, что называется. Почти Пастернак же идёт.

«Они восстали из-под гнёта...»

Чувство собственного и общего освобождения. Фауст сливается с ними.

«И рыщут лодки по реке...»

Единство мира с самим собой, которому не требуется никаких закоулков, ничего специального. «В день воскресения господня» — природа едина с Богом, торжествует, ей не нужен посредник. Достаточно этой просящейся наружу свободы. И Фаусту не нужен посредник. Только в таком состоянии: «Я вправе быть им только здесь». Идея в том, что это люди, вышедшие из берегов, это люди, вышедшие из людей. «Как человек, я с ними весь» — только надо нарисовать объём. «Я вправе быть им только здесь» — в этом стихе («здесь»), когда вышел из берегов, когда стал

частью природы, в состоянии освобождения, воли, когда нет уже разделения «цивилизация—природа», «тюрьма—свобода», когда Пасха Господня, и это объединено—едино. А не то, что Фауст первый раз вышел к людям, увидел, умилился и сказал: «Я с ними весь».

«В праздник я могу быть с ними весь!»

Что горожане?—в щегольских нарядах!

Что мужики?—пляшут в деревне!

Кто цветы весны?—люди!

Теперь Вагнер. Совершенно другой взгляд. «Забавы простонародья...»—это хуже передачи «Дежурная часть»—«И крик невыносимы нам».

Совершенно другая модель бытия, другая картина. Вагнер Фаусту: «На свободе—это ваше видение, это ваш стих, ваше излучение, а на самом деле мы с вами это не любим!» Здесь же на стихе не «бу-бу-бу»—вниз, а «ха-ха»—вверх, начало сцены—реальный взгляд на вещи.

Вагнер—практически учитель жизни своего учителя. Фауст учит Вагнера истине, а Вагнер Фауста—жизни.

«Крестьяне (под липою; пляски и пение)»—им является в пляске и в пении история совращения Гретхен. «Плясать отправился пастух

.....

...от скрипача и скрипки».

Непростая песенка, в которой на определённом уровне разыграна всё та же самая предстоящая драма.

СТАРИК

«Мне, доктор, поручил народ

.....

Вам бог прибавит к жизни всей».

Тут важно, чтобы песенка, которую на скрипках надо довести до почти трагического, почти inferнального густка, чтобы она понималась не как радостный народный крестьянский танец, а чтобы отдавалась как опасная сцена, по сути своей, как сцена изнасилования. Она здесь устроена Гёте на такой грани: то ли это

на самом деле мужики пляшут, то ли это то, о чём говорит Вагнер,—абсолютно амбивалентно устроена. Её можно сделать как пасхальную радость, а можно сделать пасхальную радость, постепенно сползающую в пасхальную жуть. Опять—таки жуть должна быть народной; это всё равно надо воспевать, всё будет хорошо:

«Но недотрогу в уголок

Он понемногу уволок

От скрипача и скрипки».

Теперь «Старик». Здесь написана сцена в пейзаже, в сюжете: появились двое в чёрном—их увидели, зашумукались, принесли стакан, «это же сам Фауст»—шу-шу-шу-шу... А что на самом деле здесь разыграно?

Фауст взял свою флягу, и Господь не дал ему выпить смерть, а теперь Старик ему подносит жизнь—стакан вина. Это очень существенный момент для композиции.

Только что на уровне крестьянских песни и танца была сыграна предстоящая Фаусту драма. Я бы хотел, чтобы это было вытащено в композицию. Чтобы как бы была станцована эта драма. Теперь за эту драму, то есть за него, за Фауста, Старик приносит ему благодарность и говорит: «Жизни, счастья пейте полный стакан вина от Бога!» Я предлагаю проходить сцену не от жанра, в этом смысле я принципиально вымарываю жанр из постановки, убираю, оставляю на подсознательном уровне, там, где у нас народный коллектив поёт хоры. Я бы не хотел сюда включать жанр на-прямую, а хотел бы его подчеркнута вывести в другой тип графики. Парадокс в том, что тогда сцена окажется жанровой. Сделать её экспрессивной, почти экспрессионистской, очень опасной, как если бы её нарисовал Бердслей или Климт. «Кровавая свадьба». Фильма не видел, но название мне нравится.

СТАРИК

«Мне, доктор, поручил народ

.....
Не погнушавшись к нам прийти».

Будущее оказывается в прошлом. А работать надо на финал. «Учёность ваша» пройти на иронии (до чего довела!), а потом развернуть и пройти на финале «полный доверху стакан» (туда, где Фауст принимает движение).

ФАУСТ

«Желаю здоровья вам в ответ» — счастливая история.

СТАРИК

(Сейчас должна быть сыграна прямо противоположная история.)
«Отрадно вспомнить в светлый день

.....
За близость с братиею низшей
Хранила вас десница свыше».

Здесь очень странный финал, он меня всегда поражал («с братиею низшей») — я имею в виду не с мужиками). Пришёл старик, сказал Фаусту: «Всё будет хорошо». Теперь является второй старик и говорит: «Чума — смерть — ваш отец — а в то же время — вы чуму проходили без вреда. Можно представить себе по жизни. Вот идёт человек. Вдруг к нему подходит старик и говорит: «Спасибо, что пришёл к нам. Выпей вина и сколько в нём капель вина, столько же счастливых дней пусть Господь пошлёт тебе!» А человек только что пережил себя ребёнком. И душа в нём просыпается, жить хочет. Ему дают стакан — «выпей!» А перед ним танцуют, и парень уволок молодуху — страсть любовная...

И все эти картины Гёте перед Фаустом разворачивает. И тут ещё выходят к нему и говорят: «Вы заходили к нам юношей, когда бушевала чума, бушевала смерть, и выходили нетронутым. Вас Господь хранил за близость с низшей братией». Кодируется. Он движется и в этой прогулке ему жизнь всё время посылает знаки. Именно с этим и должна происходить игра. Здесь не надо оформлять

через внутренний рисунок, это надо проходить по структуре.

«Храни вас господи и впредь,
Чтоб не давали нам болеть».

Это все говорят. Благословляют на дорогу героя, чья дорога касается всего рода человеческого.

ФАУСТ

«Вам следует благодарить
Того, кто всех учил любить».

Ему надо принять напутствие, открывающиеся предстоящие ему картины, вино и грядущее спасение — принять полностью, и тогда «вам» — это «нам следует благодарить...» Принять не на отказе, не на бесе, не на упоре тоски, а двигаясь в развернувшейся в нём крестьянской песне.

Теперь Вагнер. В чём вообще его вектор? «Наша школа, главой которой вы являетесь (закрытая, по сути, школа), — торжествует. И надо гордиться нашей школой!» У Вагнера учитель стал чуть-чуть «ехать», с ним что-то происходит, стал менять своё мировоззрение... На прогулке Вагнер чувствует, как учитель куда-то отправляется. И Вагнер говорит: «Вы можете всем этим быть горды» в смысле «Вот заслуги школы!» Он считает произошедшее от прошлого, а не от будущего. В этом его линия. «Способности не сгнули под сдулом» — то, что я называю некатастрофической линией. «Всё хорошо, всё целно, ничего не надо менять! Учитель принял и это, и то...»

«И станут перед вами (нами) на колени,
Как пред святыней, чтимую в селенье».

Вот какое соотношение. Святыня должна изредка показываться. Старик, танцы, народ, бабы и сам Фауст соединяются в Боге на движении вперёд. А Вагнер отрабатывает: «Ни в коем случае! Никакого движения вперёд! Всё уже произошло. Прогресс свершился сам собой. Движение назад!» Чтобы работать на общую тему, надо вырабатывать здесь

обратную ей. Не только в этом монологе, но вообще на этой прогулке.

У Фауста начинается, раскатывается, восходит движение. А Вагнер по действию отрабатывает: «Нет этого!»

ФАУСТ

«Давай дойдём до этой крутизны».

Я говорю сейчас, как в метафизическом свете устроено их движение. В этом смысле: «Дойдём ещё чуть-чуть, дойдём до грани!» Условно говоря. Фауст всё равно уходит оттуда. Он собирался уйти по вертикали, а Господь отвёл чашу с ядом и отправил его в горизонталь.

И Фауст принял и вышел в стих «*Растаял лёд*», и пошёл дальше, и вот—Старик, и вот—выпил бокал, и вот со всеми сказал: «Господь!» А там Вагнер ему: «Куда?»—разделяет («как пред святыней»), останавливает. Тогда Фауст: «Давай ещё чуть-чуть пройдем, тогда решим». Вот он принимает всё это на себя и—«Нет!» Возвращение. Пережитое переживаете опять.

ВАГНЕР

«Корить себя решительно вам нечем».

И во втором монологе Фауст опять идёт вверх, только уже второй душой. После чего по сквозному действию Фауст идёт; Вагнер: «Что вы делаете? Остановитесь!» И уже приближается Мефистофель. Фауст говорит: «Магические круги!»—и берёт его. Вагнер: «Собака! Это же простая собака!»—уже вслед. Вот вся сцена на прогулке.

*«Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом».*

В этот момент две души должны соединяться; это не разъединение душ, а их соединение. Я открыл структуру действия. Теперь я положу на структуру рисунок, но структура здесь самое важное. Огромное количество текста. Если мы его начнём разыгрывать по структуре, время расширится. А я хочу, наоборот, сделать его очень действенным.

Поэтому я не беру этот текст в разборе слишком подробно. Он должен лететь—и я сразу задаю это в стихе как характер сцены. Вообще управление временем зависит от подробности рисунка и расклада. В данном случае я сжимаю время. Сцена так и написана. Но логику надо открывать.

«Давай дойдём до этой крутизны

.....

И для меня насмешкою звучит...»

Здесь перемена—важнейший момент в сцене. Стих («*Растаял лёд*»), которым Фауст соединился с людьми, танец, Старик, народ, последнее («Господи!») и строчка «Вам следует благодарить того, кто всех учил любить»—это не отрицание Бога, а принятие; совместное; путь на свершение. Вагнер в это раскрытое вкладывает разделёнку («*Вы можете всем этим быть горды*»). Тогда Фауст говорит «дойдём, присядем», и в этот момент в паузе получает перемену. Двигается в перемене, в обратном тому, как до этого завершилась сцена с народом. От Вагнера он получает импульс перестройки. Как прачшу. Проворачивает, изживает через монолог и выводит в другое—в принятие («*Ты верен весь одной струне*»).

*«Чтоб Бог скорей избавил нас от мора
И положил поветрию предел».*

«*Поветрию*»—кстати, очень важно.

«Едва ли кто при этом выживал».

Надо себя брать, практически, как смерть. На этой строке Фауст получает свою же ситуацию, когда он подходил к смерти. Это история, в которой его послали вперёд. И когда он говорит, каково слушать их хваления и так далее, речь идёт о финале. Фауст берёт себя того, от которого он сейчас уходит, и сравнивает с тем, к которому идёт. И тот, от которого он уходит, в свете того, к которому идёт, абсолютно непереносим для него—образованный отцом, прошлым... В этом смысле Фауст

берёт на разрыв, в этом смысле движется дальше.

*«Блажен, кто вырваться на свет
Надеется из лжи окружной».*

Надо подсоединить это как один монолог.

«Тоскою беспричинной»—потому что нет ни тоски, ни причины. Он уже получил движение. «Беспричинная тоска», «омрачение» образовались сейчас. Зрелое чувство (*«День прожит, солнце с вышины»*), в которое, как в метаморфозу перешло предыдущее, весеннее чувство.

«К отлёту тянут журавли».

Полёт, который Фауст рассказывает сейчас, это и есть существо жизни в заре, дохронической жизни в божьем мире. Он практически описывает здесь божью жизнь там. Только она в отражении, в зеркале, как всё нынешнее есть лишь символ. Она отражается в полёте, в самом желании. Я предлагаю проходить этот монолог не как тягу туда, а как пребывание там. Просто пребывание там, в стихе, можно воплотить в полёт. И пребывание это всем дано.

Всем этим монологом надо дойти до точки, в которой у Фауста чаша с ядом, и он хочет там оказаться первой душой. А другая душа тянет к земле. В этом смысле они «не в ладах», в этом смысле они и разрешаются. Ошибкою было бы назвать «помрачение»—одной душой, которая тянется к смерти. Потому что у Фауста нет такой души. У него есть одна душа, которая «поверх его стремится», и другая—душа мальчика, которая стремится его к земле. И Господь сказал: «По пути этой души иди, и по пути этой души придёшь наверх, то есть разреши противоречие. Прочее—помрачение». Иначе был бы неправильно понятый Достоевский. Советский человек: одной душой себя гнобит, другой не может летать. В этом вообще разгадка истории, всего Пролога у Фауста.

Мы как зрители, а в театре стремимся к драме. А у нас за прологом пролог.

Всё время оттяжка. Сказано же Фаусту: «Заключай договор! Иди в драму!» Нет! Он берёт книгу: «Буду её всю жизнь переводить». И уже из книги, с первой строки ему: «Дело!» И в нём происходит переворот. Говорит: «Хватит, пёс!» А вертится, его же послали действовать. «Не мешай! Буду книгу переводить: Слово?—Нет!—Мысль?—Нет!—Сила?—Нет!—Дело!» И тут они с псом встречаются. Ещё не всё. Пытается пса заковать, уничтожить магией. Нет, дело—не пса убивать! А дело в том, чтобы на кресте с псом воссоединиться. И пёс ему является. Идёт сцена воссоединения, разбор которой уже сделан. Фауст принимает в себя Мефистофеля на любви. Один в другого входит. Кровью скрепляют. В крови же Христос.

«И на меня капризы находили»—Вагнер чистый человек, не открытый внешнему миру. У него свой способ восхождения: «А если попадётся редкий том, / От радости я на небе седьмом». Его радость в книге, а капризы находят иногда, но он их смиряет—путь каббалиста. Вот он и создаст духа без плоти. Но нельзя Вагнера вести по перспективе к духу без плоти, которого нет в спектакле, а на самом деле есть здесь и сейчас в этой сцене. Пройдём подробнее по стиху. *«Блажен, кто вырваться на свет
Надеется из лжи окружной».*

«Блажен» у нас в подсознании обычно живёт как дурачок. Вот Фауст сказал перед этим: «...я виной их умерщвления, / И сам отраву тысячам давал», то есть казнил себя. Казнив же, сделал себя блаженным. В движении по первому монологу он приобретает порыв. Когда он себя казнит, в этот момент стягивает пружину. Отпущенная пружина выталкивает его наверх, и этому он говорит: «Да! Блажен!»

«Но полно вечер омрачить / Своей тоскою беспричинной»—вроде как надо развернуться и перестать что-то делать.

Ни в коем случае! Наоборот. Вот уже тоски нет! «*Смотри: закат свою печать...*»—и совершает чудо стиха, чудо поэзии. Словом поэта, в нём живущем, оказывается в раю, в божьем мире, но только передаёт это Вагнеру земными образами. Как на экране, показывает ему чудо жизни. Что получается: солнце уходит.

Тут очень важно, чтобы одновременность жила над последовательностью. Надо вначале стать блаженным и войти в место, где живёт одновременность. А потом из одновременности рассказывать последовательность. Фауст говорит Вагнеру «смотри» не в смысле «смотри на закат», а «смотри на моё чувство: я сейчас из одновременности буду рассказывать тебе земной пейзаж, я сейчас посмотрю на землю сверху, от Бога, а не от земли».

«*Зачем мне крылья не даны*»—сверху о человеке. «Зарю» надо проходить как Божью Матерь, как Вечную Женственность, по-символистски. Надо в Пастернаке вскрыть Андрея Белого и Блока. Откупорить в них во всех тех двоих, что всё это запустили: Блока и Белого! «*В соседстве надо мной*»—в одном доме живут. «С днём впереди и ночью сзади»—абсолютно демоническое (в хорошем смысле). «*Жаль, нет лишь крыльев за спиной*»—можно пройти по-разному. Он ведь уже реет над водной гладью, ещё бы крылья—было бы совсем красиво! «*Но всем знаком порыв врождённый*»—надо проходить как «мы все же там были». «*Порыв врождённый*»—это же вневременное в том смысле, что мы же оттуда все пришли. И Фауст сейчас восстанавливает «оттудащее». «*К отлёту тянут журавли*»—ещё раз: не задирая голову, а глядя вниз, с седьмого неба.

ВАГНЕР «*И на меня капризы находили*», «*Меня леса и нивы не влекут*»—не потому, что он простак Санчо Панса.

И не на тему «Ужу не дано летать». А в смысле: «Приходилось и мне так переживать вышний мир. Я беру книги, из них напитываюсь радостью и из радости я на небе седьмом».

ФАУСТ «*Ты верен весь одной струне... Вертикальной струне. А во мне две струны, две души живут. Небесная и земная только что ожила*». Небесную вертикальную струну Вагнеру помогал натягивать не кто иной, как Фауст.

«*Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнёт к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела...*»

Начинается реальный призыв, не стих. «*О, если бы не в царстве грёз*»,—призывает вихрь, Вальпургиеву ночь, Пургу. Мефистофель честно исполнит—будет «плащ походный» из фаустова халата. Заказано—сделано.

Фауст принимает на себя Мефистофеля, и Мефистофель в нём поселяется—оплодотворение Мефистофелем не персонажно, а тематически. А Мефистофель принимает на себя Фауста, в этом смысле можно сказать оплодотворяется Фаустом. Кровью это скреплено: они кровные братья.

Так написано у Гёте. После этого Мефистофель ещё и одевается Фаустом в сцене со Студентом—передразнивание, соотношение тонов, слоёв, игра ими сама по себе заваривается и движет дальше действие.

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

Вагнер здесь разворачивает свою мощную систему взглядов. Старик: приветствует нового Фауста, того, с которым произошло всё это. Вагнер: народ отмечает священность нашего пути! Отсюда и — «*корить себя решительно вам нечем*»; монолог о традиции, укоренении. Единственное, что прочно в этом мире, — традиция! Травили народ тысячами — это свято, как свят опыт; ваш сын переймёт ваш взгляд — о себе уже.

«Блажен, кто вырваться на свет...» — помрачение лишь подчеркивает благодать. Фауст блажен. «*Две души живут во мне*» — уже заклятие духа, не грёза, а призыв. Это как бы «красная кнопка», на которой Фауст держит палец в течение всей прогулки. В этом смысле это опасная прогулка, ведь он готов в любой момент призвать опаснейшие силы, находясь на пути расстриги из вагнеровского храма. Учитель решил порвать с традицией — неужели это не ранит Вагнера? Фауст уже на уходе, Вагнер буквально держит его из последних сил. «*О, если бы не в царстве грёз...*» — вызов. Тут же появляется пудель. На землю легла ночная сырость — оформление появления беса. Тревога. Вагнер тоже видит Мефистофеля и уговаривает себя, что видит пса.

8.02.99

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

[Проба: Саша. Сцена в спальне.]

Песня о кубке. Её смысл: во имя любви я и душу погублю! Точнее: нет ничего дороже любви, причём она особая у этого короля. «Смертельная» любовь. Черета кубков внутри Фауста.

«Я б дорого дала, открой
Мне кто-нибудь, кто тот чужой».

Она уже застигнута любовью, и уже есть знание, что это он. Узелок завязался, и отсюда уже не вырваться, да и не хочется вырваться. Тяжело дышать — чувствует дух. И в комнате, и в ней самой происходит что-то, что она не может объяснить.

Всё, что касается сундучка: для неё должно быть очевидно, что это не мать положила его сюда и так далее. Что это — источник. Ожерелье, серьги — надевая их, вступает туда, где история с Фаустом. Метаморфоза, превращение — вот что важно сыграть в этой сцене. Надо знать, что эта духота дьявольская, шкатулка тоже, и, зная, идти туда с песней о кубке, где финал — пучина. Инициация ведьмы.

Это и её бунт. Песня о короле: королю предназначено властвовать, а он раздаёт земли и пьёт из кубка. Так же и она, предназначенная быть бедной и ходить в церковь, идёт на эту историю, фактически становится ведьмой.

Узел: «*О господи! Смотри-ка ты, смотри*». Вместе с Господом радоваться этой шкатулке и на Него же в конце концов и восставать.

Марта, Маргарита, Мефистофель

Марта — она говорит о любви человеческой, в которой есть то да сё и много чего другого. Маргарита: о небесной. «Не надо, дорогая, унывать» — к королю из песни о кубке.

«Не дай мне бог любви изведать силу» — не в смысле «влюбиться», а именно «изведать силу», то есть потерять милого.

Маргарита идёт к Марте как в место, где уже проживает дьявол. Как Нина Заречная в соседнюю усадьбу, где «богема». Она вступает на эту тропинку и идёт по ней осознанно. Это движение понимает и поддерживает Марта⁽¹⁸⁾.

Вся эта история со шкатулкой — при знании финала. Отсюда — «от ужаса дрожат поджилки».

Мефистофель — дискотека «Святые Узы Брака». Притча о муже: кто во всём виноват? Бог! Хотел деньги отдать жене, а отдал кому? Доброй душе — шлюхе! Цепь рифм: куш — муж — почему ж — душ — дух — услуг — потаскух — недуг — каюк.

(18) Здесь проводится аналогия с содержанием 1-го акта пьесы А.П. Чехова «Чайка». (В рамках проекта «Сад» в 1994 году в Мастерской индивидуальной режиссуры был поставлен спектакль «Чайка».)

9.02.99

Спальня — Марта

«Тетрадь ассистента режиссёра», запись А. Емельянова

Саше: забыть о рисунке и пройти в режиме «баловства».

Песню петь, а не играть. Без остановок.

Инна: монологично. Вспомним рисунок.

[Проба 2. Саша не прошла узел «о Господи».

Сцена «Фауст / Вагнер на прогулке». Проба.]

СТАРИК

«За близость с братиею низшей Хранила Вас десница свыше.

ВСЕ

Храни Вас Господи и впредь, Чтоб не давали нам болеть».

К Старику: прошлое берётся через будущее: десница свыше и тогда уже хранила; храни и впредь — это весь народ здесь напутствует Фауста; он сейчас отправится к дьяволу, и это путешествие спасет всех.

Монолог Фауста («Растаял лёд, шумят потоки...»): всё, что ещё не произошло в природе, уже происходит в людях. Люди творят природу (параллель: Штайнер⁽¹⁹⁾). Не описывать пейзаж, а разворачиваться в метаморфозу. Народ пляшет — завершение, и тогда: «как человек я с ними весь». Из этой метаморфозы — образовать иной мир, противодействие. Я с ними

(19) Рудольф Штайнер (1861–1925), немецкий философ, основатель движения антропософии.

весь—празднует освобождение, преобразование своё. Вагнер—до преобразования. Вот эта сцена: два Фауста. Один до преобразования, другой после.

Святыня—вот что Фауст хочет предать! (И себя как святыню.) Плоды, любовь, без вас (без нас) народ погибнет—вот что ему отдаёт Вагнер.

«Блажен, кто вырваться на свет...»—идти от неба к земле.

«Но всем знаком порыв врождённый...» —отдать это всем, это дано каждому.

«Давай дойдём до этой крутизны...» —получает омрачение, прошлое, отца, и затем—блажен, кто—вырывается из мрака, но ещё находясь там, а потом—окончательно. Одно неведомое нужно—здесь обретает Господа и далее движется Господним оком. Близок к полному преобразению, но это, временное, получил, чтобы его потерять, а потом—Мефистофель и жизнь сначала. В свете старого Фауста этот момент вопиющ, и по этому поводу—воплъ Вагнера. По образу: один получает спасение, а другой из лучших побуждений пытается развезть это спасение. Безумием обуйн Фауст! Вставить в него угасающий на глазах разум! А потом уже—всё: слово превращается в дело, и духов уже вызвал, и иметь дело уже с ними.

Растаял лед, шумят потоки—действие заключено здесь в том, что он произносит лирический стих.

Театр текста: ритм, аллитерация—на это кладется действие.

Почему мы не пойдём в эту сторону.

Посвящение. Пролог в театре

«Вы снова здесь, изменчивые тени...»

Тени—тени образов, тени героев, невоплощенного произведения. Найдётся ль воплощенье—вот вопрос, с которого вообще всё начинается. Мы застаем Поэта

в отношениях с образом. Как штангист перед штангой.

И вот вдруг надвигаются виденья. Поэт репортирует из самого себя: застлали кругозор, ловлю дыханье.

То есть в обычной ситуации вдруг начинается что-то невероятное происходить.

И что же сделали эти виденья? «Воскресли прошлого картины!» Поэт оказался в иллюзионе прошлого. Происходит чудо: оживают былые дни, былые вечера. Возникает даль; и в этой дали всплывает «любви и дружбы первая пора». Вокруг него—и в нём самом. И что же они с ним делают? Пронизывают особой тоской; это особый счастливый гнет, в котором он всех припоминает благодарно. Прошлое, молодость—всходят в нём счастьем. Тоска тех лет—это особое счастливое бытие и его самого, и всех вокруг, и страны.

И сразу же:

«Им не услышать следующих песен,
Кому я предыдущие читал».

Обрести, получить эту совместность—и сразу же безвозвратно потерять! Пройти здесь и сейчас необратимую социальную метаморфозу: невозвратность! Современность—непосвящённые: страшно их похвал! А прежние—рассеялись кто где! (Безлюдье—очень ощутимое для меня.)

И на этой ноте—какая-то сила приковала. Ведь это же социальная история; и вот сила небывалая приковала к образам. Первое: счастье; второе: невозвратность; переход к третьему: рассеялись—и я прикован. Прикован: это чувство оказывается связью, а видения оказываются образами. Воплощение теней найдётся в жизни. «Плюс» наложил на «минус», рай на ад, счастье на несчастье (ага, вот он, вот он ключик!), и пошло: эолова арфа запела, зарыдала—дыхание ветра, бури, Пурги. В этот момент—получаешь композицию,

получаешь движение. Это одушевляющая буря, рыдание, возвращающее радость. И вот—Поэт в трепете, томленье миновало! Сейчас начнётся! Слезы льют, тает лёд—растопилась душа, я живу. Происходит чудо преображения реальности, и ты в него вступаешь, в это чудо: «Насущное отходит вдаль, а давность, / Приблизившись, приобретает явность». И перед нами открывается в чуде даный ему театр; театр, в котором он был (есть, будет) счастлив. Театр: в нём всё происходит в мгновение. Волшебный театр: заказываешь, пишешь, ставишь, бутафор всё дал, что нужно, зрители в восторге—и всё это в одно мгновение. С этого начинается Директор (у Пушкина, кажется, с этого же—Книгопродавец⁽²⁰⁾). Каждый в этом театре—гений своего дела. Это супертеатр; речь может идти только об успехе, о вечной удаче. Нам опора большинство—а кто же ещё?! Очевидная идеологема. Ситуация прекрасна, как обычно: столбы помоста врыты, доски сбиты! Какая у нас публика? Да каждый! И этот каждый уже ждёт от нас! Чего ждёт? Невесть чего! То есть люди знают, от кого ждать невесть чего: только мы и способны им это дать. Всё уже готово! Я всех их знаю и зажечь берусь—первая люциферическая шутка Директора, но Директор, как и Театр—больше мира. Идеальная ситуация, и в этой ситуации—в первый раз объят такой тревогой (игра в тревогу): много стали читать! Нужна новинка! А каковы результаты? «К театру ломится народ». Вот мы их зажгли—и теперь райские двери штурмуют! То, ради чего и существует театр,—Касса! Это не просто радость, а: мы—пекари! Это—хлеб! За него

рады шею свернуть! А ты—Поэт—и есть и волшебник, и виновник! Поэтому сию же минуту—сверши это диво! И что же это истинное делает с Поэтом? Оно сразу превращается в толпу, а от неё—оторопь берёт! Уведи меня отсюда, я же так устроен, я Божий слесарь, мне работать надо, я должен быть не здесь, а там! Далее: расшифровать, как я устроен (и ты, Директор, будь так устроен!): «Пускай не рвётся сразу на уста», а то ведь—сразу растопчет суета. Пусть мысль, созрев, предстанет нам законченно чиста: вот для чего мы нужны: чтобы правда, образованная там, в сосредоточенности, была передана в поколения. Вот как устроен театр!—говорит Поэт.

Они ведь и собрались для того, чтобы вместе делать театр. Директор дал своё, Поэт—своё (оттолкнув, естественно, Директора), а Комическому Актёру всё это мешает работать! Он противопоставляет им своё: молодёжь! Восторги поколения—не безделка! Его-то техника в чём: не глух к капризам публики—тогда и относишься без предубеждения. Зрителя надо слышать! Здесь разговор не только о современности, а и о природе театра. Любой актёр должен работать так: соединять чувства, ум, страсть, юмор.

Вот она, великая театральная троица: трое несовместимых, являющихся частью одного целого.

Директор—Актёру: «Всё правильно, но главного-то не сказал!» «Гоните действий ход!» Окрошка: толпа (хорошая!) всё соединит в единый суп, хороший суп, вкусный! А хороший сбор—это то, ради чего мы и собрались. Сбор—сборный состав—окрошка: немножко жизни, выдумки немножко—ну, вы же это умеете! Здесь Директор открывает сокровенную тайну театрального механизма, отдаёт лучшее, что у него есть.

(20) Имеется в виду стихотворение А. С. Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом», 1826.

Поэт—«Да вы тут, оказывается, собрались кропать пошлости! Отдаёшь сокровенное—а на самом деле, не осознавая этого, творишь зло!» Поэт обнаруживает заразу, которая ещё и не осознаёт себя!

ДИРЕКТОР

«Меня упрёк ваш, к счастью, миновал».

Теперь Директор во имя общего дела разворачивает всю историю на прямо противоположное. Была толпа «хорошая»—теперь получай толпу с противоположным знаком: кто ваш зритель? *«Он равнодушен, груб и бестолков».* Так чего тогда мучить муз?! Валите всё в кучу! Избытком мысли не поразишь—так порази недостатком связей! Но что для Директора главное? Чтобы дело пошло. Он использует любые средства. Не получилось добром—попробуем зло. Пошёл крутить мотор в эту сторону.

И—заработало!

«Вы в экстазе?»—экстаз ведь рабочее состояние Поэта. Поэт заработал—через «раба»—к человеческой мощи. Надо было в Поэте пробудить человеческую мощь. И вот она пробудилась, проступила—теперь надо её обрабатывать. Человеческая мощь—капля спермы, и теперь нужно свершить акт оплодотворения. Вступает Комический актёр. Оплодотворили—и отступленья нет. Вот такую драму нам дайте! Актёр показывает, как с этой каплей, с этой мощью обойтись. Схватить эту истину, оплодотворить, и возникает гармония, из которой каждый возьмёт своё. Это—вместе с Поэтом, а тот за Актёром, как ребёнок, как дитя; сама радость, невероятность этой картины отдаётся Поэту, и—наступает высший миг театра. Кто вырос—завершился—тот угрюм и привередлив; кому ещё расти—тот всё поймёт.

Поэт—тогда верни мне юность! Сейчас же! Дай погремушку!—Ах, друг

мой—у них уже единство, уже театр, и Поэт уже захотел в нём быть—молодость, юные годы нужны в жизни, когда бой, девочки, пир, состязанье; но для лиры—впору зрелые лета. А молодость никуда не денется, ведь она внутри: все мы дети до самой могилы.

Директор—довольно болтать!—то есть работа уже пошла! За дело—за котёл. Все эти слова Директора—не советы вообще, а происходит здесь и сейчас. Смотрите, вокруг нас—на немецкой сцене—кто во что горазд, а мы—объединились! Получили единство—и взять его: работать! Обойдём всех! Если что нужно—бутафор тут же даст! И вот театр уже над всем миром, над стихиями. Гимн театру: всё здесь—небеса, земля, ад! Не нам любезничать—какая ответственность: нам вверено всё мироздание и даже больше!

12.02.99

Сцена у Марты. Проба и расстановка по движению

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

[Влад Троицкий и Александр Прищеп (21)
из «Даха». Сцена с пуделем.]

«Кропатель пустой!..
Вот символ святой...
Творит добро, всему желая зла».
Беседа Фауста и Мефистофеля после
сцены «Муж».

«Ну, как дела? Идут на лад?»—
«Ты пламенем объят и в горе!
Она твоею будет вскоре.
Пойдём к соседке Марте в сад.
Кума заведомая сводня,
И Гретхен будет там сегодня.
—Ну что ж, прекрасно. Очень рад».

После этих слов—вольная беседа
двух друзей на отвлеченную тему,
о справедливости.

(21) Вольнослушатели из киевского
Центра современного искусства
«Дах», с которым Мастерская
индивидуальной режиссуры со-
трудничала с конца 1990-х годов.
12 февраля 1999 года репетиция
началась с показа сцены В. Троицкого и А. Прищепы «В рабочей
комнате Фауста».

Сад Марты

Эта сцена делится на три разные сцены:

1. До слов Мефистофеля «*любвеобильность вашу оценил*». Это—интермедия, соотносящаяся с перспективой как обратная ей.

2. Со слов Фауста «*...О радость ты моя! / Так ты сейчас меня узнала...*»—действие.

Первая же—обратная действию. Представить, что у Маргариты появился такой жених—юноша и так далее, что его приятель—жених Марты, подруги Маргариты, такие двое приятелей... В мире людей, не на путях метафизической эволюции, договора с чёртом и так далее. По сути своей—жанр. Интермедия «Они в обычном мире». Те же герои, только вне драмы. И потом—взрыв драмы: так ты меня узнала? В этой драме всё уходит на цветок—божественное. И тогда первое объединяется со вторым—

физическое с духовным—и даёт третье:
3. «*Идёт!*»—«*Ты прячешься, лиса!*»

Сцена в саду—пьеса в пьесе. Третья часть—на путях Пурги. 1) «Весна на Заречной улице», «Пять вечеров»—стремительно вырваться в 2)—в вертикаль—соединить горизонталь с вертикалью: 3) финал: их буквально растаскивают (временно). Маргарита: мне это непривычно...—на путях превращения. Фауст: прости, что тебя я подстерёг—они уже ведут в открытую, сразу: ДА! А ну—у Бога спросим, через цветок, о том, что и так уже известно! Букет или венок?—венок (дионисийское), букет (идиллия): ему всё равно, в каком режиме с нею быть. Букет—первая часть, венок—третья, а она—между них. Отвечает: так, пустое. (Венок—свадебный, а букет она соберёт для Богоматери.)

Он не выясняет, а ясно сразу, и вместе с ней движется туда. Вопрос цветку: к вечному, не к земному. Брать вертикаль здесь—к сцене в тюрме: Гретхен!

Гретхен!—наше место свято. На самом деле такие чувства берутся в знаке, в символе—ведь они больше физических. Уходит от оформления жизненными чувствами. Прежде—музыка. Две души ведут вертикальную игру. Со слов «О милая!—А ну!» мистериальная сцена. Вместе—в Боге, в Творце, отсюда необъяснимость «конца», «гнева», «проклятья».

Марта и Мефистофель тоже не могут расстаться. Одна пара сплелась в Боге, другая—в Вельзевуле. А наша пара?—можно разыграть на себе, разыграть тьму и свет. Он юркнул в тьму за нею вслед—он к ней—она к нему—так создан свет!—именно так и создан. Об этом будет и сцена в пещере.

Никакой любовной игры; они идут друг к другу и смыкаются. В этот момент Мефистофель подхватывает Фауста, а Марта—Маргариту. Финал у Маргариты—невероятный ОН, в сиянии, и, какой бы Маргарита ни была, она его недостойна. Не в смысле «простая девушка», а—невероятность любви.

Попробуем.

Надо разобрать подробнее.

Можно взять через жанр, и тогда она вся туда уйдёт. Нет, вы не можете мной заинтересоваться, это невозможно, мы абсолютно несовместимы—её первый ход.

Один лишь взгляд, один лишь голос твой: принца заколдовали, и он влюбился в кухарку. И в этом заколдованном состоянии: она говорит, она смотрит, а ему необходимо её целовать, брать за руку. Свершилось чудо, которого кухарка ждала всю жизнь, и поверить в то, что оно свершилось, невозможно. Она и говорит без конца о своей жизни: я кухарка, я кухарка, я кухарка! Она должна дозреть. Фауст, уже зная, ждёт этого созревания.

В этой сцене оказывается невозможным гнать Пургу: рассогласовывается. Основная тема здесь—любовь Фауста и Гретхен, которую

с противоположным знаком отыгрывают и Марта с Мефистофелем.

Мефистофель—любвеобильность вашу оценил: бросает Марту и следит далее за Фаустом и Гретхен. Они следят за «нашей парой», и одновременно она его окучивает. Здесь, в этом городке, все следят из-за забора—и мы тоже! Одна пара сговорилась, другая нет; несчастливая пара следит за счастливой. И, растаскивая их, они, естественно, увеличивают их притяжение друг к другу.

Проблема не в том, как это обустроить, а в том, как это соотносится с перспективой движения. Короче говоря, нельзя в этой сцене уводить Мефистофеля в Марту. У них, естественно, романа нет. У них: смеркается—в смысле, заваривается история; сцена пропитана злорадным, inferнальным торжеством: все подглядывают!—а наша пара? Он—во тьму, он—к ней, она—к нему—**ТАК СОЗДАН СВЕТ!**

То, что Фауст раскрывает Гретхен после сцены гадания,—их сопряженность—он увидел сразу же, тогда, у собора, «в то утро за церковною оградой». И тогда правда сцены в саду—«дозревание» Гретхен, а Фауст даёт ей эту возможность, даёт это время. Соответственно, меняется линия и у Мефистофеля с Мартой: те двое созревают в свете, а эти двое разыгрывают это созревание как тьму, по пути снабжая это особого рода действенным комментарием. Теперь, когда на мужа, семье, браке уже поставлена «печать», на эту тему можно и побаловаться. Наблюдая это созревание, оборачивают его в тьму. Марта находится в той же перспективе, что и Мефистофель—она и стала на этот путь в предыдущей сцене.

Итак, любовь, появившись в зеркале в «Кухне ведьмы», всходит светом и окутывается тьмой. Эти—по любви, те—по страстям.

И сразу же это выходит в СЦЕНУ
В ПЕЩЕРЕ.

Пресветлый дух, ты дал мне, дал мне всё!

И буря, о которой он говорит—это бу-
шующая в нём Пурга. Далее—не отказ,
а: то жажду встречи, то томлюсь. Есть
тяга ввысь, и есть низкий спутник; когда
восстанавливается божественная связь,
уходит страсть—и он томится по ней
тоской! Его приход в пещеру—не отказ;
варианты:

- 1) получил свет, и теперь что ему?
 - 2) заходит в пещеру и творит благодар-
ность! Всё разгорается—и дальше,
дальше! И Мефистофеля—к духу, к духу,
а Мефистофель отвечает: дух духом,
а Гретхен ждёт! (взывает к совести).
- Спасается в лесу. К той же веренице диа-
логов. Если вариант 1, то: вода остыла,
а Мефистофель пришёл и снова вски-
пятил. Но нет. Какое там остыла!
Кипит всюду. Но Фауст оттягивает,
зная, что ему идти дальше. Мефисто-
фель приходит его торопить, форми-
руя ситуацию, где он ведёт Фауста.
А Фауст черпает силу в духе, в моно-
логе в пещере, а не в Мефистофеле.
Мефистофель-то думает, что в нём,
ан нет!

15.02.99

Посвящение. Пролог в театре

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

Проба: Александр
Дулерайн⁽²²⁾, Дмитрий
Троицкий⁽²³⁾, Тамара
Сагайдак⁽²⁴⁾.

Директор—какой мне прочите успех?
(успех бывает разный)—уже всё го-
тово, и все ждут, но чего ждут, пока
не ясно—время сейчас такое, нужна
новинка—наше искусство—хлеб, надо
накормить их хлебом, ради чего? Ради
великого (сакрализованного) наплыва—
поэт, сверши! Наплыв—потоп; тай-
ный юмор, скрытый в поэзии: мечта
Мефистофеля—потопить рай. И есть
средство! Средство сведения с небес
сквозь землю в ад. Этим можно играть.

Поэт	Небеса	Всё воедино
Комический актёр	Земля	
Директор	Ад	

(22) Александр Дулерайн, испол-
нитель роли Директора в «Теа-
тральном вступлении» и Гос-
пода в «Прологе на небесах»
(с первой по пятую редакции
спектакля-проекта).

(23) Дмитрий Троицкий, ис-
полнитель роли Поэта
(с первой по пятую редакции
спектакля-проекта).

(24) Тамара Сагайдак вела в первых
редакциях спектакля-проекта
сквозную линию Комический
актёр—Дух Земли—Старик—
Ведьма—Servibilis—Злой Дух.

Актёр—Земля не может жить только в потомстве, она должна сейчас цвести и тогда сможет и в потомстве.

«Истины крупица»—капля оплодотворяющей спермы бытия; важно пройти сам акт: минута... другая... и готово! Акт оплодотворения—живого, земного—страсть. Поэтому и хмурятся старики, а Поэт—хочет этого. Актёр же ему отвечает: у тебя больше страсть!

Поэт—небо кровоточит, попав в эту ситуацию. В его позиции не противостояние, а невозможность участия. И в пределе этой невозможности начинается участие.

Н. В. Постоянный цейтнот, цейтнотность существования (о часов 40 минут).

16.02.99

Линия Гретхен

«Тетрадь ассистента режиссёра», запись
А. Емельянова

Пурга—не шабаш; это метаморфоза, в которой я беру на себя переживание небытия, смерти, переживание действия. Кто предоставляет Фаусту возможность действия?—Мефистофель! Это дело, это познание (разум в нём аморален); воля к власти, жестко устанавливающая телесное и отрицающая духовное. Мефистофель не созидает зла, но ведёт ко злу: созидая, невозможно не наступить на божью коровку. Но в этой метаморфозе у Фауста растёт дух и растёт душа; для финала—рождения—нужно ему умереть. Здесь лежит и «не дай мне Бог любви изведать силу»—Гретхен входит в это пространство. Их встреча происходит не в то или иное мгновение, а до. В церковь она идёт именно поэтому—из предчувствия. Лань и стрела, поражающая лань,—одно.

История Гретхен и Фауста—не история соблазна души, а история совместного «витка» двух душ. Ларчик есть договор Гретхен. Но, находясь в Пурге, она начинает терять Фауста. Слякка: она дальше движется в метаморфозе, а метаморфоза неотвратимо выносит её из жизни, и вот она уже чужая людям. С каждым шагом—невозможность выхода из метаморфозы и невозможность существования в ней (обморок в церкви).

Её молитва Богородице: «Спаси меня от мук позора...» Что это за «муки позора» и где они лежат? По линии отношений с Фаустом или с жизнью? Параллель: молитва в Гефсиманском саду; эта молитва и эти муки—не финал,

а кульминация пути. Злой Дух: сцена в роке. Хор. И другой хор. Она между двумя хорами. Все три стадии её движения—в словах злого духа. *Dies irae, dies ilia.*

Сцена в тюрьме начинается с песни абсолютной освобождённости; с этой дисканции и история про «обглодал мой скелет» и так далее—утроенная страшилка; «я вспорхнула весной»—и лечу. Дальше: обратное этому: скоро под топор! Может ли Фауст остановиться в своём движении и остаться с ней? Нет. Может ли она расстаться с Фаустом? Тоже нет. И дальше с ним двигаться тоже не может.

Злой Дух / *Dies irae*: выбирай! Стоишь, оставаясь в центре; уйти, уйти!—куда? К Фаусту. Но не к Злому Духу и не к *Dies irae*. (В сюжете после этого она убьёт ребёнка.) «Соседка, вашу склянку!»—что за склянка? Вот здесь и завершается история с Мартой. Соседка—это Марта. Здесь амбивалентность драма/поэзия сведена в предел. Склянка соседки—это судьба соседки. Марта обрезала мужа, обрезала любовь и избавилась от «мук позора». Её судьба—без мук, но и без любви. Гретхен принимает любовь и принимает муки. От них и молит избавить. Оба хора же обостряют: «Протянуть тебе руку, погибшей, / Боятся!»,—«*Quid sum miser tunc dicturus?*» (что я, несчастный, скажу тогда?).

Или—или. Выбирает ли здесь душа? Отрывается ли она от Фауста? Как просить склянку соседки, не отрываясь от Фауста. Гретхен падает в обморок—не выбирает. Душа противостоит самому выбору. Выбор невозможен. И в этом смысле она продолжает путь. Но она уже падает. Движение дальше означает потерю любви: теряет любовь, когда рядом с Мефистофелем. А что значит «рядом»? В ней самой! Тогда—путь соседки, но тогда—обрезать Фауста. И парадокс, и сложность здесь вот

в чём: потеря любви есть обретение любви. Вот та шаровая молния, которая у неё в душе. Быть с Фаустом, в его движении—значит, рвать с миром, с братом, с матерью. Ведь она не в брак с ним идёт, а в безбрачие, и на уровне жизни получает судьбу проститутки. Приняла шкатулку—значит, приняла это движение. Диалог с Мартой о ларчике—это диалог об этом движении. Более того, с самого начала она берёт этот путь, с ним она уже вступает в игру. Потом об этой судьбе она будет молить Богоматерь—об избавлении от этой судьбы. И, беря движение Фауста, берёт Фауста с Мефистофелем; испытание, которое она не может выдержать,—и выдерживает. Путь Фауста—движение души по пути духа; а она падает, сжимая неживой рукой поводья. Дух, живущий жизнью молодой души. У неё же нет ни сил, ни возможностей жить так. И она идёт в этот мир, разрывая все связи с тем, и с церковью тоже. Церковь: если есть Закон, то может быть и Суд.

Связь Фауста—с Богом: кто дал отдельное, особое право Мефистофелю? Бог дал—в Прологе на небе! Значит, это Бог творит беззаконие—ведь он над законом. Гретхен: речь идёт об уходе с этого пути, который продолжается; это не идея и не решение, это вопль—ведь уйти невозможно; в этом смысле движение Гретхен—это «движение с воплями» до обморока. Сцена же в тюрьме—другое.

Узел: соседка—вашу склянку. В истории Марты нет катастроф, но и любовь не вечная. В доме Марты в Гретхен поднимается, усугубляется её история, её движение. Кладёт туда сестрёнку, мать—они остаются позади; берёт ромашку—Бог отвечает: любит! Двигайся! (См. графический план на стр. 228–229.) И—единение с Фаустом в Боге. Праздник их реального союза. Соединить небесное

17.02.99

и земное—грудь с грудью и душа с душой! И тут же с особенной остротой наваливается физический мир. Возникает вопль, усугубление—разрыв с матерью, братом—путь испытания. Лизхен ясно приносит ей реальность: разрыв с людьми. Брат проклял. Это история проклятой. Получив проклятие, сразу же попадает в собор. «Иначе, Гретхен, бывало, ты к алтарю подходила. Книжка была растрепанная—зачитанная. Голловка была свободной от любви. Всё, связи с миром ушли, их больше нет». Все те же, те же думы—это не покаяние преступницы; здесь—неотвратимая часть пути: разрыв с ним. Душа подымается... на вечные муки! Уйти, уйти—оторваться от Фауста, то есть приблизиться к нему. Четыре всхлипа в этой сцене: 1) всё вместе; 2) туда; 3) сюда; 4) я падаю.

В тюрьме: ты жить должна: но его «жить» означает её погибель. Её движение—уход к ангелам. А ему—живи. Мефистофель: бегите! Обречена на муки!—Спасена!

Линия Гретхен: персонажа нет, есть драма, от которой хочет освободиться—нельзя оформлять через рисунок.

История о муже намечена правильно, но в Пургу—в метаморфозу—ложится некатастрофически, усугубляя в Гретхен драму—катастрофу.

Проба сцены у Марты, но при вольном обращении с рисунком.

К молитве: дать возможность провести душу туда, к финалу на небесах!

Зеркало—сюжет. Душа метаморфозы—Вечная Женственность.

Добраться до вечности без метаморфозы—Вагнер.

Вечную Женственность не изнасилуешь, сколько ни насилуй очередную свою подругу у памятника Пушкину!

Лучше—воспеть. Рисунок—свободная игра. Проба «Пролога у Фауста». Кузя, Юра, Олег, Цицернаки. Зачем Мефистофелю кровь?

Линия Гретхен

«Тетрадь ассистента режиссёра», запись А. Емельянова

Монолог:

«Что стало со мною...»—и дальше. Первый вопрос: является ли этот монолог единым поющим состоянием—песней—или сценой? Рефрен, припев—в развитии?

Юность, детство получают любовь как чистое, ясное знание. И в памяти на это знание есть много чувств. Это знание не терпит девальвации; душа знает о любви, что она чиста, не замутнена. В течении жизни это знание истрачивается; по сути, с ним истрачивается и душа. Чтобы не истратиться, душа отказывается от любви, не подпускает её к себе, но знание о неистраченности—удивительно!—остаётся в душе до самой смерти. А значит—у души нет времени, она живёт по-другому.

В самой любви нет катастрофичности. Петрарка знает, что другой любви нет, и вся его жизнь становится песней о Лауре. Ромео и Джульетта, Гамлет и Офелия, Фауст и Гретхен—других пар и нет. В момент разгорания любви начинает страшно рушиться жизнь со всеми её институциями и со всем тем, что ею вложено в человека.

Мадам Бовари, Манон Леско—ради нескольких обречённых секунд вырваться из жизни. Парадокс: церковь, призванная укреплять священный союз душ, на деле укрепляет совсем другое. Гёте берёт это в пределе.

Психологически можно рассказать лишь о нелюбви; ведь о душе мы знаем только

то, что знаем о её несчастьях. О любви можно рассказать в мифе. Они живут полной жизнью—он в полноте страсти дарит ей ребёнка—разрывая и уничтожая всё, что этому мешает. Этому мешают мать, брат, вся жизнь и все её институции. И не он её тянет, а они вместе движутся.

Знакомство—шкатулка, песня—Марта—сад—сколько витков уже в этом движении!

Фауст подписал договор. Его движение—противозаконное движение, на которое дал разрешение Бог. Её душа—детская, церковная—двигалась к браку. Вот её свет, её чистота, непотревоженность. Забавы детства—радость, игра души. И она готовит себя к любви. Но та любовь, которую она встречает,—антицерковная. Она соединяется с ним во имя этой цельности и взрывает эту цельность. Это возводится в песню. И этот монолог—скорее песня, а не сцена. Песня, поющая из этого момента. И из этой песни—в сцену с воплем к разрешению: «Пообещай мне, Генрих!» (см. графический план на стр. 236–237). Кого она спрашивает: «Ты в бога веришь ли?» А если это погибель? Для неё церковь и создана Богом. Братство Нового Завета. Ей не дана эта жизнь, ей не дожить и до двадцати лет.

«Где духу набраться, / Чтоб страх победить...»—это его дух.

Чуть он отлучится, забьюсь, как в петле: физически невозможно жить без него. «Чад» и «огонь»—всё время разные. «Покой»—«чад». Горячка—страсть. Сейчас возьмём монолог, песню как сцену. Она начинается со страсти. Девочка никогда не испытывала физической страсти, и вот после сцены в саду она её испытывает. «И я не жилица на этой земле»: в эту страсть—разрыв. «В огне голова»: условно—Офелия. «Меня обуяла демоническая сила». А церковь крута! «Цепенею»: к этому

моменту надо получить ситуацию собора, когда ни туда, ни сюда, это «цепенение»—обморок.

Ни по душе, ни по страсти от него не оторваться, и в то же время—демоническое! Чем больше она с ним, тем сильнее страсть, тем сильнее демонизм, тем невозможнее разрыв с ним. Разрыв с ним—гибель. В движении с ним по этой земле любовь истратится; это—самоубийство—вот демонизм.

В действии: она приковывает себя на цепь, чтобы к нему не бежать. Но всё заслонено им! Колдовство, жар грозит меня сжечь—эта страсть настолько усилилась в ней—физическая страсть—из-за того, что она себя держит, из-за цепи, цепенения.

Разрешить это можно только духом. Где же его взять?! Как соединиться с ним в любви, то есть «страх победить»? И когда «руками обвила», то готова уже и на гибель с ним. Связь с ним может привести к гибели души. Его движение есть гибель для неё. Это то, чему она скажет «нет» в тюрьме. Ей нельзя двигаться по его пути. И—«где духу набраться...» Нет духа у неё!—«Пообещай мне, Генрих!» Сама уже не может совладать, остаётся только к нему воззвать! «Ты добрый человек, каких немного, Но в деле веры полный вертопрах».

Ты добрый, в тебе Бог, но ты не занимаешься делом веры, работой—самой главной работой жизни. Дело веры—ходить в церковь, причащаться, исповедоваться и так далее. Это—работа. А ты не работаешь, занят жизнью.—Оставь, дитя, я жизнь отдам...—нет! Верить по Писанию твой долг! Разговор в духе, и вот: они соединены душами и разделены в духе: она—от церкви, а он-то—нет!

А отповедь схоласта и попа...

У попа не проповедь, а «отповедь». Это какой-то высокий и опасный урок сознания, который он ей преподаёт. Он говорит эзотерически: пусть разум

скажет: я верю! пусть существо скажет: я не верю! Особый гнев Фауста: «В него, Создателя всего...» Существование, вездесущность Бога настолько очевидны, что бессмысленно говорить «я верю» или «я не верю». Доказательства? «Или над нами неба нет, / Или земли нет под ногами...» Каждая пылинка бытия свидетельствует о присутствии Бога! И далее: он доказывает Его существование единением их душ; жизнь в полноте, «в присутствии вселенной», в соединении с природой, в объединении души, разума, существа—вот дело веры. И нет достаточных имен. Дело—в чувстве. Обнаруживая вместе с ней это чувство.

В этой сцене три части. Сама природа сцены—в разгорании физической страсти. «Любовная» сцена. С «погибелью» в душе Гретхен в это и отправляется, но этому и сопротивляется. И вот между ними оказывается вера в Бога. Два хора в соборе: вначале между ними оказывается один хор, потом второй.

«Всё это так—но я в сомнениях»—только на перспективе. Фауст: «Об этом целый свет твердит...»—весь мир пронизан Богом, даже дьявол в Боге,—так что же мне бояться слов?

«Свет Христов тебя затронул очень мало»—она говорит о движении, и о движении, различаемом в себе. Ставит между ними «дело»—церковь—а потом и этого самого дьявола. «При нём я разом холодею...»—Посмотри, в нас же Бог!—Да, это так, но и дьявол тоже! Дитя моё—мы пойдём по этому пути вместе. (Это их и разделит.) Говорят о Мефистофеле: не обсуждение третьего, а он—в них, он их разделяет.

Второй вопль Маргариты: единый выплеск «нет»!

«Где духу набраться, /Чтоб страх победить...»: пришла, чтобы духу набраться, не получается—нет, нет, нет, нет!—«Мне пора домой». —«Постой».

Вот тут-то Фауст и говорит: «Грудь с грудью—и душа с душой». Да, но мешает мать—на, возьми капли.

Капли: к подаркам. У Фауста—тот же ход: дарить, дарить.

МЕФИСТОФЕЛЬ

«Ну что, ушла твоя овца?» Жертву принес?

Сцена заканчивается тем, что она принимает его ночью в своей постели рядом со спящей (а мы-то уже знаем: отравленной) матерью. Мефистофель приходит и не комментирует, а закрепляет эту ситуацию: так ночью?

Забьюсь, как в петле—к самоубийству; разлука с ним меня вздернёт—я не жилища. «Догадки угрюмые»—безумие души в Пурге.

В комнате Гретхен

(«Войди, не бойся ничего».)

Оставшись один, Фауст действительно остаётся один—без Мефистофеля. И эта комната, и её хозяйка реально входят в него, он обретает и комнату, и Гретхен. «О девушка, как близок мне твой склад!» Обнаруживать предмет за предметом и в конце концов себя: а ты зачем пришёл сюда? И обнаружить себя изменившимся! Тут-то и входит Мефистофель: «Живее вон!»—не только и не столько потому, что «она войдёт сейчас», а потому, что Фауст в этой комнате ускользает от него—и прекращает движение. А честно ль это?—из обрётённой жизни Гретхен.

Фауст оказывается в святилище (пещера). Святилище его любви—его души; но и святилище Закона. Как чисто! Ни пятнышка! По сути, он впервые вступил в жизнь, и вступил через это святилище. Эту комнату надо испытать. Он никогда не имел этой жизни, этих святей; и вот она ему даётся в своей чистоте. Здесь каждый момент является

22.02.99

для него открытием; сразу—фантазия: внучка! Целовала! Руку старика! И внучка оживает, и патриарх... Чертог—божественное присутствие, святилище жизни в Боге. В этом божественном, данном в мирском—она: как подрастало дитя, как выросло, превратилось. А ты? ЗАЧЕМ ПРИШЁЛ СЮДА?!

«Бежим!»—Фауст обнаруживает, что оставился. Вместе с Мефистофелем. «Дай кину взгляд в последний раз!»—по перспективе. Мефистофель: вот так оборот!—не на «честно ль это», а на всю сцену: вот тебе раз! Тебе здесь понравилась!—может быть, присвоить хочешь ящик? Может быть, хочешь остаться? Скорее прочь отсюда!

Эта сцена подразумевает работу с воображаемыми предметами: кровать, кресло и так далее. Точное распределение предметов.

В эту комнату (алтарь, святилище) Мефистофель ведёт его—чтобы это место устранить. Алтарь / узилище: юмор / не юмор. Узилище—осмеяние; но через осмеяние—правда ткани, движения.

Сцена с Валентином

«Тетрадь ассистента режиссёра», запись А. Емельянова

С самого начала это именно сцена с Валентином; и диалог Фауст/Мефистофель—для Валентина, и песню про Катринхен Мефистофель поёт для Валентина, разжигая его на бой. Валентин—олицетворенное сознание «мать—церковь—мир», которое они берут на себя и уничтожают. И далее, в соборе: Злой Дух—не мефистофельское; это «святое» святош—божественное, которое в людях превращается в злое. Происходит то, на что Гретхен уже пошла. Это не неожиданность, а то, что и должно было произойти. Именно в сцене с Валентином и разрываются её связи с миром.

В монологе Валентина две части. Получать монолог из действия—из сцены «Гретхен/Фауст»: в эту секунду получить его. Она идёт / он идёт к этому разрыву—огня, огня! Гретхен обращалась к Богоматери: услышь, услышь меня! И Богоматерь, приняв букет, услышала и отвалила ей эту сцену. Огня!—разгоришься дальше!

«Кто здесь?»—«Сын матери твоей».—предельная степень окончательности происходящего.

Дальше: СЦЕНА В СОБОРЕ. Сцена начинается мощным хором. В разработке Гёте—это греческий хор.

Сцена с Валентином берётся в инструментальном, а не в реалистическом ключе—и кладётся в тему.

Посмотрим одну из предыдущих сцен—СЦЕНУ С ЛИЗХЕН.

И здесь—тоже получает позор. Но, получая, расстаётся с этим. Горячая

23.02.99

сцена. А расставаясь с этим, движется
дальше—к Богоматери. Когда она от-
рывает от себя мир, тают и силы—силы
для движения к Богоматери, к Фаусту.
И её молитва—это не молитва, а сцена
с Богоматерью, построенная на пер-
спективе финала, когда Гретхен просит
быть провожатой Фауста. Нет сил дойти
до этого эпилога. Нет сил расстаться
с этой жизнью. «Шумно, людно»—
не разорвав, «дышать мне трудно».
Разрывает—не может разорвать.
Идеология—чувства—тема: в теме раз-
рывает связи, в чувстве осталась боль.
Букет, появившийся в саду Марты,—
Лизхен и её костюм, обратный этому
букету: драные перья, кровавое тряпье.
Букет уходит вверх, к Богоматери, и на-
чинается сцена с Валентином.
По движению: Гретхен остаётся сто-
ять после сцены с Богоматерью.
«Столпница»—получает проклятие—
Злой Дух—падает. Сцена в тюрьме—
уже другая сцена.

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

[Проба сцены у Марты.
Не получается.
Получилось.]

24.02.99

Кухня ведьмы

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

Сцена со зверьми. Со слов «Что, малыши, у вас кипит?» Что такое эта сцена в целом — встреча Мефистофеля и зверей? Основной момент: они на четверых разыгрывают предстоящую судьбу Фауста и, более того, разыгрывая, формируют её, судьбу, в её поражении, то есть в «победе» Мефистофеля. «Аннигиляция в страстях» — так можно обозначить эту сцену. Через зеркало сюда добавляется любовь, и результат этого магического ритуала оказывается прямо противоположным чаемому. И ведьма чувствует это. Именно здесь заваривается в Фаусте любовь, то есть он получает откровение Гретхен, и здесь же он оккупируется азартом страстей, неудержимостью жизненной энергии. Любовь, кинутая на рулетку. «Что, малыши, у вас кипит?» — начало ритуала. Похлёбка! — звери подхватывают. Здесь изготавливается аннигиляция: братия нищая. Каждая реплика — стадия в этом ритуале, усугубление его. Мефистофель, как шаман, берёт на себя роль иницируемого — Фауста — у них сдвоенность.

Выставишь грош — сыграем в очко: рулетка аннигиляции. Сыграв, становишься «голым черепом посреди жилья»: окрепнет рассудок — навеки окаменеет. Ещё и особая игра слов, записанная Пастернаком: очко, зашибёшь — тюремная лексика. Сведение с ума. Будешь счастлив, как никто, — вечная эйфория сведённого с ума. Никто — стал ничем. Важный момент: происходящее находится в двух плоскостях.

Аннигиляция, несовершенство мира здесь и закатывается в жизнь Фауста. В движении этой линии Мефистофеля — торжество окончательной победы над Богом. В аннигиляции Фауста — радость победившей истины. Это радость в духе, радость шамана.

История с шаром: с одной стороны, осторожнее: репрезентация возможностей адской кухни; с другой стороны, уже на полную катушку осуществление этих возможностей. Поймай! — с одной стороны «не крути!», с другой — «конец ему настал!» Провокационный запрет. «Раскатишь зря» — «зряшность» этого ритуала (по Фаусту). По Фаусту — «зряшность», по вертикали — аннигиляция земного шара: никогда не закрутишь! Две короны — соединение вертикали и горизонтали; разыгрывают невозможность этого соединения. Заготавливают преступника.

По вертикали: вор — Бог. Сквозь лубяной переплёт неба себя выдаёт Преступник. По горизонтали: кто раскатил шар? Всё это и есть горшок — всё сыгранное сейчас! Завершение первой, основной части ритуала. Вопрос «для чего горшок?» — вопрос уже от аннигилированного сознания.

Ведь это ритуал по созданию антимира, и Мефистофель берёт на себя здесь Фауста, его судьбу — и судьбу мира. Четверостишие: «дурочок — невдомёк — примененье — назначенье»: фейерверк, финализирующий этот ритуал. В этом смысле «дурной ответ...» — участие в этом фейерверке (дурной значит хороший и так далее) Разрыв короны: две половинки, аннигилированные по отдельности, их пытаются скрепить, и не выходит — торжество, полный разрыв с Богом. Обломки мира теперь надо втоптать, пляска Витта на косяках мироздания: и прозой вопим, и рифмой умеем, а если меж строк... — истины не пряча: истина, конечно же, в этом. Заодно и поэту досталось.

«Я под твою пляшу дуду!»—обращено не к ведьме, а—продолжение.

Диалог Мефистофеля с ведьмой: аннигиляция мира завершается «дрызгом» финала. Появление ведьмы запрограммировано в этом ритуале, именно здесь она и должна появиться.

Они— в торжестве ритуала, сюда же— «и мы содом произведём». Ведьма же (в смысле действия): процессы, которые в них завелись, чуются ей опасными. В них истина заторжествовала, а она чувствует, что как-то не так торжествует истина.

Появление— из двух частей. 1) Произошло что-то из ряда вон, «русским духом пахнет»: на кухне завелась любовь! 2) В этом ритуале они заварили как раз эту любовь вместо аннигиляции. Мефистофель же в этот момент уже торжествует свою финальную победу. «Я под твою пляшу дуду!»—к Богу: ты же сам сказал, что деревце растёт,— вот оно и растёт! Аннигиляция мира— прямое следствие твоих же дел.

И ведьма появляется за такт до кульминации, должна была появиться— и появилась, ей бы теперь и отправить разгоревшееся дальше, но— не узнаёт. Не узнаёшь?!—наступает момент величия Мефистофеля, момент величия адских сил в этом ритуале. Она здесь и должна по правилам не узнать, потом узнать и так далее— как праздник Нептуна. То есть он и идёт себе, этот праздник, по всем правилам. Но ведьма-то и в самом деле почувала неладное!

И у неё игра— правдивая.

Монолог далее: во всём своём величьи взят бес. Начала и концы; то, что посередине— прогресс и так далее. Временщик, узурпатор скинут наконец с небес. Мефистофель вернул себе трон; но временно вынужден ходить во всей этой мерзости— в гамашах и так далее. Теперь ведьма узрела императора (пространство не изменилось, но он воссиял

в пространстве). Не называй меня истинным именем: в мире торжествует ложь! Какое извращение: презрение, плохо с сатаной и так далее.

Мефистофель причастил Фауста истине, и родственность его с ним только усиливается.

Вино: причастие, только обратное ему.

Всё разогреть— теперь надо осеменить.

Не сакральный духовный акт, а конкретно ритуальный. Обрядовый.

Сакральный уже был. Теперь повторяется всё: аннигиляция, сведение с ума...

Начало всей сцены: в результате обряда Фауст получит молодость, страсти, любовь, надеется уже на это место, надежда растёт, но: «да нет, не получится...»— сомнение. Ну что ж— тогда пошли работать, пошли естественным путем (навоз, коровы, труд), и всё будет— через 80 лет! Нет!— говорит Фауст; ну, значит, в ведьме и нужда. Мефистофель «бессилен»— здесь обретение силы. Варить— ведь он и будет варить. Горничная, лакей— слуги будущего величия. А хозяйки нет. Все гуляют, сволочи, Мефистофель один должен делать эту тяжелейшую работу по аннигиляции бытия!

«Сама нелепость и безвкусье»—

Фауст принимает правила игры.

Принимает— и внутри содрогается от мощи небытия, аннигиляции.—

Напрасно!— и пошёл ритуал. Как Фауст содрогнулся— так он их и получил.

И уже— идти в драму на двоих. В ритуале участвует, но его ведут, его роль— роль получения любви.

Самец— судьба Фауста по вертикали;

Самка— по горизонтали;

Мефистофель— воедино;

Фауст— любовь;

Ведьма— невыносимость временного здесь.

Фауст в зеркале получает движение вверх вместо вниз, что и замечает ведьма; ритуал разыгран, завершён,

начинается обряд, где всё повторяется: на нет—мироздание, на нет—сознание и так далее.

К началу: как может всё это «от грустных дум меня отвлечь», если даже природа не властна над этим?—Вот тебе закон природы!—принятие «чёрной магии». Здесь завершается драма, и здесь завораживается особое движение по драме—Пурга. И «фьють в трубу»—она в Пурге.

Жалеешь ты?—здесь узел, перемена с одного на другое.

Это сцена между двумя понимающими страдания этого пути, сестринская сцена. На открытом чувстве они проходят это страдание. И тем, как сцена разворачивается, она и гонит дальше жертвенную овцу Гретхен.

Лизхен

Главный момент—она приняла в себя Фауста, то есть беса. Лизхен—максимально сжатая трагическая история Гретхен. Сама роковая безапелляционность развития этой сцены отдаётся в чувстве, то есть, начиная с атаки, заканчивает внутри этой истории. Естественно, она уже в разорванной фате, вывалянная в соломе и перьях.

В сцене они движутся вместе. Если образ, то они вместе режут. Бабий плач. В сцене в этом смысле много чувств.

(О чём, вообще-то, идёт речь? Драма, расположенная на тетиве Петрарки—катастрофичность любви в мире. Наша трагедия в том, что любовь есть. Миф о двух влюблённых, об одном целом, которое не может быть целым на земле. И вот оно случается на земле и получает катастрофу.)

Гретхен спасётся через катастрофу. Эту катастрофу ей и приносит Лизхен. Приносит, как родной сестре, на огромной близости.

Первая часть: приносит катастрофу. Вторая часть: вместе с ней внутри неё. Две жизни: человеческая и ведьминская. «Нос заткни, тяжёлый дух!»—это дух дьявола, ведь здесь история ведьмы. Она стала чужой, но и ты чужая.

Как войти в эту сцену? Взять тему Гретхен, провести её на атаке, от этого города и его законов, а затем оказаться внутри.

25.02.99

Тюрьма

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

Фауст имеет дело с её уходом, не с её «безумием». Её решение— плен, он стоит между ними. Её уход— гибель, уход из жизни. Слышит её песнь— это не «безумная» что-то поёт, это освободившаяся от жизни душа поёт: жуткой страшилки больше нет.

Что усугубляется в этой сцене? Тема несоместимости: дан приказ ему на запад, ей в другую сторону. Фауст говорит: мы увезём тебя— мы с Мефистофелем; по Фаусту: двинем втроём! По Гретхен: тоже втроём, но с Богом. «Скорей вдвоём / На колени станем...»

Фауст подходит к ней душой, берёт «душу на душу»— «твой милый рядом»— вот узел этого единения:

1 часть— она жертва. Земля.

2 часть— разворачивается «Спасена!».

Небо. Небо, земля, ад. 2 часть: расставшись, разорвавшись на земле, входят во встречу на небе. Получить в расставании единение. Тема— сразу, в первой части. Во второй— небесное, и тем острее дальше берётся земля.

«Где ужас завтрашней

зари?»— смерть— их больше нет! Они могут объединиться, только если Фауст оторвётся от Мефистофеля. Как только отрывается— они вместе и могут уйти вместе— спасена! Не расстались! Но как только идти— то идти с Мефистофелем, без него нельзя. И— невозможность.

Обрели— и тут же, здесь и сейчас, происходит «кража»: «Ты мой был. Кто тебя украл?» И снова, снова на разрыв. Начало: «нет» с перспективой «да», и в этом

«да» можно было бы удержаться, но невозможно, и тогда «нет» наращивается с новой силой, страшилка снова и уже здесь, преступница.

Сюжет: он приходит её забрать— опять в мир. Душу, которая уже освободилась от мира. И перед этой душой вновь весь ужас как реальность. Тогда он к ней— душой, она оживает— пойдём!— опять ужас! Она уже восходит к Богу, при этом разрываясь с ним и тоскуя в этом разрыве. Но уже освобождаясь от тоски, видя свою смерть со стороны:

«На улице толпа и гомон,

И площади их не вместить...

Тогда я остаюсь с тобой...»— Фауст отказывается от своего предназначения.

А предназначение— туда, только там и произойдёт встреча. С момента «остаюсь с тобой» Гретхен отталкивает его.

В действии это попытка улетающую душу удержать и забрать в жизнь обратно.

«Ты, Генрих, страх внушаешь мне»— здесь, земной Генрих. А там— уже ждёт Генрих. Генрих, Генрих!

Фауст же до последней секунды бьётся:

«Живи! Ты жить должна!»

Итак, идёт некий процесс. Мефистофель его ускоряет, усугубляет: бегите! Он же и есть предмет их разрыва. «Осуждена на муки»— не «в ад потащат», а весь рай осуждён на муки. Перед всеми ведь одна и та же история. Сравнение: её уже везут короновать, а он: «Каюк девочке! Ведь мы уже готовим взрыв этого королевства».

Естественно, что в самом тексте звучат обнаруженные смыслы; но драматическая природа этой сцены важнее, чем текст.

День настаёт: этот день уводит их в разные стороны. Птичка: обратно в страшилку её уже не затянуть.

А ему— в страшилку.

Гретхен— история любви.

Лизхен— история бабьего горя.

«Две жизни в ней, и ест, и пьёт за двух».

27.02.99

Прологи: Посвящение, Театр, Пролог в театре

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

В своей несводимости, несоединимости небо, земля и ад неразрывно связаны, не могут друг без друга.

К теме: время рассеяния среди безлюдья («Распался круг, который был так тесен...») — наше переживание «распада».

«Грехопадения, смерти и тления
След с поколения смыт и исчез...» — речь идёт о нашем поколении и об искуплении его кармы.

Шли времена. В каждом из времён — своя точка стяжения, свой магический кристалл. «Какой мне прочтите успех?» — Какой природы радость присутствия в этом времени?

Несчастье — удача.

Бродячая труппа — успех — этим соотношением и ставится вопрос: какой успех? Какого рода успех? И с этим вопросом каждый имеет дело: Актёр, Поэт, Директор. Каждый даёт свой ответ на этот вопрос.

«Жив правдой и неправде рад...»

Какой успех? И начинает давать свой ответ: мой зритель... и так далее. И каждый ждёт от нас невесть чего. Сюда кладётся тема. Далее — рисунок.

Новость, новинка — новый тип пламени, чтобы «зажечь».

Показать лицом товар: тема кладётся, а дальше раскладывается через кассу, товар, новинку, по пути подчеркиваясь инфернальным юмором (то есть этот юмор не самодостаточен). Штурм рая, наплыв.

Ответ на «какой успех?»: волшебник, диво.

В этот момент тема разворачивается в антитезу.

Комический актёр: не толпа, не большинство, а молодёжь, цвет нации. Поколенческий ход. Не было б молодежи, не было б и потомства. «Восторги поколенья». С талантом не пропасть — душе не пропасть. От чьего имени? От театра, который хочет работать со временем; а время принадлежит молодёжи. Но это — оттуда же, откуда можно сказать «плевать на молодёжь». То есть от цельности, неразделенности человека на «молодёжь-немолодёжь». Тогда это к теме. И тогда надо разделять! Чтобы в финале сказать: «все мы дети», то есть ты всегда в себе содержишь всё.

К композиции: открытие Олимпиады и её закрытие — праздник. Сама же Олимпиада — резня.

Трагическое в европейской культуре возможно только при атаке трагического: я играю, будто Закон над Богом или будто Бог надо мной.

Рождение духа: душа познаёт страдания (Штайнер).

«Человеческая мощь» — Актёр: тогда любовь, и в соединении возникнет растущий — Поэт: дай мне его! — Актёр: он и так в тебе есть.

Посвящение: прошлое — явность: здесь и сейчас весь объём, целое.

Образовывается здесь и сейчас мир, в котором есть вечное и временное, страсть и любовь... — и этому миру Мефистофель говорит НЕТ — этот мир несовершенен!

28.02.99

Пролог в театре

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

[Проба: Дулерайн, Троицкий, Цицернаки.]
Комический Актёр: дыхание сегодняшнего дня—через свою жизнь. Тогда образуется связь.

[Пролог на небе. Хайбуллин, Дулерайн.]
Модель: то, что ты создал, Господи, и так уже абсолютно чудовищно, и мой труд по уничтожению уже и не нужен. Например, построили плотину и уничтожили реку: рыбадохнет и так далее. И я оказываюсь идиотом: вокруг все поют этой плотине хвалу! Но этого образа недостаточно (театр борьбы). Важно взять модель.

Когда мы говорим: в финале дух обретает созидательное братство и этим приближается к Творцу, то есть получает возможность наслаждения для Творца,—мы имеем в виду, что он и не создавал ничего другого, из чего надо было «переворачиваться». То есть мир создающийся уже создан изначально, а значит—ада нет. Если допустить, что он есть, то значит, есть Закон, который над Богом. Тогда это другая пьеса и другой спектакль. Здесь—Бог над Законом, то есть этот мир—играющий мир, пребывающий в радости. И если «чёрта» нет, то и возникает начало этой истории—диалог чёрта с Богом. Именно отсюда и возникает этот диалог—оттуда, что чёрта нет и ада нет. Откуда же доставать «чёрта»? Только из исходного знания о его небытии, о том, что в конце он скажет: «Как речь Его спокойна и мягка!» Из знания финала.

И когда Мефистофель приходит и говорит: человек гибнет!—он получает ответ: Фауст!

Да, странно этот эскулап... Господь говорит: «он мой раб». Станный раб! Непонятно, чем он тебе платит,—и чем ты ему тоже! Он—беззаконник. Ни ты его не содержишь, ни он тебе не подчиняется. Дальше раскрывает: требует, рвётся—ведёт себя, как военачальник! И, естественно, с душой, которая ему дана, сладу ему не будет, то есть. Твоим он не будет никогда. Он доктор?—он наш человек, как и все доктора. Мефистофель говорит о природе заделанного Господом, а тот отвечает, он служит мне, выбьется из мрака—мне в угоду. Представим себе, что обсуждается устройство человека. Теза: саранча. Человек—между Мефистофелем и Богом, тогда зачем я нужен?—Фауст—вот человек!—тогда я нужен! Тогда спрем!—присоединяется мир (человек + ад и небо): они тебе даны! Вот мы и получаем этого человека и в этом смысле работаем на тему. Берём его соотношение с бесом (с Богом): ты проиграл, он вырвется—поспорим!—давай! Гони, раздражай! Ко мне являйся!—радость Творца по поводу изощренного аспекта созданного Им бытия—торжество объединения, торжество Бога над Законом: вы ж, дети... (архангелы—пение). Так, через «разлад—торжество», прологи соединяются к предстоящему действию. Люди бьются, маясь,—это к драме: все эти Лизхены, Валентины и пр. Фауст же—свободный дух, свободное сознание. В этом правильность соотношений с Богом, создавшим человека свободным—и от Себя тоже. В этом смысле Мефистофель—«мнимое число», число, которого нет, но без которого не может существовать математика. Есть бытие; небытия нет, ибо оно временно. Вот основная философская

модель, закладываемая в тему: нет ничего, кроме Бога, а Бог есть вечная радость.

6.03.99

Теперь, если взять игровой ход: Мефистофель начинает с того, что отказывается участвовать в мире, где Закон над Богом. Он не говорит ни о ком отдельно, а в целом о человеке—о мироздании. А вот конкретный представитель всего человечества—Фауст.

«Дети, в школу собирайтесь!
Петушок пропел давно!
Как вы там ни упирайтесь,
Ни брыкайтесь, ни лягайтесь—
Вы спасетесь всё равно».

Мефистофель—необходимый для движения дух, опосредованный как «чёрт». Без него—важнейшей части добра—движение невозможно. Он есть божественное—тем, что отрицает божественное своим бытием (а не небытием). Противоречие не надо разрешать; его надо торжествовать.

Сцена в тюрьме

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

Движение Фауста осуществляется по своему поводу: именно здесь, в этом мире, быть вместе с ней, а значит—против устройства этого мира. В этом смысле у Фауста богоборческое движение. Он отрицает это небо, которое заставляет его разделиться с землей.

Гретхен и Фауст в этой сцене взяты в чистом виде; персонаж равен тебе, Олег. Сцена внутри обстоятельств, а обстоятельства такие. Фауст не её спасает, а идёт по своей линии. От чего можно сейчас её спасти? От неба, от ангелов. И он против них—трагическая сцена: герой против рока, и рок побеждает. И в этом смысле она его не узнаёт, говорит ему: «НЕТ». Другой герой, тебя нет. Сжимается от боли сердце...—здесь записана вина. Фауст слышит вину, а затем преодолевает её, входит в действие. Гёте предлагает образ: сломал засов.

Фауст, проживающий свою жизнь заново: мир говорит через него. Трое в «Прологе в театре»: гимн объективному искусству. Не себя ты проявляешь в мире, а мир через себя. Несовершенство—юность, жизнь—есть гимн совершенству. Один смысл на троих—разделяется на три смысла—объединяется снова. Совершенство вопиёт о несовершенстве—вечности нужно время. Поэт—это беззаконие (Мефистофель: возьми поэта на подмогу). Ведь поэт—это и есть несовершенство, то есть свобода. А значит, несовершенство и есть «человеческая мощь». Это же: кому ещё расти, тот всё поймёт.

«Соглашенье» обостряет жизнь: если б у меня был покой, то я бы дьявольское дело сделал за семь часов! Покоя нет, ведь Фауст обуян и любовью, и страстью. Любовь, заведённая страстью. Исходный момент: он получает молодое тело, дышащее и страстью, и любовью.

У каждой сцены есть «пружина»—первое, что надо взять для игры. Пружина этой сцены: без промедления—взять! Скорее! Не вводи меня в беду! В этой ситуации не может быть «гувернёра»: Фауст сам знает, что и как надо делать, он попал в жизнь и осуществляет. В этом смысле здесь нет столкновения между Фаустом и Мефистофелем, а есть движение на двоих, и всё—в движении. Мефистофель ему: есть правила движения; Фауст же: чёрт с ним, с ГАИ, поедем на танке! Мефистофель обнаруживает законы этого мира; если не жизнь, не обнаружение—тогда это Нострадам, книги. Если же жизнь—то вот закон и так далее, который можно взрывать,—грудь скорбью мира стеснена (тюрьма). Движение на двоих, но Фауст впереди, принял луч и гонит по жизни с удвоенной силой.

Марта

«Тетрадь ассистента режиссёра», запись А. Емельянова

Ложная притча. Ложь этой притчи—возможность некатастрофической любви. «Двойная петля»—в этом. Миф: другой любви, нежели Фауст / Гретхен, в этом мире быть не может. Культура (европейская) другой любви не знает. Дафнис и Хлоя, Отелло и Дездемона и так далее—это луч той же самой любви, пронизывающий европейскую культуру и исходящий из «Пира» Платона. «Вертер»—предупреждение о девальвации этого мифа. «Не надо, дорогая, унывать...»—независимо от Инны-Марты. Здесь обостряется вертикальная связь с любимым. Смерть не прекращает любовь, а обостряет. Неуныние в катастрофе: не потеря любви в жизни, а потеря жизни.

*«Не дай мне Бог любви изведать силу.
Утрата милого меня б убила».*

Когда любимый умирает, ты его не утрачиваешь; ты утрачиваешь, когда умирает любовь. Ужасная сила любви: утратив милого—утратив любовь—ты теряешь душу. В этой сцене речь идёт о том, что одна любовь утрачена и начинается другая. Гретхен оформляет эту притчу двумя восклицаниями: 1) если не утрачен, даже умерев, то не надо унывать; 2) не дай Бог утратить, даже если жив. Инструментально: например, скрипка и тромбон начинают тему некатастрофичности любви. Виолончель

же берёт эту тему диаметрально противоположно.

Мефистофель же, забегая на эту тему, вычищает её своей.

2 части: 1) создание Святого Брака; 2) его разрушение. Между ними—интермедия: какой бедняк, и как любил жену.

1) История человека, который берёт свою любовь, и жизнь ограбила его, не оставила ничего, он был овцой.

«При склонностях таких благоговейных. Вы созданы для радостей семейных...»

В этом мифе несовместимы любовь и церковь; Мефистофель подчеркивает эту несовместимость. Закончил историю вечной любви и передал Гретхен, пожелал ей. Подсоединяя к первой части. Она берёт эту первую часть, и Мефистофель говорит ей и этому—да!—Но я не смогу! (перспектива сцены в соборе)—Тогда и чёрт с ним! Заведите кавалера! Вот возможность—Марта! В этом смысле—сцена на троих. Итог этой сцены: как Вас понять? Как вообще понять Вас? Соединение несоединимого?—Дитя, дитя... ПРОЩАЙТЕ!—в перспективу гибели. (Утечку не поймали—выход из-под притчи.)

Дух Земли. Линия Тамары

Он всегда, везде—части часть, посланник. Этот образ имеет большую мистериальную подоплёку. Например: всему этому миру нужен человек—свободно познающий дух.

Но парадокс заключается в том, что философия, смысл ничего не дают игре.

Они убивают чудесность, которая заключается в фантазии, имагинации (параллель: Пикассо, рисующий человека-быка; Шекспир и «Сон в летнюю ночь»).

Высказывание заключается в следующем: я посланник, не обсуждающий ни силу,

которая послала, ни послание; меня нет; послание же такое: ты должен быть.

Теперь о композиции. Движение Фауста: изначально это наркоман. Когда Господь говорит: «Знаешь Фауста?»—его жизненный путь завершён. Он созрел, его разум получил зрелость. У садовода уже есть плод. Теперь он должен созреть во времени, то есть вырваться из своей жизни—той, где созрел дух. Он получает толчок в другую жизнь и прежнюю (к которой он привязан) переживает как тюрьму, конуру. Его привязь—это сладостная привычка, тормозящая полученный от Бога импульс. Его переживание и есть этот импульс.

Отсматривая в секунду свою жизнь, Фауст осознаёт её невыразимую завершённость для себя. Бежать! Но наркотик держит его. Вот о чём рассказ: Илья Муромец сходит с печки. Иду, но беру с собой Нострадама: остановился на микрокосме; но импульс остался, и вот—другая «бутылочка»—знак Земли; и из самого наркотика Бог говорит ему: иди в жизнь. Восторг, среди которого послан ему Вагнер. Ему Фауст отдаёт этот восторг, укрепляя его в себе; и—третий раз выкручивается: иду в смерть! Тогда Господь ему—ангелов. И в Фаусте растёт дитя. Возникает тот, «кому ещё расти» и, соответственно, «кто всё поймёт».

Дитя стремится на землю. Хор: иллюзорность смерти (первая часть). Вторая: тело кладут в сотню покрышек, некий эксперимент: укрыли, положили, запеленали, камнем придавили и—нет в них Христа! Воскрес! Все эти покрышки иллюзорны! (Параллель: птичка в песне Гретхен). И теперь, преодолев смерть, тление, он остался с людьми, изжив этим грехопадение—след с поколения смыт и исчез. Здесь дан образ конвенциональный, не эзотерический.

Оборотень-дитя: мудрый дух и ликующая, жаждущая жизни душа. И ему открывается ликующий мир, и он говорит:

23.03.99

я вправе быть человеком только здесь,
только в празднике.

Это открыто одному человеку, избран-
ному Богом. Человечеству дан За-
кон— Фаусту дана иллюзорность
Закона. Среди праздника ему является
Старик. Говорит ему простую вещь: ты
заранее был предназначен. Старик (дух
в образ Старика) подтверждает то, что
душа уже почувала.

«Желаю здоровья вам в ответ»—здоровье
Фауста связано со здоровьем народа.
Он отправляется на подвиг—на счаст-
ливую жизнь. Рассказ о прошлом как
о будущем: храни вас Господи и впредь!
И теперь, получив от Бога, решает «как
следует» перевести Писание. Тут ему
уже из книги Бог говорит: вначале было
дело! Действуй!

Говоря проще о линии Тамары: 2-й акт—
гонит Фауста, 3-й акт—гонит Гретхен.
Servibilis: предстоит тюрьма, об этом
и песня «Оберон и Титания»—предстоит
разлука, одному на юг, другому на север.

Прогон драмы

«Тетрадь ассистента
режиссёра», запись
А. Емельянова

Когда ты ведёшь сцену структурно, это
значит не «своя линия», не «аквариум»,
а—композиционно, то есть кладёшь
в это ведение всё происходящее. Дири-
жёрское ведение инструментального
театра. Не душа управляет тобой, а дух
управляет душой.

Закон этого спектакля: найденное ищется.

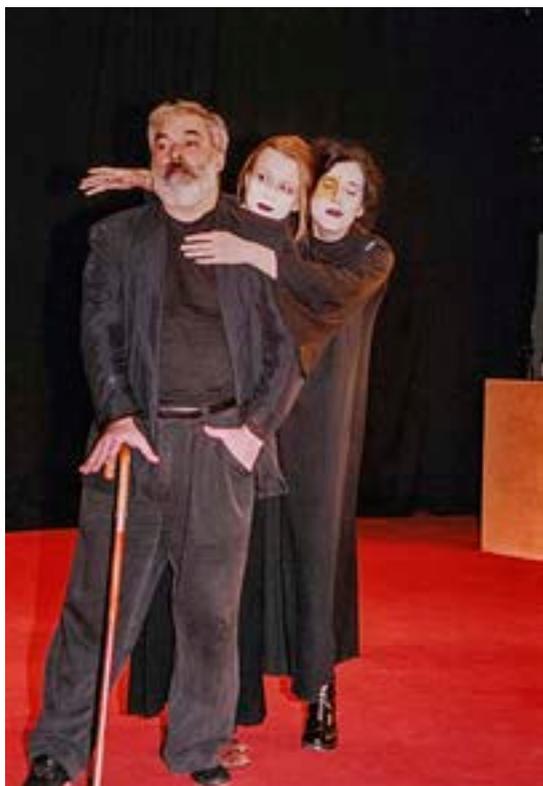


Сцена «Пролог у Фауста»
Фауст—Андрей Кузнецов-Вечеслов
Вагнер—Юрий Юринский

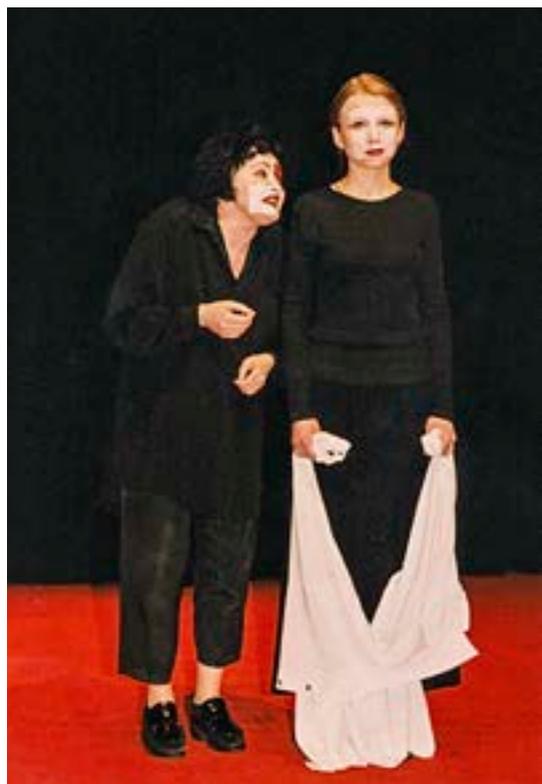
Сцена «Студент»
Мефистофель — Олег Хайбуллин
Студент — Андрей Емельянов

Сцена «Пролог у Фауста»
Фауст — Андрей Кузнецов-Вечеслов
Дух Земли — Тамара Сагайдак





Сцена «Драма»
Генрих—Андрей Кузнецов-Вечеслов
Гретхен—Александра Куликова
Марта—Инна Колосова



Сцена «Драма»
Servibiis—Тамара Сагайдак
Гретхен—Александра Куликова

Мефистофель—Олег Хайбуллин
Фауст—Андрей Кузнецов-Вечеслов

Генрих—Олег Хайбуллин
Гретхен—Александра Куликова



Мефистофель — Олег Хайбуллин



Гретхен — Александра Куликова



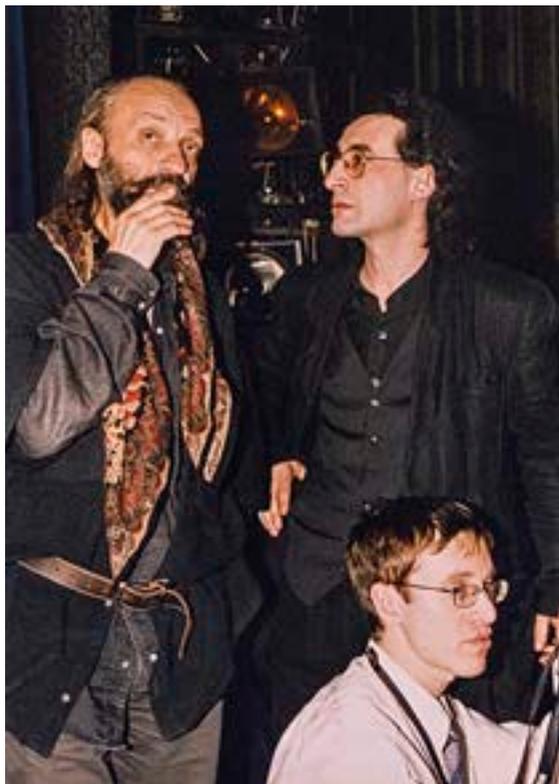
«Фауст». Первая–пятая редакции



Мефистофель — Андрей Кузнецов-Вечеслов
Генрих — Олег Хайбуллин

Мефистофель — Олег Хайбуллин
Фауст — Андрей Кузнецов-Вечеслов

Анатолий Васильев и Борис Юхананов
на премьере спектакля «Фауст», 1999 год



«Фауст». Первая–пятая редакции



Анатолий Васильев и Борис Юхананов
на премьере спектакля «Фауст», 1999 год

Из репетиций пятой редакции «Фауста».

Осень. 2002 год

Дух приносит послание

Суть этого послания в том, что «С тобою схож / Лишь дух, который сам ты познаёшь». В этом смысле Дух является Фаусту двинуть его дальше. Это не Дух явился по велению Фауста, а это Фаусту было повелено этим Духом повелеть ему. Потому что Дух старше человека, и Дух мощнее человека, и ты не можешь по собственному желанию вызвать его. Ты можешь только принять импульс от Духа, который хочет тебе явиться. Такова система координат в общении с Духом. Это мы должны понимать там, где мы эпика, там, где складывается строй поэмы и строй явлений. А там, где действие, вызванный Фаустом Дух, посланник, уже стремится к нему, направленный Господом, являющийся частью того импульса, который Господь назначил Мефистофелю: «Если можешь, гони и сделай так, чтобы он плёлся за тобой, но он выберется, и мне это известно». И всё. Он запустил эту историю. Теперь она начинает разворачиваться, и в этом божественном импульсе является Дух, заставив Фауста его вызвать, в этом смысле парадокс детерминанты и свободы воли так срабатывает. В этом парадоксе есть отдельное переживание и отдельное действие.

Теперь, что такое «...с тобою схож / Лишь дух, который сам ты познаёшь, — / Не я!» Вот что это за загадка? «О деятельный гений бытия, / Прообраз мой!» — «О нет, с тобою схож / Лишь дух, который сам ты познаёшь, — Не я!» О чём он здесь говорит? Какого Духа он сейчас познаёт, и какой Дух с ним схож? О каком духе сейчас говорит Дух Земли? — О Мефистофеле. Конкретность его слов заключается в том, что он в виде загадки говорит Фаусту оттуда, где различимо вращение «гена», из которого вылупится «мен». И он из вращения «гена» говорит ему об этом. Но не называет словом,

что это Мефистофель. Он ему является, чтобы сказать и подтолкнуть дальше. В чём его весть? Его весть заключается в том, что это «не я». Но вот если представить себе хоровод... Его манит, манит, он к нему идёт, а дух говорит — «это не я» и посылает дальше. Вот всё, что он делает.

«Я!» — это мы сейчас поговорим, что такое «Я», но «ты ищешь не меня». С ним так играет пространство, с ним так играет дорога, по которой он уже идёт. И вот это надо передать. Поэтому я и устраиваю там целую игру — явление дракона⁽¹⁾. Потом появляется Дух, который совершенно не должен быть страшным. У Духа есть «человечек», но он может принять любой облик, а при этом он же всё, он же есть одежда, он же портной Бога, ткацкий станок Бога, пронизывающая всё на свете сила, служащая Богу. «А с тобою будет схож тот, кто противится Богу» — «...с тобою схож / Лишь дух, который сам ты познаёшь, — / Не я». Вот вся сцена. Дух не соперничает с Фаустом. «Я в буре деяний, в житейских волнах, / В огне, в воде, / Всегда и везде». Вот кто я такой! «В извечной смене / Смертей и рождений...» Я в смене. Сейчас же смена, поэтому я здесь. «Я — океан, / И зыбь развиться, / И ткацкий стан / С волшебной нитью, / Где времени кинув сквозную канву...» (само время есть сквозная канва) «...живую одежду я тку божеству». Это очень красивый образ, который надо будет сейчас раскрыть. Я там, где происходит перемена. Я дух перемен. Вот что он говорит. Я дух перемен, в котором проявляет себя время. Поэтому я здесь. «Я в буре деяний, в житейских волнах, / В огне,

(1)

Для сцены, в которой Фауст призывает духа, был разработан трюк с появлением дракона, надувной фигуры, управляемой актёром.

в воде, / Всегда, везде»—потому что всё меняется. «В извечной смене / Смертей и рождений. / Я—океан, / И зыбь развития, / И ткацкий стан / С волшебной нитью...»—то есть я—посланник Божий. Я осуществляю его, я его проявляю, потому что я тку ему живую одежду, саму ткань его одеяния. «Где времени кинув сквозную канву...» Что такое сквозная канва в ткани? Канва—это основа. То есть он кинул время, основу, и к нему он подвязывает при помощи изменений бытие. На этом труде он подвязывает фаустовское изменение. Я фиксирую изменение. Он же, по сути, фиксатор. Надо его таким образом определить, он фиксирует изменения. В действенном смысле он является сюда для того, чтобы зафиксировать изменения. «Ты есть я».—«Нет. Твой Дух другой»—вот он его и фиксирует. «Не я». Он фиксатор. И в данном случае он явился сюда не для того, чтобы послать Фаусту весть, как мы это делали раньше, он явился для того, чтобы зафиксировать происходящее, сделать это неотвратимым, чуть-чуть ещё подтолкнуть. Мы же сейчас в действии говорим.

Он осуществляет функцию—зафиксировать. Произошёл невероятный катаклизм. Человек вырвался из своей жизни, рванул рубильник, теперь явился Дух и зафиксировал. С тобою схож другой. Тебе надо искать другого и этого другого надо подать сюда в чувстве. Это финал сцены. А начинает он через провокацию: «Что, испугался? Боишься, боишься. Очень сильно боишься».—«Нет, нет, нет, не боюсь».—«Молил меня к нему явиться... [...] / ...ты в страхе вьёшься, как червяк». Тут ход может быть такой:—Боишься, боишься?—Нет. Нет. Уточнять—Чего, чего ты боишься?—Я не меньше значу, чем ты.—Так, зафиксировал. Хорошо. Это нам надо. Это нам полезно. Отлично.

Я всего лишь нейтральный слуга Бога. Ему служу. Моя задача—всё зафиксировать.

«Ты—это я!»—«Нет. Нет, ты ищешь другого». И ушёл. Вот эта сцена.

«Я, образ и подобье божье, / Я даже с ним, / С ним, низшим, несравним». Это надо производить не в смысле, что он такой маленький, а я получаюсь ещё меньше. А в том смысле, что я с ним несравним. С кем же я сравним тогда? Он же низший Дух, но даже с ним я несравним. С кем? С высшим? С низшим? Вот эта раздвоенность души. С кем же я сравним? Кто же со мной сравним? Вот на этом надо двигаться дальше. Почему я возвращаю эти две души? «Но две души живут во мне...» Потому что я на них устраиваю основной крюк строения. Теперь является Вагнер. В данном случае Вагнер по сюжету его ученик, а по действию он эту отстройку его оптики, вот это кручение хрусталика, дальнейшее вращение гена, корчи гена дальше запускает. То есть по функции он сейчас служит этому договору, он служит тому же самому импульсу. В этом смысле по сюжету—это ученик Фауста, а по функции, в действии—это слуга импульса. В пристройках, качестве, можно работать с учеником, а в действии надо работать с импульсом, тогда это будет правильно сделано, это уже известно нам.

Фауст получил импульс от Духа Земли, и в этом импульсе ему было указано, что в его душе существует сходство... Теперь, когда он говорит: «В своей душе находит их родник...»,—где происходит диалог с Вагнером? Происходит этот диалог на территории отвлечённой, или диалог положен в действие, то есть сейчас происходящее развитие мысли, сейчас происходящее движение? Этот диалог происходит на территории здесь и сейчас продолжающегося движения. Это вселенная смысла, сквозь которую он движется, летит. В этом смысле он сейчас получил толчок в своём движении дальше, к тому, что ты знаешь,

ведущий его по этой вселенной смысла. Ты, актёр, ведущий этого персонажа, ты знаешь, что он получил движение к Мефистофелю. Вот это— очень важный момент. Теперь, на этом движении к Мефистофелю, к договору, появляется ученик, который возвращает нас к началу этого движения. Он как бы выкладывает перед тобой все основания, от которых ты только сейчас и только что отказался. Поэтому ты, последовательно разбирая в нём эти основания, получаешь в этом деле обучения дополнительное ускорение. И в эту секунду ты получаешь эту душу, в которой ты находишь родник. Ты получаешь: *«Кто к тайнам жизни рвётся мыслью каждой, / В своей душе находит их родник...»* Теперь ты упираешься в свою душу, а у тебя душа раздвоена. Она у тебя, собственно, раздваивается сейчас на небо и землю. Вот эту раздвоенную душу я ставлю сейчас основой пролога у Фауста. *«Однако есть ли что милей на свете / Чем уноситься в дух былых столетий и умозаключать из их работ, / Как далеко шагнули мы вперёд?»* А конура? Что же милей? Да, до самой Луны. По своему жару, который сейчас приобрётён, меня туда обратно не засунешь. Ты уже— расстрига. Он уже идёт по улице бродягой. Он сейчас уже переодевается, посох берёт, два пистолета и идёт на большую дорогу ловить посланника Божьего. И тут его застигают.

«По мнению некоторых, наши предки / Не люди были, а марионетки». Кто писал эти книги? Они жизнь жили. Тут ещё опирается на это обрётённое бытие движение. *«Но мир! Но жизнь! Ведь человек дорос, / Чтoб знать ответ на все свои загадки».* Тут— парадокс. Один говорит ему— мир, жизнь, и второй говорит ему— мир, жизнь. Один говорит— жить, другой говорит— знать. Вагнер говорит ему про знание, а он ему отвечает: *«Что значит знать?»* Надо выяснить, что ты

имеешь в виду под знанием. Ты имеешь в виду живую остроту реального участия и действия? Или ты имеешь в виду под знанием созерцание, преждевременно постигшее тебя, из которого Фауст только что ушёл. Вот в чём вопрос. *«Сжигали на кострах и распинали...»* Вот острота, противостояние времени. *«Но мы заговорились, спать пора...»— «Но завтра пасха»—* оттуда я и явлюсь. Играть надо от Мефистофеля. Вот— фиксация пошла, Дух Земли зафиксировал его. Теперь упрочил эти связи в нём Вагнер. Каждый являющийся ему толкает его по импульсу данного Богом. Мы в данном случае открываем закон Божьего туда проникновения, Божьего движения. Каждый его толкает. Вот ему *«охота надрываться чудаку»*, а ведь посмел же нарушить, где я в лица духов глядел. И спасибо ему, спасибо. Призрак, он же велик, а я, как карлик, перед ним терялся. Это он чувствует посланный ему импульс. Это не в смысле, что он противопоставляет себя и думает: «Нет, я маленький, недостойный большой жизни». Нет. Велик зов, который его зовет. Это же Пролог, это начало движения. *«...Я уничтожен словом громовым».* Тут опять очень важный момент. Надо принимать произошедшее со мной, принимать во всём, потому что он уже кинулся по жизни. Я думал, что я велик, а я уничтожен. Я ничтожество. Я принимаю это ничтожество. Меня надо устранить. Я себя устраняю. В чём мой импульс? Я сейчас выпью эту каплю смерти. Сейчас буду пить. И вот я выпиваю. Что это за звуки? Кто это звучит? Почему я не хочу пить? А во мне сейчас проснулось детство. Что со мной случилось? Молитва во мне звучит. Значит, я не должен пить, а должен идти дальше. Такое движение. Это такой основной ход. Дальше идёт в Пасху. *«Две души живут во мне...»* Они сейчас уже живут во мне. Вот это раздвоение. И одна меня

вниз тянет, то есть в земное, мефистофельское, другая—наверх. Он стал центром, эпицентром договора. И я зову вас, я зову. Дайте мне, я готов взлететь. Дальше он готов лететь, и появляется Мефистофель. Всё. Вот это первый акт, если коротко.

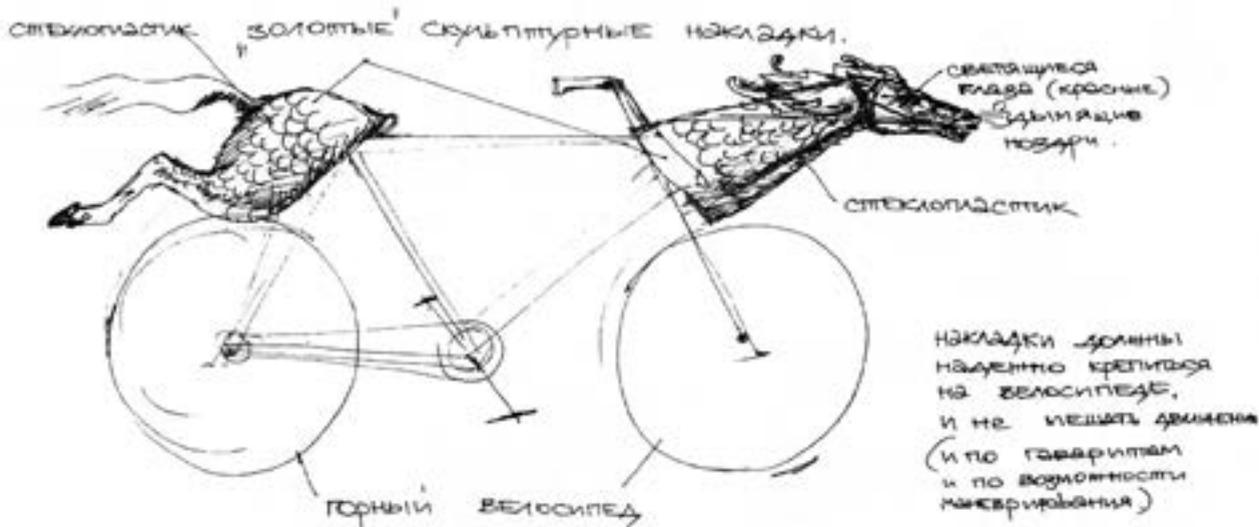
Студент—это интермедия, берущая всё целиком на себя. Но только там это как сделано: он же приходит, начертав себе одно, а с ним делают тотальную перемену, и дальше он—ха! Ха! Ха! Это же пересмешник. Это как в опере увертюра. Только это—увертюра наоборот, из заднего прохода. Когда всё отыграно, теперь сжато отыгрывается на пародии, на перевертыше, вся эта линия. Так это устроено в композиции. Это как бы отдаётся земное зрение. Если здесь человек спасается, то тут, на комедийной основе, рассказывается абсолютная гибель. Гёте позволяет себе интермедию из заднего прохода. Это признак гения.

По сути, композиция устроена так: Пролог на небе—импульс; Пролог у Фауста—импульс его достиг, ген завращался, отстроился, отсмеяли, отправился в жизнь. И вот теперь разворачивается жизнь, это—второй акт. Как она разворачивается? Не в подробностях, а в жёстком росчерке драмы. Вот первая часть. Вот этот жёсткий росчерк драмы—это то, что я сейчас хочу обнаружить перед вами. Для этого прочту открытое письмо.

Эскизы Юрия Харикова к спектаклю «Фауст»

Конь Мефистофеля
"Вариант"

Все размеры устанавливаются по конкретной
модели велосипеда.



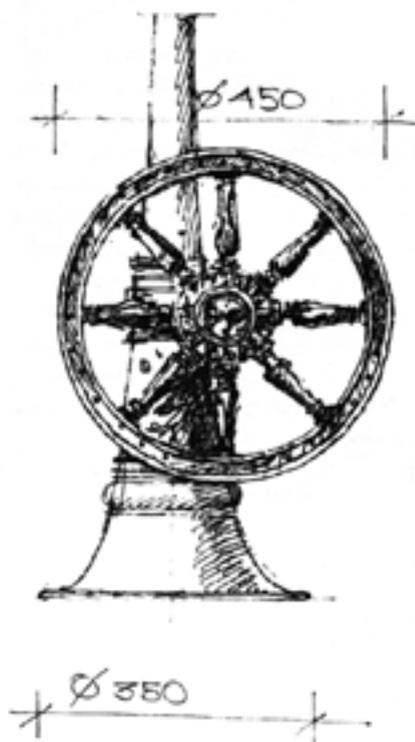
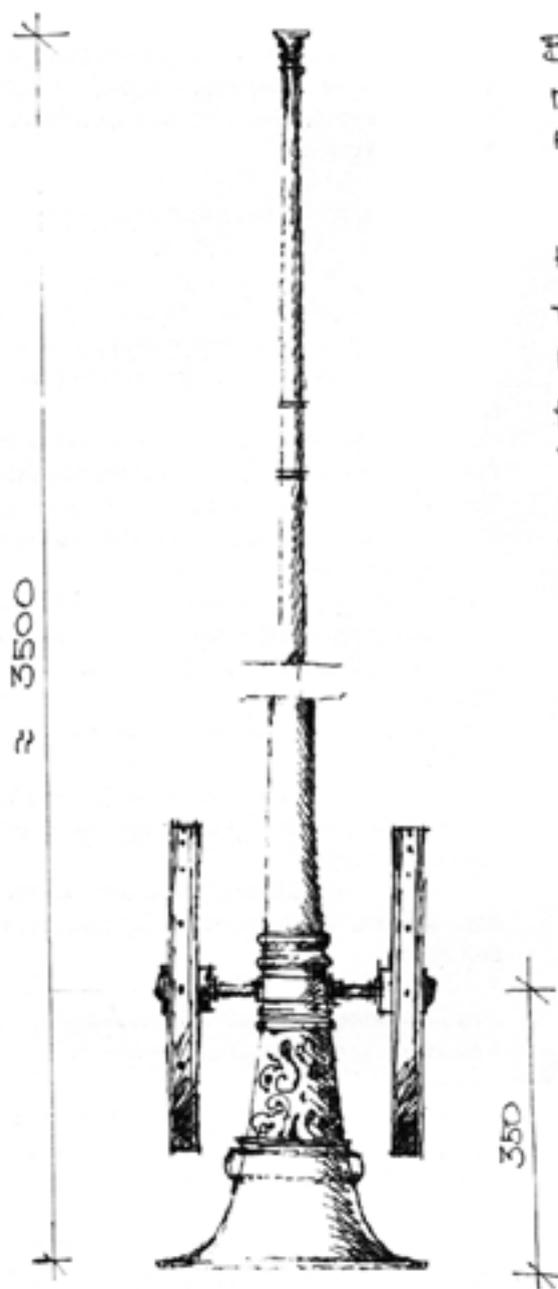
"Архангельские трубы"

В мундштук при
необходимости уста-
навливается курильница.

Конструкция развортная.
Труба развозится (Архан-
гелом) на колесах

Распрус - имитация наст.
трубы (отверстие и т.п.)
фактура - золото (и труба
и колесница).

Труба устанавливается
как столб (распрус - тонкий)



Маленький крылатый дракон
(дыммашина внутри.)



Конструкция из металла и
стеклопластика.

дымшина (с д. у. на аккумуляторах?)

выводится без кабеля, включается нере. раз.

Парик для архангела.



Золотой парик из бумажных (лаван-
"вых) конусов нанизанных на нити и
посаженных на монитор.

(Дринеи легко надеваться и сниматься)



↑ ≈ 30 ÷ 50 мм

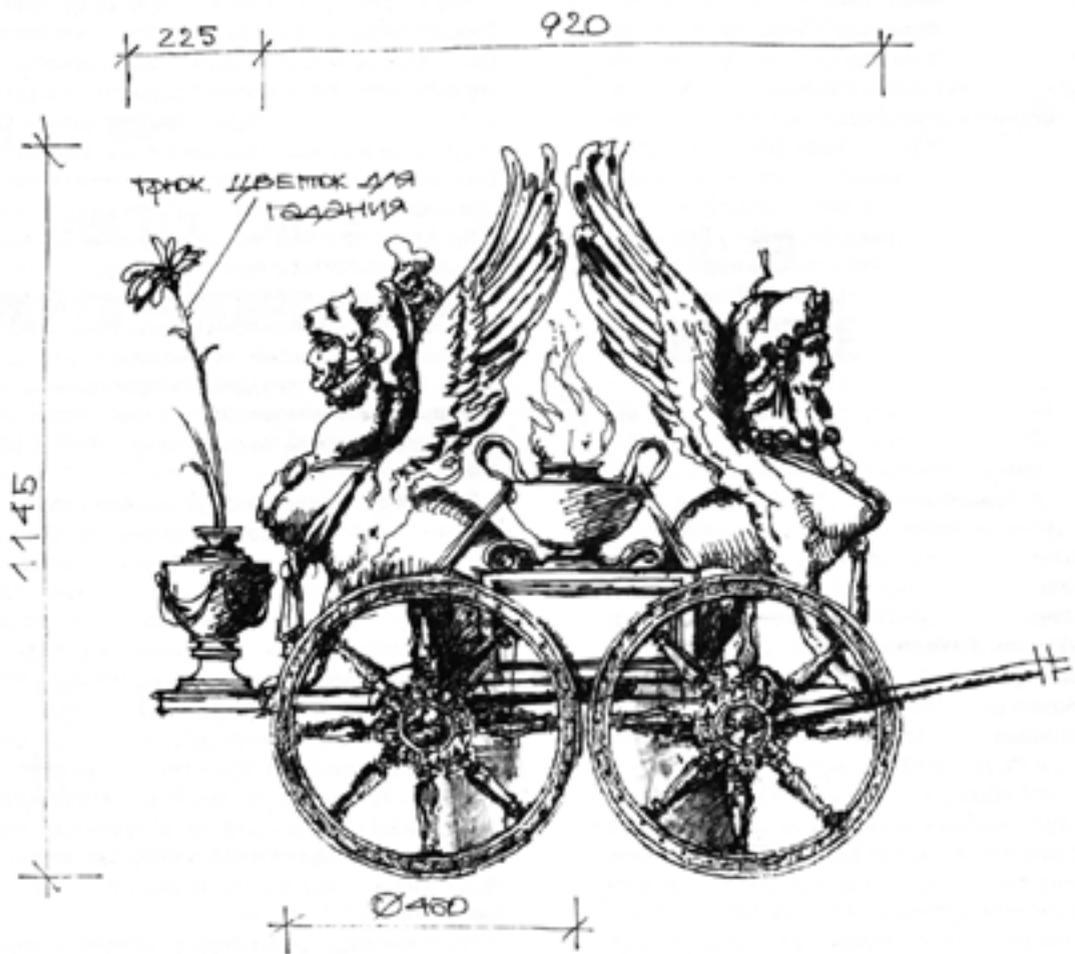
↑ ∅ 15 ÷ 25 мм

ПОВОЗКА С ОГНЕМ.

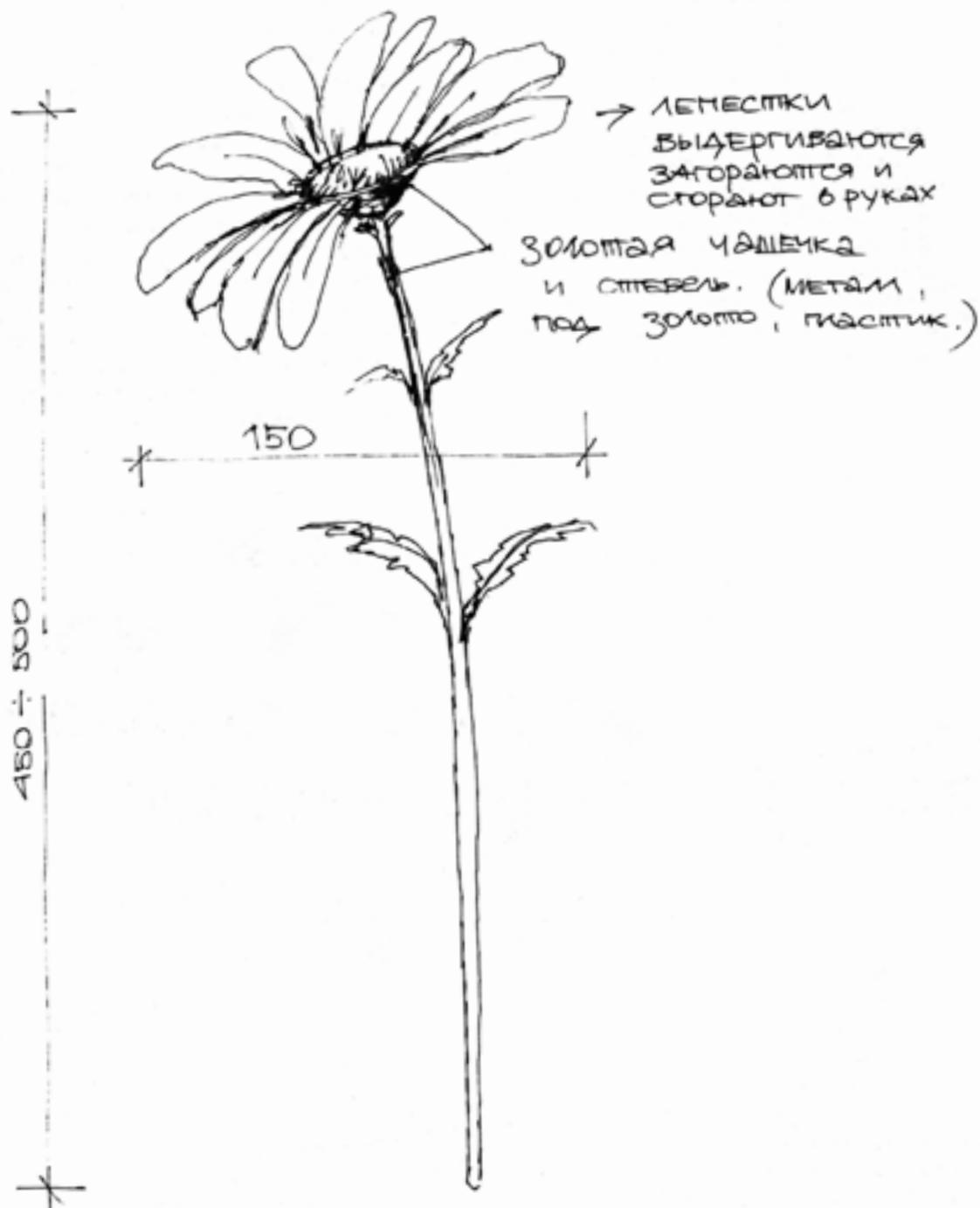
ПОВОЗКА „ЗОЛОТАЯ“
Скульптура - стеклопластик
окраш - золот. спреем.
вазо - металл (для огня).

ПОВОЗКУ ВЕЗЕТ
СОБАКА. Констр.
оговней и дуги
оговорить с Д. Кула-
ЧЕВЫМ.

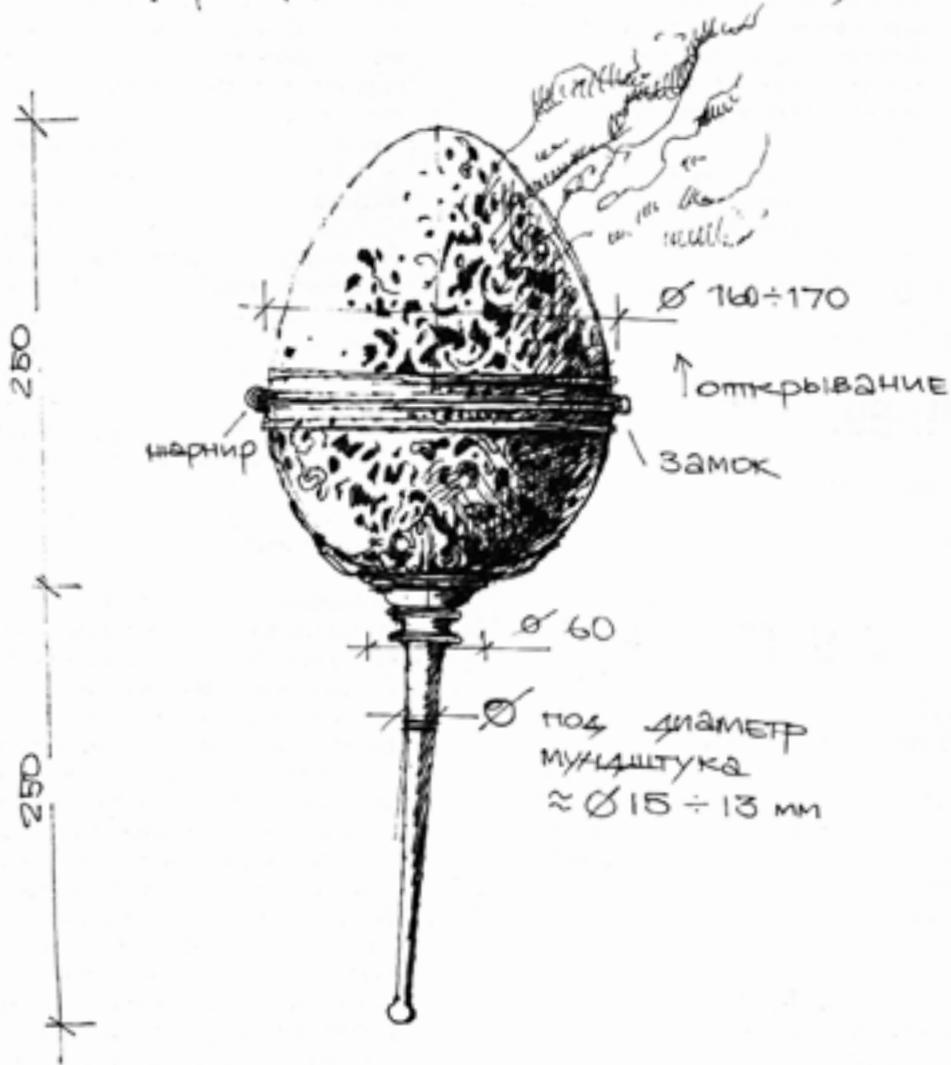
Габариты фронтальные после уточнения с
Д. Кулачевым.



ЦВЕТОК ДЛЯ ГАЗДНИИ
(ТРИКОВОЕ ПРИСПОСОБЛЕНИЕ ДЛЯ
ТОГО, ЧТОБЫ СТОРАМ ЛЕПЕСТКИ)

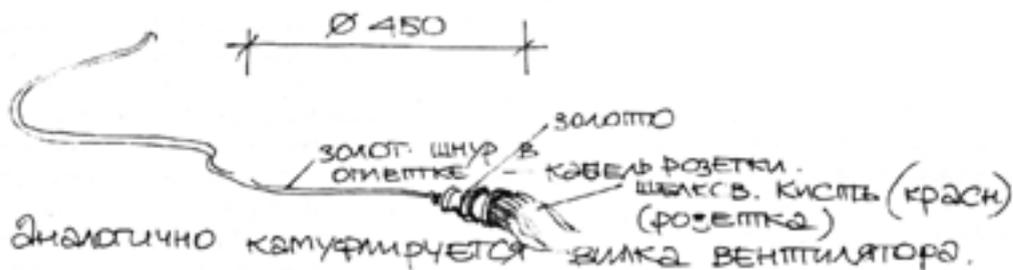
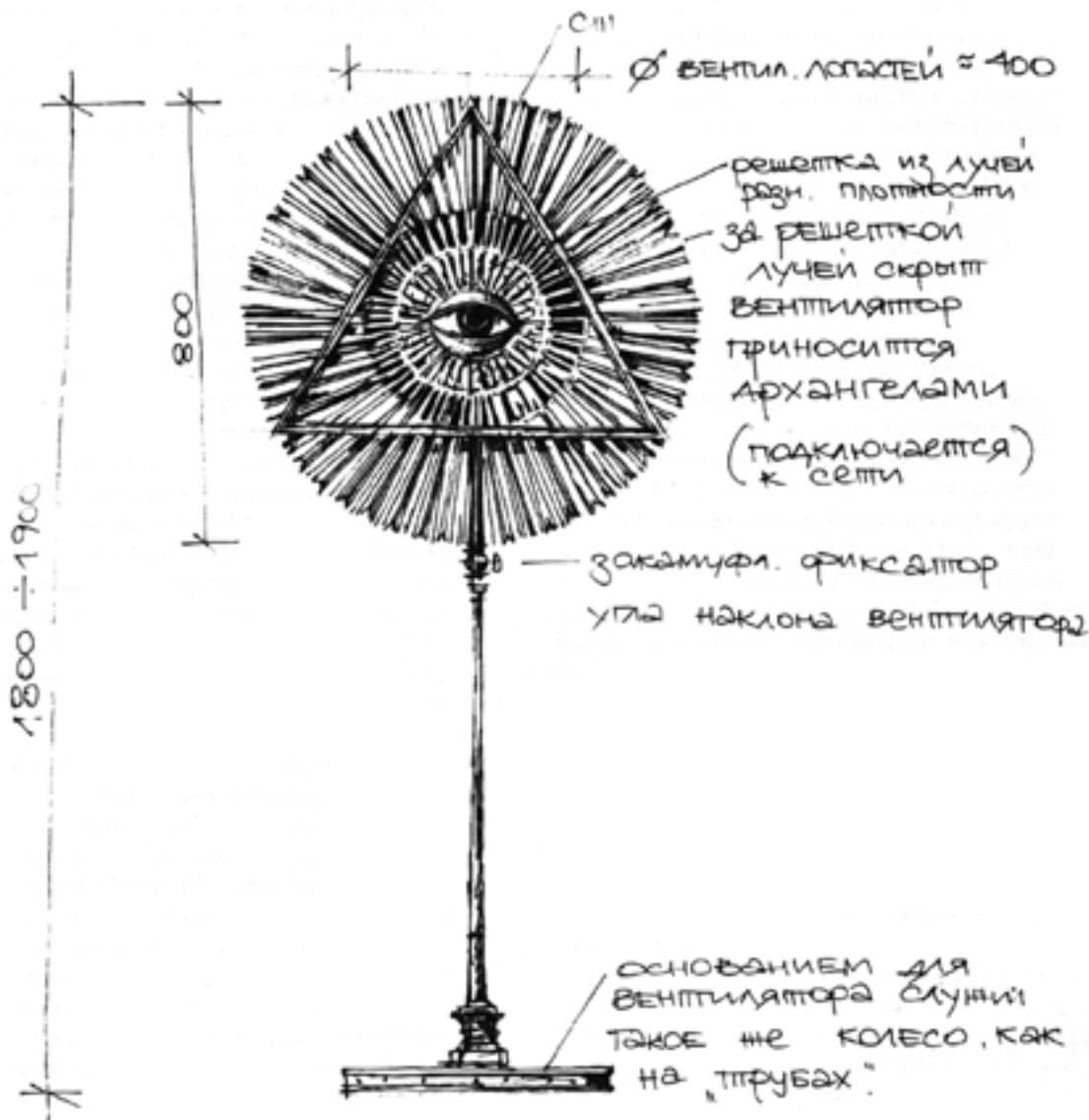


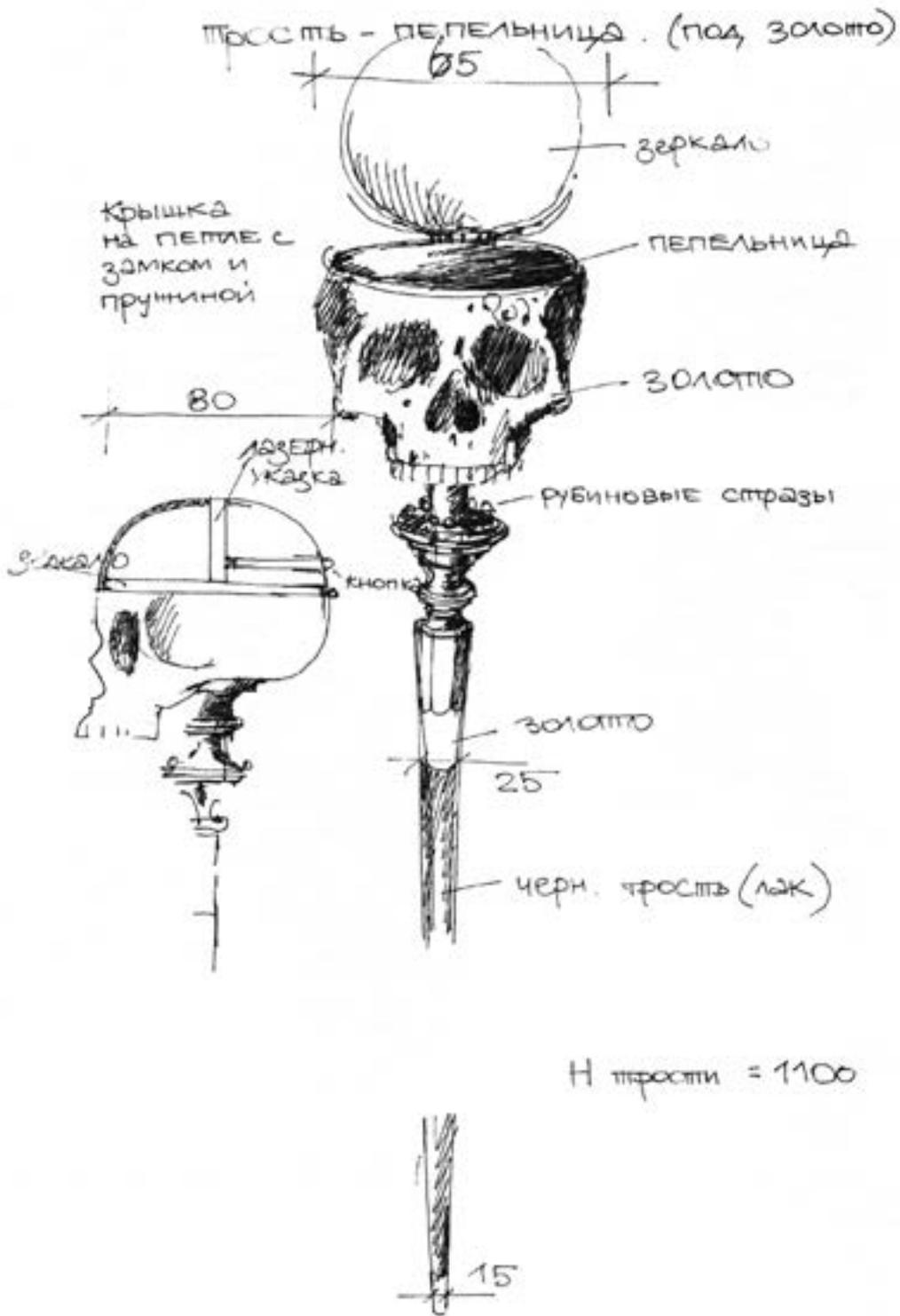
Курительница (для ладана или иных курений), устп. навливается в мундштук "арх. труб" (под золото, легкая, прочная)



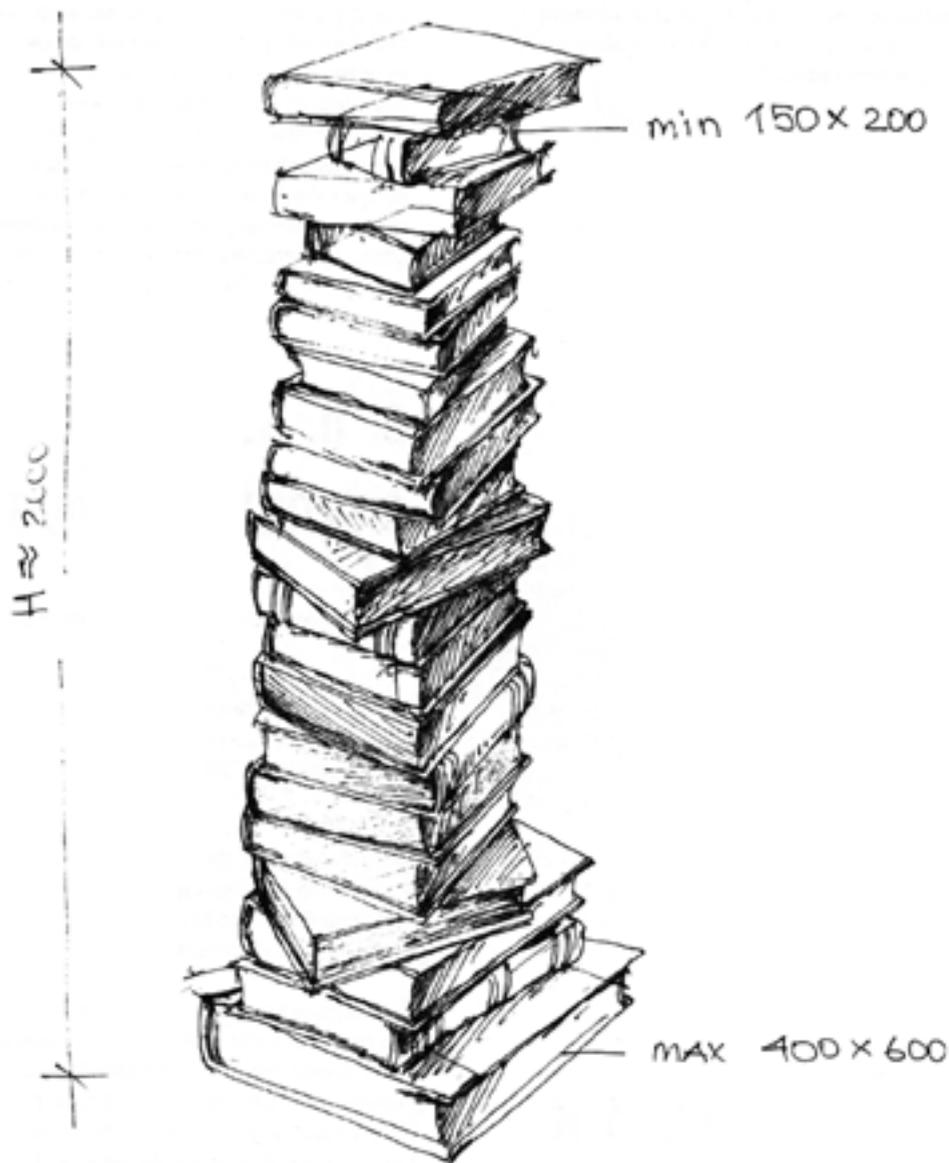
прорезное "золото", внутри устройство для возкурений (свеча, нагрев, ванночка для благовоний на шарнирном подвесе)

СТОЙКА С ВЕНТИЛЯТОРОМ
ИМИТ. ЗОЛОТА.





Эскизы сценографии Юрия Харикова

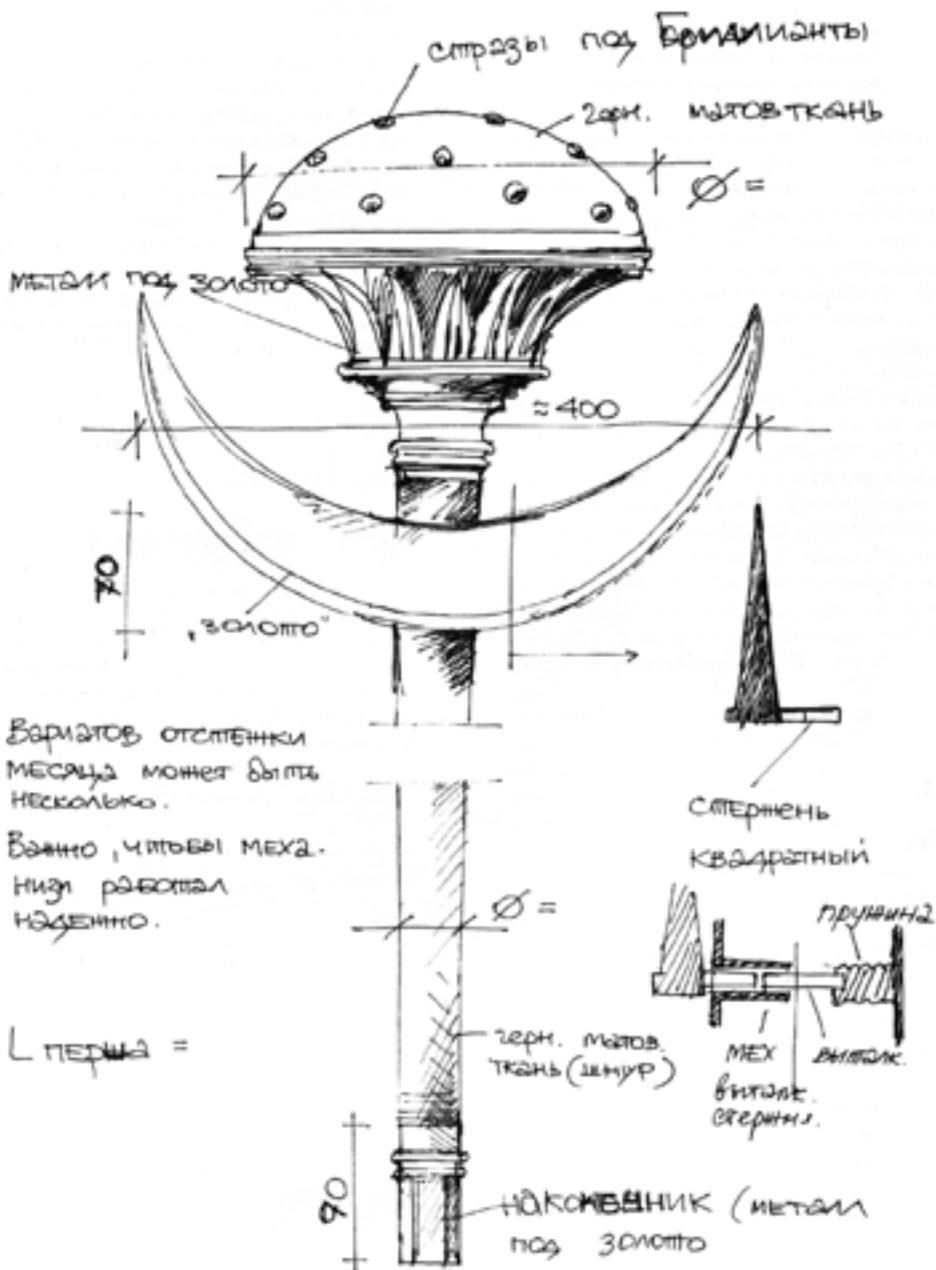


Колонна филиантов Вагнера
(под. метал. золото)

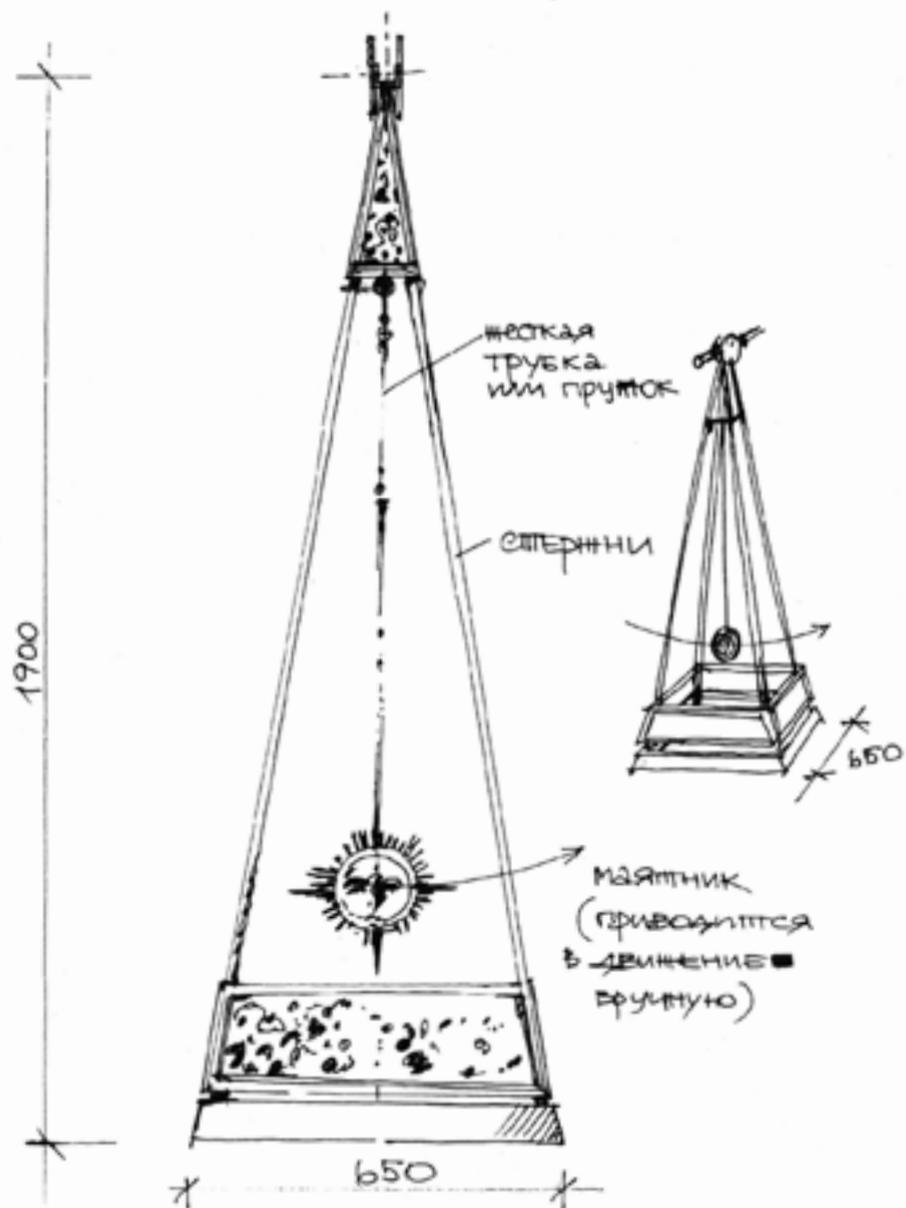
из пенопласа, оклеены тканью и
бумагой и окраш. «золотым спреем».

+ золотая (из парчи) лента вытканная
для того чтобы обвязывать колонну и
закреплять на спине. (L = 2000
ширина - 80)

ПЕРШ (ПОУМЕСЯЦ.) ДЛЯ КОТТА.



опора для крыльев (4 шт) самолета

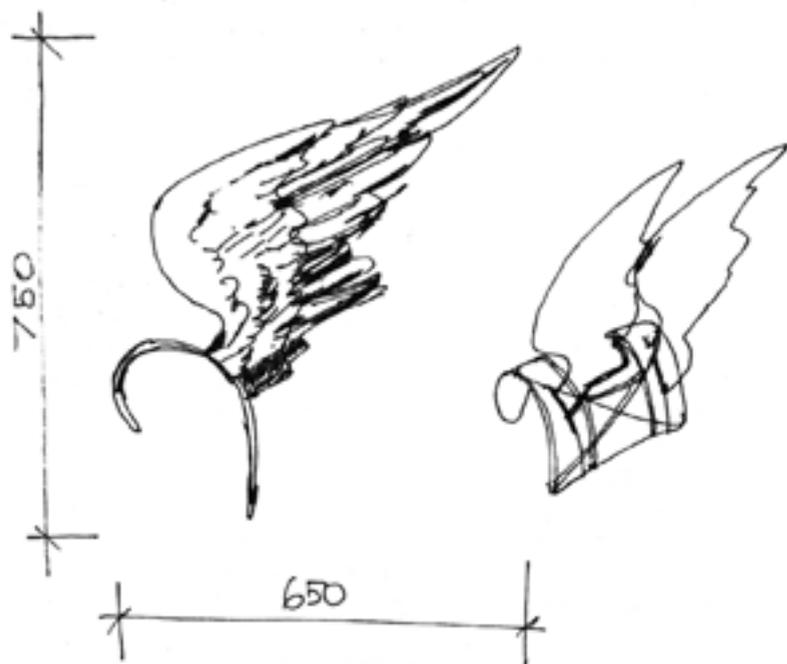


Этапическая сборная конструкция
рокатуренная под золото.

Крылья для ангелов.

(пидестик на провол. каркасе)

надеваются поверх костюма.
под "зошто".

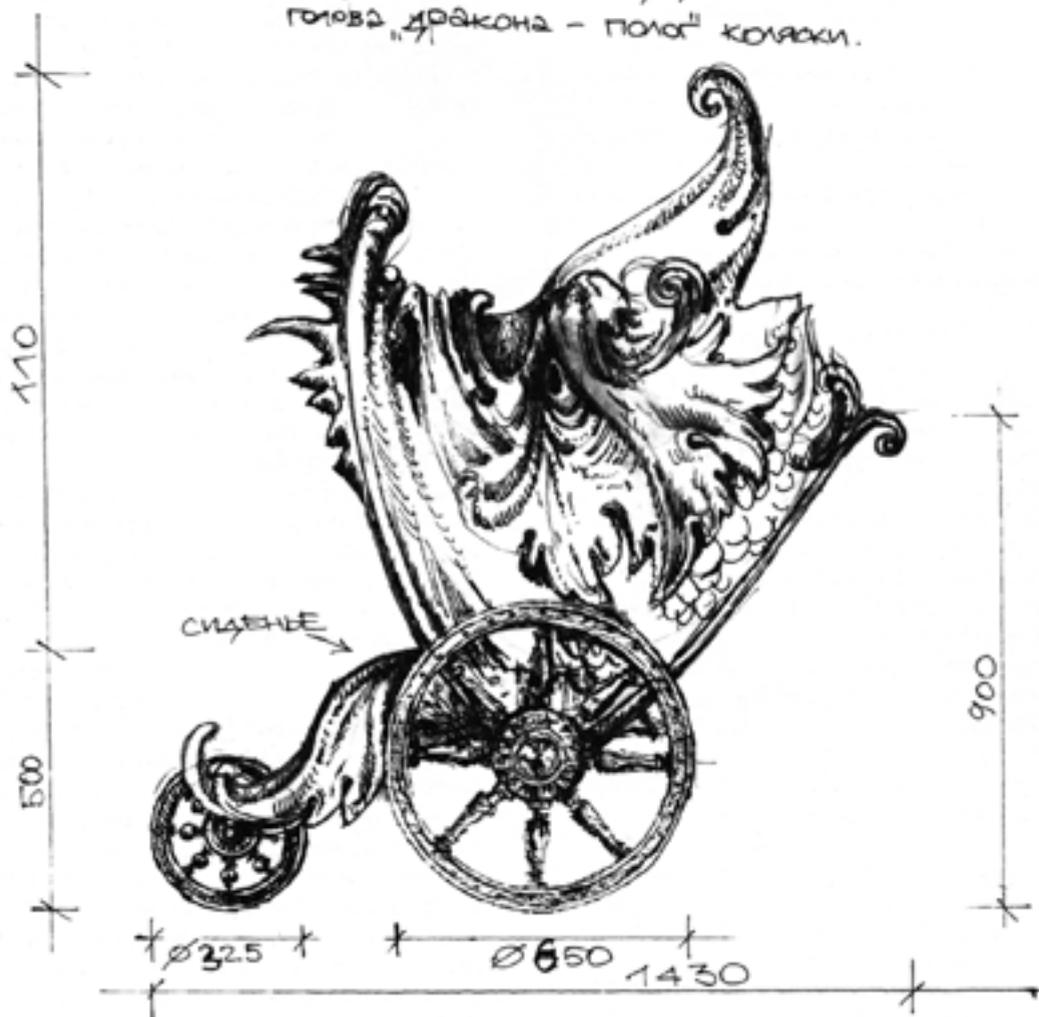


Вес минимальный и надежное
закрепление на плечах.

(возможны застёжки или шнуры)

Коляска (трехколесная)
„Бронный дракон“.

В коляске перемещают
персонажей по площадке
голова „дракона“ - полка коляски.



Конструкция из металла и стеклопластика,
структурного под золото.

(разборная конструкция)

Открытое письмо Бориса Юхананова
участникам работы над пятой редакцией
спектакля «Фауст».

Декабрь. 2002 год

О двух Атлантидах. Одна буквально в историческую секунду ушла под воду. Унесла за собой прежний уклад жизни. И тотчас на её месте образовалась новая. Полное замещение — вот что сейчас происходит с сознанием людей. Иные уже не могут «помнить себя» (кроме некоторых). Они утонули. Как море утонуло в себе — из разговора с таксистом — «море утонуло».

(Комментарий: однажды мне таксист говорит: «Вот это вот море, какое-то море... Ну, которое утонуло». Какое это море, которое утонуло? «Ну, Аральское море».)

Но есть те, кто спаслись... Те, которые из прежней вселенной. Два пути в одном: из кокона — бабочка.

(Комментарий: Она уже не помнит, что была коконом. Ничто в ней не похоже на кокон, никакого отношения к кокону она уже не имеет. Она бабочка, красотулечка. Другой путь развития вместе с памятью — это дерево. Вот оно растёт, это дерево, развивается вместе со своей памятью, с собой, вместе с тем, что у него было. Два разных пути.)

Атлантида — это миф, о котором впервые, по-моему, говорит Платон. Представьте себе, что Атлантида, это не то, что когда-то произошло, а это вообще некий основной закон развития истории. Закон эволюции. И в каждой человеческой жизни, более-менее длящейся, включающей в себя зрелость, можно различить катаклизмы, имя которым — Атлантида. И вот, скажем, в жизни нашего времени, которое нам уже выделено, мы можем различить Атлантиду 2. А теперь представьте себе человека, который не утонул, не погиб. И он помнит Атлантиду 1. Он ходил по этим улицам, он жил в этом городе, он переживал эти смыслы. А вокруг него никто не помнит этого и не виноват в этом. Это же Атлантида 2. Они родились уже в этой новой вселенной. Представьте себе этот катаклизм существования, который помнит, как всё это было другим, и видит, как те, кто сейчас вокруг него, ничего не знают. И даже им в голову не приходит, что было что-то иное. Вот это я называю синдромом Атлантиды 2. Я его сейчас передаю не только номинально, но и ещё в каком-то заключённом там событийном нерве.

Первое — метаморфоза — тотальное изменение всех свойств. Второе — развитие — дерево, в сохранении себя.

(Комментарий: теперь ещё одно рассуждение о Люцифере и Аримане, известных вам двух сущностях. Одно — дух света и, одновременно с этим, измышлений, интеллекта и так далее. Другое — это дух земли, «плотоядничества», дух накопительства, дух плотских энергий.)

Сейчас в этом времени Люцифер ждёт, когда напитается Ариман, чтобы затем оседлать его и управлять им. (Комментарий: Он сейчас временно ослабил власть над умами. В принципе, сейчас это общество слабоумных, если говорить по-простому. Люцифер ещё не вошёл в сознание людей, не включил в них изощрение, а житель Атлантиды и прекрасно помнит, какого невероятного изощрения достигло сознание людей к финалу, перед самым потопом. Вот я прекрасно помню, как это было в 80-х годах. Это были изощрённые сознания, Люцифер просто управлял временем с невероятной скоростью. В 20-е годы XX века во времена предыдущей Атлантиды — тоже так было. Как в обществе слабоумных. Вот сейчас мы явно имеем дело с обществом слабоумных. Что это означает? Люцифер ждёт, когда напитается Ариман, когда люди напитаются, нахватаются, когда плоть обростёт, наполнится сама собой. И как только Ариман напитается, наберёт силы, в эту самую секунду он его оседлает, чтобы им управлять. Какова реакция на это духа? Духовных сил? Реакция простая. Или монастыри ессеев, то есть замкнуться и спастись по одиночке от этой разнузданной деятельности Аримана. Или дух, облекаясь в кровь и одежду Христа, выходит с разящим бичом на войну с Люцифером и Ариманом, то есть отказывается спастись в одном отдельно взятом монастыре. Вот два пути. Это вечный миф.)

Какова реакция духа на это? Монастыри ессеев или бич Христа. Я раскрываю своё чувство времени в этом рассказе о двух Атлантидах, в этом рассказе об утонувших в самих себе людях, об утонувшем море.

Гретхен — дитя новой Атлантиды. А Фауст — непотопляемый художник, благодаря договору принявший облик новой жизни, то есть получивший не только молодость, но и контакт с новой цивилизацией. Далее любовь делает его откровенным, и он открывает себя Гретхен, открывает ей своё истинное сознание и зовёт с собой сквозь «метаморфозы Атлантид». Но она не художник, ей не дано спастись в потоке, она бы утонула в самой себе, как и все, если бы Фауст не чиркнул её тайной мира. И это знание, эта сила отразились в её судьбе «преступлением» незаконной любви, смертью матери. Смерть матери — это ещё и символическая смерть, отмирание корней, что связывали Гретхен с «этим миром». У актрисы дистанция к судьбе этой девушки теперь должна определяться ею самой, её реальными отношениями с настоящим временем. Она может брать её близко, почти идентифицируясь с ней, может далеко, даже атакуя («гнать овцу»)..

Я представляю себе некоего мужа, который наконец достиг «абсолютного» чувства отстраненности

от времени нынешнего и, взирая со своего одинокого холмика, убедился в собственной неадекватности, словно он вступил в запретную для себя историческую и временную зону, словно перешёл, как Фауст, грань не ему принадлежащей жизни. Рядом с ним молодой приятель, проводник Мефистофель, а он слышит себя омолодившимся Генрихом, с разбегающимися глазами. Тот Фауст вылавливает свою Гретхен у выхода из церкви, а этот всё не может её найти в истекающих хищным сладострастием «нэпмановских клубах». ...Он различает себя Фаустом без Мефисто и Гретхен, то есть темпоральным преступником без поддержки демона и без любви. Это жизнетворческое ощущение замыкает меня на предстоящей пятой редакции «Фауста», кое-что приоткрывая в возможном безоглядном гоне, в который пускается Генрих, в этой жажде испить «пропущенное» им время жизни... И в этой тоске, предшествующей «скачу», нет, он не «гонит овцу» в Гретхен — он загоняет «овцу» в самом себе, выходя «в открытый космос» запретных желаний и действий, расшалившись по полной на Лысой горе и забывая в этих бесовских отстёгах и вихрях не только свои обещания, но и самого себя. В финале, в тюрьме, быть может, он говорит «через губу», пытаюсь собраться и с трудом ворочая языком, как после похмелья... в процессе сцены медленно приходя в себя, доходит до осознания произошедшего, произведённого. «Фиеста» закончена... но с дороги договора не свернуть... Он молит обречённую Гретхен, сам понимая бессмысленность этой мольбы. Этакая мольба на автопилоте...

А Мефисто груб и циничен. (Да-да! Нет-нет!) И только Гретхен, проживающая первый раз свою юность, бьётся, как обманутый вкладчик в ужасе сердечной катастрофы... И в резком здесь и сейчас импульсивном осознании, в неумяемости совершённых преступлений и надвинувшейся на неё смертной казни, как летящей прямо на неё глыбы с неба... Это как очнуться после наркотика или страшной до забытья пьянки и вдруг понять, что ты убила мать и дитя, обнаружив себя в тюрьме в утро казни...

Гёте беспощаден, расписывая партии: одному предоставляя исполненное античных приключений будущее вместе с неотвратимым грядущим прощением, а другую оставляя перед лавиной наказаний за секундное беспамятство любви...

Томас Манн услышал в этой истории бесовское коварство, выражающееся в том, что у Леверкюна отнимают любовь. Но у Гёте беспощадней. Возможно, Фаусту уже всё равно...

В сознании своём он действует, страдает и молит, готов остаться с ней и разделить казнь, но душа его нема. О чём и восклицает Гретхен: «Что ж ты так вял!»

Надо во втором акте пережить мгновенный огонь влюбленности-страсти, азарт и упоение созревающей в душе любви у него на фоне ледяного отчаяния, отданной во власть беса души... И безоглядную первую всё отдающую любовь у неё— замирающую, сжимающуюся в секундных озарениях страха и предчувствия неотвратимой катастрофы.

А нашего героя, нашего мужа начала третьего тысячелетия ничто не печалит, более того, у него есть возможность различить милосердие Творца жизни и судьбы, особенно в сравнении с беспощадностью гения.

Герой у нас на глазах отправляется в новую жизнь. В этом смысле он заныривает в свою молодость на крыльях волшебного плаща. Эта некая реальность есть настоящее время, которое я определяю через образ «Фиесты» как вещество, при котором и будут происходить все события, и дальше кодирую этим письмом. В этом смысле Мефистофель «эту жизнь» ему и приготовил, в «эту жизнь» его и зовёт, «эту жизнь» наш герой и получает. Это прекрасно будет сопряжено, как дополнительная функция перевода, в первом акте в сцене со Студентом. Теперь, говоря о двух «Фиестах» как о двух Атлантидах, имея в виду первую «Фиесту» 30-х годов, описанную Хемингуэем, я говорю о том, что там, в той «Фиесте», жажда праздника и жажда жизни (праздник есть высшее выражение жизни) натывается на невозможность осуществления. А здесь «Фиеста» оказывается изнасилована «перепотенциальностью», перебором потенциальных возможностей. Это происходит и там, где живут стихии, выражающие себя в извержении вулканов, в ураганах, в катастрофах, в жадных вибрациях проснувшегося ислама, во всей этой невероятной буре жизненных сил, которые демонстрирует сама земля, но это выражается и в жизни Москвы, в «Фиесте», которую опередивший свою собственную страну город сейчас устраивает самому себе. Я тему «Фиесты» исследовал последние месяцы по-разному, но так или иначе слышу её очень ясно. Здесь, в истории с Гретхен и Фаустом, тот же самый перебор. Основной механизм образования трагедии именно в этом. На переполнении. Переполненный любовью молодой еретик с мозгом старика обрушивает две Атлантиды. Фауст обрушивает на Гретхен запретное знание, и она «сшибается с катушек», губит свою жизнь, ибо нарушен закон естественного развития событий. Гретхен не выдерживает ускорения. Ни в сознании своём, ни в чувстве своём. Фауст, в первой части второго акта, участвует

в этой любви как юноша, но дальше, в саду, в сцене разговора о Боге, центральной сцене второго акта, его откровение — это откровение старого духа. И вот, в разгаре этого откровения он уже получает синтетический импульс — «убей старушку», если совсем просто. «Заткни эту маму!» Но кому он даёт эти капли, в чём здесь трагическое несовпадение? Он в этот момент говорит с равной себе. Он в этот момент управляет миром, который равен ему. И эти капли — не капли сюжета, это не капли детектива, в который потом пробрался Мефистофель. Это капли того сознания, которое он ей даёт, они смертельны для Атлантиды 2. Корни отмирают мгновенно. Атлантида 2 не может жить на этих основаниях. Это тайное знание. Поэтому отмирает всё: мама (дальше это выражается в образе), она, дитя — всё. Всё то представление о счастливой жизни, о счастливом быте, о маме, о кухне, о празднике, о позитивном сознании. Всё это летит в тартарары, и она остаётся в тюрьме, то есть там, где и находится подлинность этого сознания, перед казнью, как и этот самый мир. А у него уже нет сил, потому что он идёт дальше.

Парадокс заключается в том, что они в секунду откровения и близости расстаются. Вот такова сцена в саду. Встретились — и в ту же самую секунду растались. Поэтому он приходит в тюрьму исполнять свой долг, для которого у него уже нет страсти. И там, исполняя свой долг, он опять получает эту страсть; к финалу он получает эту страсть. Она ему опять необходима, но в этот самый момент её и отрывают. Это ещё одно испытание, которое ему предстоит взять с собой. Последнее испытание спектакля. В Прологе у Фауста мы имеем дело с переворачивающим его жизнь импульсом, который практически оказывается результатом совмещения в диалоге Мефистофеля с Богом. Они совместились, образовали, и в эту же секунду этот импульс выделил Фауста из условий его накопленной жизни и полностью, тотально изменил его зрение. Я предлагаю образ, внутренний образ этой структуры, особого «гена». Образовался «ген», который в дальнейшем станет «мэном». Дальше мы наблюдаем корчи этого «гена». Корчащийся «ген» в определённых стадиях. Сами эти корчи есть стадии его превращения в «мэна». В секунду появления этого импульса там, у него в келье, мгновенно загорелось новое сознание, то самое новое сознание, которое позволяет ему различить весь ужас, всю «тюряжность», «псинность», обречённость, бессмысленность прожитой жизни. Вот это самое новое сознание, естественно, направлено на него самого. Сейчас, ещё раз подчеркну, речь идёт о действии. Я по избранной нами стратегии различаю действие и поэзию. Сейчас все

репетиции идут в действии, они не идут сейчас в поэзии, и задача этого репетиционного цикла в первую очередь сложить действие. Дальше мы положим туда поэзию. Но чтобы получилась избранная природа существования в спектакле, нам в первую очередь надо очень крепко, в рефлексах, проложить действенную структуру, положить её, сделать её природой игры, естественной как рефлекс, как инстинкт игры. Тогда она будет осуществляться сама. Её надо накатать во всех своих структурных частях. Притом что у нас не много принципиальных изменений в этой редакции, но они есть. И дальше по верху можно свободно играть свойствами второй природы, которая принадлежит стиху. По верху этого действия. Я ещё неоднократно к этому разделению вернусь, но сейчас прошу учитывать, что я говорю по действию.

В этом смысле «Я богословьем овладел...» — это различие, в котором он располагается по отношению к самому себе, оно, конечно, вопиюще в своих аннигиляционных свойствах. Вопиющая аннигиляция. Воющая аннигиляция. В конечном итоге Фауст различает сам себя в позиции воющего пса, которому ничего другого просто не осталось, потому что вся прожитая им жизнь со всеми сотворёнными им мероприятиями по отношению к великим становлениям божественным: богословьем он овладел, над философией он корпел, юриспруденцию долбил, то есть, всё, что он делал по отношению к этим наукам, — вся прошлая жизнь вдруг, в секунду, под воздействием этого импульса, который мгновенно после договора как бы спускается на него, и он вдруг в секунду различает нечеловеческий бред собственного существования, тотальность этого бреда. Медицину он изучил, однако он при этом всё в данном случае, естественно, остался абсолютным дураком. Вот это различие собственного состояния, собственных свойств, собственного положения в собственной жизни, которое свежо и тотально в нём загорелось. Это различие, новая оптика — новое чувствование. Собственно, это — то, с чего начинается пролог у Фауста. И сам этот импульс — это и есть то зерно, из которого начнёт дальше развиваться и разворачиваться его тяга к ещё не известному, другому. А уже в этом импульсе, в этой тяге заложен Мефистофель, уже заложен другой. Постепенно разворачиваясь как бы новой надеждой, он разгонится до основательности такой, что примет Мефистофеля как брата родного, как друга сердечного, как давно искомый клад и ответ на все свои вопросы. Такая история.

*«И за нос десять лет возжу / Учеников,
как буквоед, / Толкуя так и сяк предмет. / Но знания это
дать не может, / И этот вывод мне сердце гложет...»*

Всё это сейчас происходит. Это не то, что он каждый день и как мантру повторяет: «Я м...к, я неправильно прожил жизнь, я неправильно воспитывал учеников, я буквоед. Что же мне делать?» Нет! Он вдруг это впервые произносит, как бы зарядившись этим импульсом. Так, если говорить об эпике, об эпическом взгляде, или о фильме, то мы видим, как Господь с Мефистофелем ударили по рукам, и в этот момент начинает дёргаться Фауст. Это взрыв, который полностью аннигилировал всю его предыдущую жизнь, все ценности, всю систему координат. И это ещё особого рода ситуация, в которой он, «оглядываясь» вокруг, «видит лишь руины». Одновременно в этом импульсе он получает, с одной стороны, аннигилирующее зрение, с другой — он получает особого рода мощный импульс представления о себе, получает импульс, в котором заключены какие-то новые возможности. *«Хотя я разумнее многих хватов, / Врачей, попов и адвокатов, / Их точно всех попутал леший, / Я ж и пред чёртом не опешу...»* — Вот этот кусок — это тоже самоощущение и самоосознание, которое Фауст получает сейчас. Ужас собственного бытия; ужас своего общественного поведения. Это особого рода пододеяльное передёргивание от собственного существования. Знаете, когда неправильно прожитый день в ночном огляде отзывается каким-то чудовищным омерзением к собственной жизни. Вот где-то здесь он и берёт своё начало, в качествах. Вот этот импульс, с которого начинается история. Чудовищное омерзение. Он получает импульс. «Нет, я лучше! Я же мощнее. Я перед чёртом не опешу». Он вдруг почему-то именно перед чёртом не опешит. Это тоже поступает к нему как особого рода сигнал, который он в себя принимает. И образ, который я здесь предлагаю, — это образ пса, воющего на луну. С этого воя, по сути, должен начаться пролог у Фауста. И внутри этого воя должен проходить сам монолог. Там можно уже расставиться, распределиться.

«Не нажил чести и добра». Речь идёт о том, что он, по сути, не достиг ни одного из священных установлений смысла жизни. Но в центре всего, и главное, в этом импульсе, куда на самом деле сквозь пустошь произведенной над ним аннигиляции устремляет его животворный, новый импульс договора, — «жить хочу», «остроту жизни хочу». Неожиданно заведённая в нём, неистребимая тяга к острому переживанию жизни как таковой. Она снабжает его зрение растирающим в порошок омерзением от самого себя за всю предыдущую жизнь.

Но мало этого, он ещё занялся магией. Он не просто уничтожил жизнь, ограбив сам себя, он ещё себя законопатил в тюрьму магии. Он на себя ещё оковы магии

надел, чтобы совсем уж не выбраться никуда. То есть нет ничего дальше от жизни, чем магия.

Магия есть особая стадия различённого им омерзения. И отсюда, из этой различённости, начинает жить и светиться данный ему импульс, возникает грёза. Грёза о волшебном и радостном мире. И в эту грёзу, ещё как к недостижимому, он отправляется своими чувствами, обращаясь к месяцу. Более того, в нём грёза возникает не для того, чтобы уйти, а для того, чтобы осуществиться. Поэтому «но как!» — это не просто отчаянный возглас в невозможности осуществления, а это созревающий у нас на глазах риск предельно отчаянного жеста, который будет сотворён. Что мы видим? Мы видим, как у нас на глазах на территории монолога корчится «ген», как завелась опасная идея у служителя магической культуры. И эта идея дальше будет применена.

Я готов привести такой образ. Представьте себе, что в запылённой рубке есть у человека рубильник, по сути, переключающий законы Вселенной. Ну, он сидел в этой рубке. Он дежурный у этого рубильника. Дежурил он там годами, ничего не трогал, всё там пылью заросло, иногда по видеофону читал лекции и всякое другое. И вдруг в какую-то секунду, в силу того что к нему пришёл животворящий импульс от Бога, он начинает меняться, с этого начинается наше фэнтези. Он начинает меняться, его начинает корчить, и в конечном итоге он берёт этот рубильник и дергает его на себя. И в этот момент включает невероятную силу, которая реально изменяет его жизнь.

«И для тебя ещё вопрос, откуда в сердце этот страх». Вот это уже заканчивается созревание темпорального преступника, которому предстоит договор с Мефистофелем, созревание сюжета, в котором девочка доведена до смерти и так далее, а Фауста ждёт награда в виде античных приключений, а потом ещё и приближение к Вечной Женственности. Это ведь какой-то запретный мир. Запретный мир сейчас откроется. Мир наоборот. Мир этого договора (см. графический план на стр. 182–183), невозможного ни при каких обстоятельствах, Бога с дьяволом. Мир этого спора, на территории которого развернётся сейчас весь этот сюжет. Извращённость этого мира, этого бытия, в котором мы вдруг обнаруживаем возможность заглянуть в звериное жерло истины. Вот это и берёт он на себя в виде воющего пса, у нас на глазах решающегося на реальный, действенный акт. В предыдущих редакциях перед нами был наркоман и алкоголик, различающий собственную болезнь в отдельно просветлённые моменты откровения и узнающий, что надо делать, что надо избавиться от магии и просто

вступить в живую жизнь, в которую позвал его животворящий импульс. Просто он по пути брал с собой бутылочку. Брал с собой бутылочку и говорил: «Видите, как хорошо. Вступил в жизнь». На этом мы «циклили» долгий период начала. Сейчас: «А провожатым в этот путь / Творенье Нострадама взять / Таинственное не забудь». Это назначение рубильника. Это не бутылочка, а прямо противоположное. Здесь принципиальное изменение. Это и есть рубильник — «творение Нострадама». И этот призыв к духам «если вы здесь...» — он уже необратим. И появляется Дух.

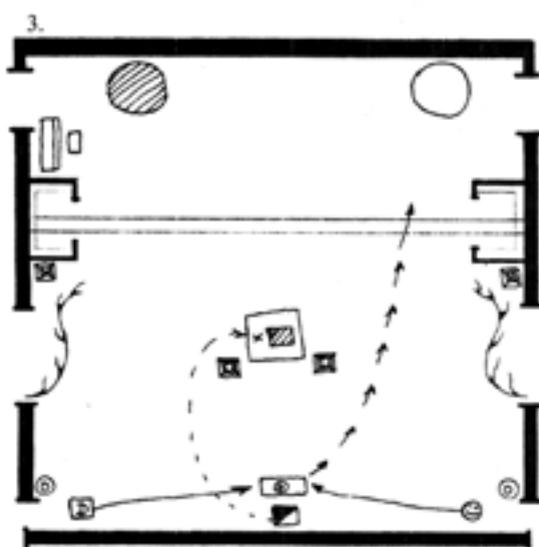
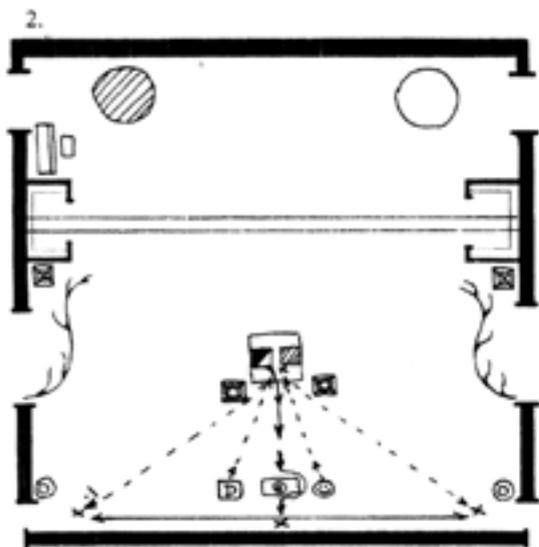
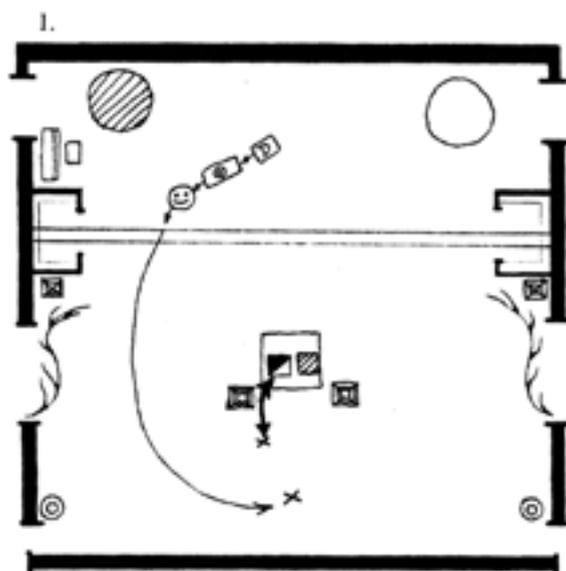
Собственно, что он включил? Он включил два пути: путь небесный и путь земной, потому что два импульса в одном содержатся — божественный и мифистофельский. Это очень существенно, что Мефистофель, по сути, и есть единственный защитник человека, единственный защитник земного перед небесным. В эту же секунду, как только Фауст вызвал эту силу, силу преобразования мироздания, с его (Фауста) физикой и с природой того пространства, где он находится, начинаются неотвратимые, необратимые изменения, которые в эту секунду происходят. Они происходят здесь и сейчас в фаустовском переживании и в остроте его переживания. В каком-то смысле я переношу это в будущее, туда, где телепортические врата, туда, где переход из одних врат в другие, туда, где виртуальная реальность. Но мы же не видим, что, собственно, происходит с человеком в компьютере, но мы видим, как его тело... мы видим подлинность и реальность происходящего постольку, поскольку она отражается на его коже, в его нервах, в его глазах. Вот в этом смысле этот куб оказывается ещё такими виртуальными и телепортационными вратами перехода.

«Клубятся облака, а с потолка пахнуло жутью замогильной». Здесь переход черты, за которой располагается смерть предыдущего мира, смерть цивилизации. Переход запретной черты. А переходит он вместе со всеми установлениями, которые уже отжал, как шлак, и вынул из себя в этой мистериальной казни омерзения от самого себя, в этом псином вое, из которого вышел на рубильник. Пахнет жутью замогильной. Он уже как бы в смерти.

«Желанный дух, ты где-то здесь снуёшь».

Вот к нему всё время в метаморфозе поступают изменения мира. Они поступают в его нервы, в чувства, в его сознание. И каждый раз они жалят невозможностью пребывания там неподготовленной для этого души. И каждый раз, оказываясь в этой невозможности, он находит в себе силы (в этом эпизод) сказать: «Да! Явись!» Уже следующее подступает внутренне: сердце начинает ныть. Опять следующее изменение: жуть замогильного запаха, который

Графический план № 16
Договор



Текст

Мефистофель: «...Сочтёмся после,
время ждёт...»

Описание перемены

- 1 Мефистофель слезает с куба и остаётся
возле левой пирамиды.

Текст

Фауст: «По рукам...»

Описание перемены

- 2 Мефистофель закатывает правый рукав.
Рукопожатие. Фауст не отпускает руку
Мефистофеля.

Текст

Фауст: «По мне раздастся похоронный
звон...»

Описание перемены

- 3 Мефистофель прыжком садится на куб,
не отпуская руку Фауста.

Текст

Мефистофель: «Изволь здесь распи-
саться каплей крови...»

Описание перемены

- 4 Из левой прорези выходит клоун с со-
бакой, которая катит повозку с огнём.
За повозкой идёт демоница.
5 Повозка останавливается по центру
авансцены. Клоун справа, демоница
слева от повозки.

Текст

Мефистофель: «Кровь, надо знать,
совсем особый сок...»

Описание перемены

- 6 Мефистофель зубами вытягивает ленту
из рукава Фауста. Клоун и демоница
подходят к кубу, берут ленту за края
и растягивают её в разные стороны,
выходя на авансцену. Середина ленты
в зубах у Мефистофеля.

- 7 Мефистофель отпускает ленту
(Интермедия с залом) (Fon).

Звук

MD-1 Tr3.
MD-2 Tr4: Stop.

Текст

Мефистофель: «...умирает зайчик мой...»

Описание перемены

- 8 Берёт ножницы из повозки и разрезает
ленту (Fon).

Звук

MD-1, Tr4: — тихо.
Возникает ниоткуда.

Описание перемены

- 9 Повозка с клоуном уходит в правую
прорезь, демоница в левую, унося
с собой разрезанную ленту.
10 Фауст и Мефистофель сидят на кубе.
Голова Фауста на плече у Мефистофеля.

Хор

Свет

мешает мысли и путает сознание. Если до этого изменение месяца, космоса над ним, Вселенной и крова над ним, теперь — жуть замогильного запаха. Он сквозь это говорит: «Явись!» Сквозь это изменение кровообращения. Сердце начинает ныть. У него происходят необратимые изменения его физики. А он говорит: «Явись!» Вот в этом содержание игры. Дальше изменяются мысли, он становится частью какой-то совершенно другой силы, которая сейчас подходит. Он уже не принадлежит себе. «*Все помыслы мои с тобой слились! Явись!*» — Он всё равно говорит: «Явись!» Даже в этот момент, когда уже мысли его отобраны другим существом. Пусть это жизни стоит! То есть он реально здесь и сейчас платит за это переживание жизнью. Он её и отдаёт. Он её практически отдал, жизнь, которая ему не нужна. А теперь он не знает. Будет смерть?! Это отчаянно. Это крайняя позиция. Вот этот ход. Его надо делать очень ясно, очень грозно в своём основном моменте — перехода черты. И абсолютно откровенно в качестве.



Сцена «Пролог на небе»
Господь—Александр Дулерайн

Архангелы
Сцена «Установка Тверди»

Ангелы

«Фауст». 1999–2002 годы





Сцена «Рабочая комната Фауста»
Фауст — Андрей Кузнецов — Вечеслов

«Фауст». 1999–2002 годы

Сцена с Мефистофелем
Мефистофель—Олег Хайбуллин
Шаман—Баста Цыденов
Фауст—Андрей Кузнецов-Вечеслов



Фауст—Андрей Кузнецов-Вечеслов





Сцена «Пролог на небе»
Мefистофель—Олег Хайбуллин

Сцена с Мefистофелем



«Фауст». 1999–2002 годы



Сцена «Рабочая комната Фауста»
Вагнер—Юрий Юринский
Фауст—Андрей Емельянов



Ангел—Пётр Немой



Фауст — Андрей Емельянов

Сцена с Мефистофелем



«Фауст». 1999–2002 годы

Сцена «Рабочая комната Фауста»
Фауст — Андрей Емельянов
Вагнер — Юрий Юринский





Сцена с Мефистофелем
Мефистофель — Олег Хайбуллин
Фауст — Андрей Кузнецов-Вечеслов

«Фауст». 1999–2002 годы



Сцена с Мефистофелем
Шаман—Баста Цыденов
Мефистофель—Олег Хайбуллин
Фауст—Андрей Кузнецов-Вечеслов



«Фауст». 1999–2002 годы



Гретхен—Александра Куликова
Генрих—Олег Хайбуллин

Гретхен—Александра Куликова
Генрих—Олег Хайбуллин

Гретхен—Александра Куликова
Генрих—Олег Хайбуллин



Генрих—Олег Хайбуллин
Гретхен—Александра Куликова



Лаборатория игровых структур «Фауст». Фрагменты репетиций

Театр «Школа драматического
искусства», 2008 год

24.01.08

«Пролог на небе», «Пролог в театре», «Рухните, своды»

Б. ю. Ребятки, разговор на самом деле большой и для меня очень сложный, потому что я же не знаю по именам практически никого, поэтому мне пока будет нужна помощь. Построим его так: можно и нужно мне взять на себя такую обязанность каждому сказать чисто актёрски, что я увидел сейчас в ваших пробах. Я это проделаю, но не сразу.

Мне кажется, что текст пока не открывается. Хотя работа идёт очень интересная и невероятно полезная. Текст ещё не открылся, а при этом идёт очень интересная и важная для всех работа. В чём причина того, что не открылся текст? Идёт хорошая работа, потому что организована Лаборатория, — правильный упор на серьёзный подход. Вот это обязательно надо сохранить. Рабочий, свободный и смелый в пробе подход, серьёзность в попытке разобраться с текстом, серьёзность намерения овеществовать в игре. Это всё я здесь вижу. Точно так же я вижу какую-то правильно сложенную атмосферу общего участия в пробе каждого человека. Есть правильное отношение к удачной и неудачной пробе — изначальная профессиональная этика, которая необходима театру. Есть очень серьёзная, как мне кажется, попытка разобраться в устройстве текста и осуществить эту попытку разбором. Эти попытки надо делить на опыт воплощения разбора и на сам разбор, на разговор режиссёрский и разговор актёрский.

Возьмем сцену «Пролог на небе».

Сюжет — песнь ангелов — чудовищная,

невероятная буря, которая зарождается с первым словом и идёт вплоть до последнего слова этой благоговейщей песни. Непрерывно развивается буря, то есть космогоническая катастрофа. Вот то, что располагается в содержании рассказа. Космогоническая катастрофа. Но при этом она поётся в режиме благоговения, восторга, восхищения. Надо соединить восторг и восхищение с этим благоговением, а благоговение с катастрофой. Это сделать очень трудно. У вас не получается то, что предложено текстом. А текстом предложен непрерывный режим благоговения, начинающийся, разворачивающийся неотвратимой и абсолютной катастрофой. Гёте это соединяет в тексте. Как с этим соотноситься в игре — вопрос, но пока ни у кого не получается. Но текст-то устроен так, поэтому он начинает соперничать с игрой, когда вы его подменяете шармом, он соперничает, когда вы его подменяете придумкой, он опять соперничает. Он не взят как гора, он взят как дерзкие жанровые пляски у горы без попытки её взять. Следующий вопрос: а как с этим соотносится Мефистофель? В лучшем случае в пробах, которые мне сценически нравятся, это снижение до жанра. Или это мафиозные разборки, или это два пахана, приблизительно равные друг другу, у которых есть опасная история... Там, где есть попытка взять чисто, не получается сразу... актёрские краски, отдающие эту попытку, очень искажают человека, и трудно смотреть. Человек оказывается в каком-то искажённом состоянии внутри пробы, тогда он уже не может меня ни в чём убедить. Это часто происходит. Я вижу усердие, но облик человека, который испытывает это усердие, искажён. И тогда я уже не могу быть в контакте с тем, что он предлагает мне увидеть и услышать. Но это временная проблема той стадии, в которой находится сейчас работа.

Вот есть неплохая сцена, хорошо придуманная, жанровая сцена. Проблема в том, что Господь в этой сцене у вас — пахан... Нормально, но слишком просто. Итак, Господь — пахан, у него есть трое таких, как сказать, хорошо воспитанных ребятков, даже не сыновей... Хотя если это правильно развивать, то это сыновьи связи. Они восстают: «Это как?! Этому [Фаусту] можно, а нам нельзя?! Этому можно, а нам нельзя?! Папа?!» Получается хорошая итальянская сицилийская семья. «Папа! Мы же всё выполняем — вы нас так воспитали. А пришёл этот непонятно кто, и ему всё можно, что ли?!» — «Терпите». Приблизительно такое общее содержание сцены получилось в одной из ваших проб. Понимаете? На тему подлинной выдержки сицилийской мафии. Нормальный такой мираж по мотивам «Фауста» Гёте. Хотя если я сейчас с вытаращенными глазами буду разбираться в структуре вашей игры, я буду не прав — за деревьями не увидишь леса. Потому что у меня такое ощущение, что вы очень подробно разобрали деревья, а вот лес пока не различён вами, поэтому лес всё время меняется. Деревья есть, а леса нет. Поэтому получается другая история, какое-то другое произведение вами пишется. Можно так всего Гёте и переписать. Может получиться интересно. Представляете, такой сериал «Фауст»...

Теперь стоп. Миф о Люцифере. Оказывается, что если взять в основу нашего мифа миф о Люцифере, то можно сделать отличную гангстерскую сагу, и я это себе записываю в дневник... Это можно реализовать. Это режиссёрский выбор. Если пойти в эту сторону, можно сделать очень славный спектакль, острый и современный. Не в сторону жанра, а в сторону мифа о Люцифере. В такого рода взгляде он реализуется в сторону крестного отца.

Но у вас артистически не решён финал. А финала у вас нет и не может быть, потому что он не поддаётся разбору. Простите за схоластику, хотя схоластика, кстати, дело очень полезное, особенно для игрового театра — структурная строгость. Здесь доказательство того, что Гёте не берётся такого рода разбором, которым вы попытались и который привёл к перекодировке. Значит, с высокой мифологической структурой вы справляйтесь сегодня только при помощи жанра.

Вот сцена с Рамилем⁽¹⁾... мне вообще кажется, что он замечательный актёр. Мне очень нравится, как он обращается с самим собой. Как Рамиль распределяется с людьми, как даёт себе возможность подманить настроение — всё это примеры для жанровой сцены, хотя тоже неудачной. Сам текст не взят.

Понимаешь, Рамиль, ты очень любишь человека. Ты за него радеешь. Ты это берёшь близко и хорошо. Даже в небольшом кусочке слышится текст, как ты радеешь за человека. Но как только ты очень любишь человека, ты не можешь взять общий принцип его устройства, и тогда ты обязательно ни к чему не придёшь. Ты проходишь хорошо, не иронично — ты за человека «пасть порвешь», всей душой. Берёшь хорошо. Но дальше тебе в тексте выйти некуда.

Я, конечно, в эту сторону бы не пошёл. Какая любовь к человеку, вы что?! Скажу намёком. Между вами, Творцом и Ангелами, находится обсуждение принципов устройства мироздания. Тогда человек — он метонимия — часть, при помощи которой вы обсуждаете всё целое. Но самая главная часть. И тогда, указывая на эту

(1) Рамиль Сабитов, один из исполнителей роли Мефистофеля в шестой редакции спектакля «Фауст».

конкретную часть, ты отмечаешь её абсолютный крах. Творение не удалось. И по этому поводу идёт вся жизнь твоих нервов, и жизнь текста связана именно с этим. Тогда в общей композиции текста есть катастрофа, которую переживает творение, и этим восхищаются ангелы... Общий итог этого пролога поразительно написан. Если мы услышим его архитектонику, то мы должны ей, в первую очередь, восхититься. Потому что текст идёт от огромного космогонического мироприятия.

Как начинается? Раскаты. Космогонические. «В пространстве, хором сфер объят, / Свой голос солнце подаёт, / Свершая с громовым раскатом / Предписанный круговорот». И дальше всё спускается к человеку. Так живёт поэзия. Вот возьмите это однажды и просто проговорите, попробуйте проговорить — опускаться и возвышаться. На не очень большом куске текста попробуйте пройти звучание стиха, эту космогонию. И обратите внимание, как здесь Гёте точно конструирует пролог... Вспомните, например, голливудские фильмы. Как начинается хороший голливудский фильм? С огромного облета мироздания, через поле, через лес мы попадаем в какой-то домик. Вот и соединилась космогония с человеком. Это соединение начинает удерживаться. Потом человек получает имя, и возникает сюжет. Пролог.

Я хочу обратить внимание на то, что объективно касается архитектоники текста. И никуда не денешься от того, что с этим устройством надо иметь дело. Мне кажется сомнительным равный диалог между Творцом и Мефистофелем. Путь обеспечения равного диалога будет приводить к снижению. Снижение может на разных этапах по-разному проявляться. Но почему? Есть финал. Финал у Мефистофеля связан с преобразованием, которое он переживает. Он же

тоже начинает восхищаться. В финале пролога бес восхищается Творцом. Но это восхищение должно иметь какую-то причину, какую-то историю. Так что же здесь у нас произошло? С точки зрения поведения, с точки зрения действия. Бес восхитился Творцом.

Сейчас по образу сцены скажу, не по разбору. В первую очередь, Творец непознаваем, хотя мы и говорим сейчас о Творце, который написан Гёте. Трудно ведь играть Бога, да и не надо его играть — это понятно. А как сделать так, чтобы у нас всё-таки появлялся Творец, а не пахан, который был в одной из проб? Иначе будет пролог в аду, а не в раю, не на небесах. Как это сделать? Как решить эту сцену? Единственный способ, который мне кажется правильным, не строить равный диалог, хотя это намного сложнее играть.

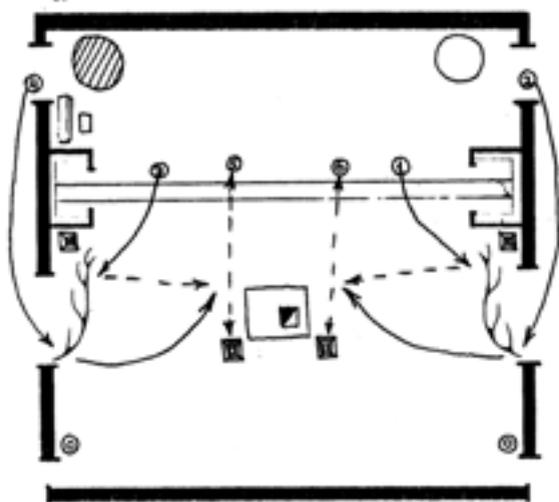
Что значит не строить? Как написано у Гёте? Там нет равного диалога. «По уму» не может быть равного диалога, потому что если Гёте напишет равный диалог с Творцом, он будет гностиком. Это же тогда гностический взгляд, а Гёте никогда не был гностиком. Это невозможно! Это вообще невозможно для такого сознания, как у Гёте, гностический взгляд. Понимаете? Равный диалог между добром и злом — исключено! Он бы не смог написать такую пьесу. Здесь гностический предел. Но, возможно, вы не так страстно, как я, к этому относитесь. Сейчас очень много гностиков развелось. Тогда это существование зла.

РАМИЛЬ САВИТОВ Я бы спросил... В игровой структуре — насколько я являюсь хорошим или плохим учеником Анатолия Александровича — я знаю, что фигуры должны быть равными. Это может быть одним содержанием написано. Тогда что сделать для того, чтобы игроки были в равной позиции, но при этом персонажи, как ты говоришь, не могут быть в равной позиции? Я правильно тебя

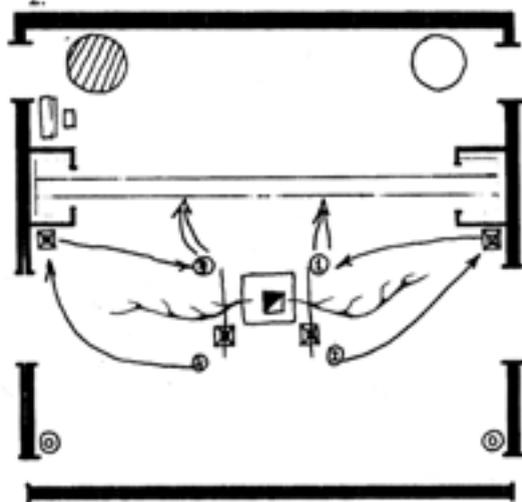
Графический план № 19
 Полёт

- ① - Ангелы
- - Меристораль
- ▨ - Фауст
- - Архангел
- ⊙ - Ключи

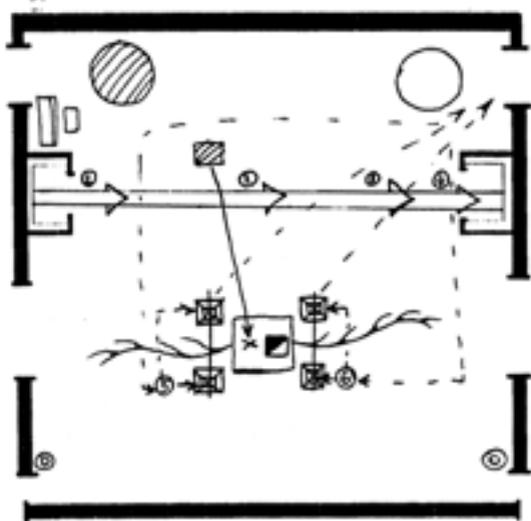
1.



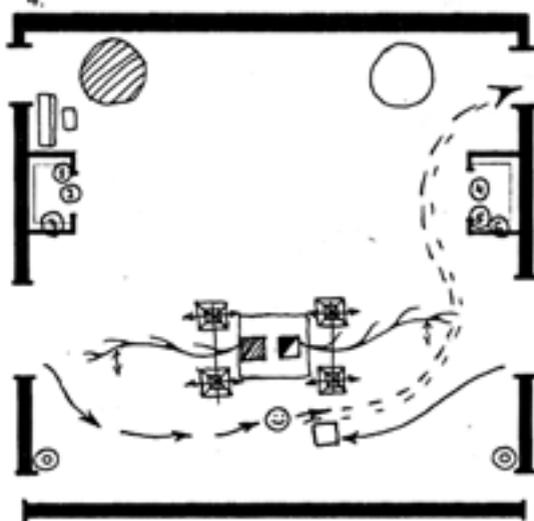
2.



3.



4.



Текст

Мефистофель: «Подобье Божие утратив в заключенье».

Описание перемены

- 1 Студент спрыгнул с куба и ушёл. Мефистофель на кубе (Fon).

Хор

А капелла. «Dies Irae» Начало.

Звук

MD-I. Tr 5 (Dies Irae): – тихо, не мешая монологу.

Описание перемены

- 2 Хор появляется во 2-й арке. Начинается установка «самолёта».
- 3 Из боковых разрезов выходят два Ангела и снимают кадилъницы с пирамид у куба. Уходят обратно.
- 4 Два Ангела берут левое крыло и ставят его на левую пирамиду. Два других Ангела берут правое крыло и ставят его на правую пирамиду. Один Ангел из пары поддерживает крыло, другой подставляет вторую пирамиду. Установив крылья, уходят в боковые разрезы за занавес.
- 5 Из боковых разрезов выходят два Ангела и устанавливают маятники в дальние пирамиды. Запускают все маятники. Уходят за занавес.
- 6 Ангелы открывают занавес (виден только ведущий Ангел) и поднимаются на второй ярус порталов. Занимают определённое положение.
- 7 Фауст залезает на куб. (Fon) Мефистофель и Фауст накидывают на себя плащ.

Хор

А капелла. «Dies Irae» Конец.

Звук

MD-I. Tr 5 (Dies Irae): — стихание.

Текст

Мефистофель: «Которая тебе ещё в новинку».

Описание перемены

- 8 Мефистофель и Фауст отпускают плащ и машут крыльями. Из 5-й арки выходит Архангел и на авансцене поёт арию «Демона».

Хор

Фортепиано «Ария Демона» (полностью) (Fon).

Звук

MD-I. Tr 5 (Dies Irae): — Stop с первым аккордом.

Текст

Архангел: «Райские напевы...»

Описание перемены

- 9 Ангелы плюются на Фауста и Мефистофеля.
- 10 Архангел закончил арию и ушёл. Опускается занавес.

Свет

понял, что ты говоришь о положении персонажей?

Б. Ю. Я сейчас не делаю иллюстрации к методу Анатолия Александровича Васильева про игровой театр. В этом смысле у меня нет этой проблематики. Я не иллюстрирую и не показываю универсальные возможности игрового метода по отношению к любому тексту. В своё время Станиславский, открыв метод психологического театра, решил, что он любой текст возьмет с его помощью. Васильев обратил внимание Константин Сергеича на эту ошибку — на границы этого метода. Я вообще говорю про другое.

Но если мы перенесёмся на семинар по игровому театру и ты меня спросишь: «Можно ли при помощи игрового театра взять эту сцену?» Тогда он был бы корректно задан, я готов был бы выделить время этому вопросу. Но я сейчас не говорю с точки зрения метода. Я говорю с точки зрения сцены и текста. В этом смысле я забываю про метод. Тогда я имею пользу как некая дополнительная фигура в вашей работе с Игорем [Яцко]⁽²⁾. Со мной вы не разговариваете как с методом — вы говорите с режиссёром, художником, с чтецом, то есть с человеком, любящим читать тексты. Поэтому не останавливаюсь на вопросе Рамиля. Но я к нему вернусь.

Можно ли при помощи игрового метода решить Гёте или нельзя? Я утверждаю, что нельзя. То есть только при помощи игрового метода нельзя. Потому что это мистериальный текст. Тогда его надо открывать. При помощи игрового метода можно подойти, приблизиться

(2) Игорь Яцко, руководитель Лаборатории игровых структур «Фауст», исполнитель роли Фауста в шестой редакции одноименного спектакля Б. Юхананова.

ко многим его свойствам, а взять при помощи чего-то другого. Вот задача для нашей Лаборатории; она как минимум даст возможность развиваться игровой структуре, подходу и так далее. Я считаю, что вы с точки зрения игровой структуры работаете очень грамотно. Но я вижу пределы, которые выставляет текст методу. Тогда я начинаю строить свой критический взгляд не ради критики, а ради постановки проблематики.

Теперь продолжу своё рассуждение о смысле текста. По образу здесь всё элементарно. Это разговор из жизни, старого пахана с молодым паханом. Человека с котёночком. Котёночек царяется, вопит, но всё равно доставляет человеку наслаждение. Можно с котёночком про мироздание говорить? Да, это ж фантастическая история. Тебе, Рамиль, при этом не надо играть котёночка. Это образ сцены такой, образ соотношения.

Р. С. Я понимаю.

Б. Ю. Представь себе такой фантастический роман: что Галилей однажды встречается с величайшим каббалистом всех времен рабби Шимоном Йохаем. Что такое Галилей? Моделирование мира как таковое началось с Галилея. Но он, по сравнению с рабби Шимоном Йохаем, котёночек. Просто котёночек. Но они могли говорить о мироздании. Понятно? Я тебе не предлагаю играть котёночка.

Р. С. Я не смогу.

Б. Ю. Ты сможешь, возможно, даже будешь. Напеваю...

Дальше. Откуда берётся соотношение? Оно берётся из ясности. Творец — садовник, у которого не бывает случайных ошибок. Это важная метафора. Он тот садовник, который знает, каким будет его деревцо. То есть это нормальные, абсолютные отношения с творением. Ему заранее известно. Дальше он спрашивает: «Ты знаешь Фауста?» Тот знает Фауста. Это Творцу тоже известно. Но

если ему всё известно, то чего он спорит? Зачем?! Из баловства, из забавы. Он забавляется. Вот соотношение с котёночком с точки зрения Творца. Дальше он посылает Мефистофеля к человеку. И что он ему говорит? Он говорит: «Кто из вас за кем будет волочиться?» Вот и вся штука. Соревнование. Если он будет волочиться позади, то он проиграл, но, если нет, тогда ты, бес, проиграл. Понимаешь, о чём речь идёт? Вот и попробуй.

р. с. Богу скучно?

в. ю.: Почему Богу скучно?! Он же наслаждается своим творением. Господь отдаёт ему должное.

р. с. Дальше они соревнуются, кто быстреей—черепаха или заяц?

в. ю. Вот споришь.

р. с. Я не спорю.

в. ю. Ты Фауста знаешь?

р. с. Гёте?

в. ю. Да.

р. с. Не спорю...

в. ю.: А вот я его люблю. Ты из всех духов самый...

Как ты сейчас прошёл... Вот он и остаётся в размышлении—что же сейчас произошло. Тогда он подбирается к этому финалу. С ним что-то произошло в диалоге... Ты не ожидал, что я перейду в игровое.

р. с. Я просто психологическую структуру разрабатывал.

в. ю. Понятно. Но сейчас не об этом.

Дальше он получает ответ.

р. с. Я понял. Тогда в сцене «Рухните, своды» Фауст остался во вдохновении.

в. ю. Они же приобретают взаимное вдохновение. В чём их взаимность? Они оба играют, эта игра снабжает их вдохновением, поэтому сцена эта—вдохновение.

р. с. Обмен вдохновением.

в. ю. Обмен вдохновением. Азарт вдохновения. Да. Но их соотношение должно при этом сохраняться. Это соотношение в дистанции к миру. Если говорить

о Лаборатории, то есть об исследовании игровых структур... В данном случае, если говорить на языке, как мне это представляется, игровой структуры, то всё, о чём я говорю, я говорю о типе дистанции. Но я придаю этому очень большое значение. Тип дистанции, который называется «Творец».

Вот как вы проходите эту фразу: «*И это всё? Опять ты за своё? / Лишь жалобы да вечное нытьё?*» Вы замечаете, как устроена поэзия здесь? «*Так на земле всё для тебя не так?*» Просто возьмите эту строчку. Возьмите её как чистую поэзию—она начинается с «так» и заканчивается «так». Это Так-земля. Есть такое понятие Так-земля. Не просто Земля, а Так-земля. Это просто Пастернак. У вас у всех один текст на двоих. Законы этого текста одинаковы, но его поэзия совершенно иначе устроена, чем действие. Вот Так-земля. И если идёт игра, то игра текстом и действием. Это очень сложно. Это вызов для игрового театра, потому что ему надо совершенно новые свойства приобрести, чтобы справиться с этим текстом в переводе Пастернака. Это другая поэзия. Это, например, не пушкинская поэзия. Это Пастернак. Это уже середина XX века. Ещё раз—Так-земля. И вот для тебя всё не так [*обращаясь к Рамилю*]. У тебя в *Так* всё не так. Там, где *Так*, все не так. Поразительно и дико смешно, если вдуматься. Он Каин. Он утверждает, что того, что есть, нет. Пастернак передаёт этой строкой. На Так-земле всё не так. Как же это пройти? Просто одну эту строчку и больше ничего. Что это такое? Сказать, что ты Дух Отрицания, потому что у тебя на Так-земле всё не так. Есть Так-земля, на которой всё так, поэтому он Так-земля, а есть человек, который приходит и говорит: «На Так-земле всё не так! Вот что я утверждаю». Потрясающе! То есть он противоречит аксиомам, законам, природе. А Творец:

«Я ж создал, я ж знаю. Так! Как такое вообще может быть? Что ж это такое? Что же вы тут совместно учиняете?! Что здесь совместно учиняется?!» Гёте начинает писать Мефистофеля с такого невероятного очевидного парадокса?

Так возникает перспектива. Тогда можно открыть идеи. Они здесь. Очевидно, будет большой проблемой, если начинать с мифа и действия, если не открыть систему идей. Но как добраться до системы идей в этом тексте? Она спрятана в поэзии, а не в действии, поэтому надо очень внимательно анализировать это как поэтический текст, не как действительный текст. Собрать систему идей, а дальше (уже это выбор стратегический, режиссёрский) вложить её в тот или другой метод подхода, в так или иначе организованное действие. А если её собрать поэтично, вот эту вот драгоценную систему идей, тогда, как бы мы ни заваривали действие, не получится. Вот моё предложение—обратиться к системе идей, спрятанных в поэзии этого текста. Вот что я хотел сказать про эту сцену.

Обращу внимание. Начинается с ангелов: Рафаил, Гавриил, Михаил. Но это я сейчас подробно брать не буду.

Итак: «В пространстве, хором сфер объятном...» Что такое «хор сфер»? Большой вопрос. И что такое «Свой голос солнце подаёт»? Читайте это как чистую поэзию. Просто однажды, в определённое время надо это прочесть не как чистое действие, а как чистую поэзию, задавая себе вопрос к понятийному аппарату этого текста, но задавая его из поэзии, а не из действия. Обратите на это внимание. Потому что то, что я говорю, уже некий синтез. Я уже прочёл это как поэзию, а дальше я нашёл единственно возможный тип действия, который даёт возможность этой игре. Я оказываюсь в очень сильном опережении по отношению к этапу работы. Поэтому, чтобы мы с вами оказались в равном диалоге,

читайте это как поэзию. А вы сейчас читаете это как действие.

Вам ещё важно услышать, что предлагает Игорь [Яцко]. Это первая проблема. Потом сделать так, чтобы я услышал, что предлагает Игорь. Это первая проблема, которая не решена больше чем половиной из вас. Не через пробу услышать, а до пробы услышать.

Ещё несколько слов про духов скажу, сцена «Рухните, своды» («*Рухните, своды / Каменной кельи! / С полной свободой / Хлынь через щели...*») Вот у меня простой вопрос понятийный—что такое здесь «синева»?

Моё предложение. Здесь есть момент соблазнения природой, но этого недостаточно для этого кусочка. Опять же, в анализе поэзии можно многое открыть. В таком случае «синева»—это ни в коем случае не земное. Синева—это небесное. Тут ещё очень круто замешана ироническая структура текста. В поэзии. С одной стороны, соблазн природой, но по пути соблазнения природой небесное сводится к земному. Исчезает расстояние. Гёте качественно несоединимые вещи перемешивает друг с другом (см. графический план на стр. 206–207). И этим соблазняет, поэтому в результате из земли получает синеву, небо. Антимир от алхимии. Не возведение металла в золото, а низведение золота в металл. Вот что тут делается. И это предлагается как соблазн.

Игорь Яцко Синева для меня—это действительно синее небо, у которого различаются начало и конец. Вот то, что ты говоришь про соблазн... «*Взятье, отдача / Жаркой, горячей, / Страстной души*»—один из важных моментов...

Б. Ю. Не соблазнение души!

И. Я. Скорее, я хотел здесь другое. Здесь просто соблазн. Фауст в результате этого засыпает. Он спит. Фауст—такой мятущийся, борющийся дух, который никогда не спит. Начинается сцена с

«Рухните, своды / Каменной кельи!»— это мечта Фауста. В результате этого великолепного концерта он засыпает. Как если бы вертикальная высь, спускаясь на землю через оболочку, разбивалась на долину, на озера, на поцелуи— в разные стороны... И синева. Синева— это я лёг на зелёную траву, смотрю, синее небо, глаза у меня смыкаются, и я в принципе всем доволен. Мой борющийся дух заснул.

б. ю. Вот с этого начинается песня усыпления, хотя ты рассказываешь замечательно... Я хочу сказать с точки зрения действия. Можно увидеть и пребывание среди особого рода усыпляющего блаженства от земного бытия.

и. я. Это отступничество от высоких идей, которые бурлят в этом человеке.

б. ю. Можно и так услышать. Но с точки зрения поэзии это исключено. В поэзии в этом тексте спрятано намного более богатое содержание, его надо различить.

и. я. Как отличить поэзию от действия?

б. ю. Я тебе сейчас покажу. Откройте этот кусочек. Надо просто разбирать. Персонаж невероятно лиричен, но он лиричен не просто «ля-ля, фа-фа», он лиричен, потому что изощрённый. Надо применять сюда культуру разбора поэтического текста и достать из него все коннотации, которые там спрятаны. Если этого не сделать, текст начнёт сопротивляться.

*«Рухните, своды
Каменной кельи!
С полной свободой
Хлынь через щели,
Голубизна!»*

Мы имеем дело с построением образа, который нельзя объяснять человеческим сознанием. Мы имеем дело с текстом, в котором у нас— «Рухните, своды / Каменной кельи! / С полной свободой / Хлынь через щели, / Голубизна!»—идёт намек на разрушение монашеского, на разрушение святого, как бы расколупывание места, где располагается святость.

и. я. Но кельей он называет и свою лабораторию. Пушкин называет кельей свою лицейскую комнату...

б. ю. Но келья в данном случае контекст ясный, соотнесённый со священным местом. Келья— это священное место. И текст начинается с особого рода предложения разрушения этого священного места. Вот обращаю внимание— текст начинается с предложения разрушить каменную келью.

и. я. Но голубизна-то хлынет сверху.

б. ю. Так в том-то всё и дело, я же говорю, результатом будет перемешивание небесного и земного. Каменная келья... В чём основание каменной кельи? Она отрывает от радости и не даёт возможности небесам проникнуть сюда, потому что здесь властен человек. Должна быть власть человека. А если небеса проникнут, то власть человека исчезнет. Не испивание поддержки от Господа, а ему навстречу выработка собственного... как сказать... генотипа. При помощи свободы воли, сущности человека. Что Господь предложил Мефистофелю? Попробуй у него, у человека, отбери то, что является его сущностью— свободу воли. Исключено. Он ему говорит, я ж знаю это, как и ты.

*«В тесные кучи
Сбились вы, тучи.
В ваши разрывы
Смотрит тоскливо
Звезд глубина.
Там в притяженье
Вечном друг к другу
Мчатся по кругу
Духи и тени,
Неба сыны».*

Итак, первое, что он сделал,— разрушается каменная келья, которая концентрирует ситуацию в человеке на нём самом, на этом самом движении свободной воли. Если это разрушается, человек может умереть. Абсолютно парадоксальная диалектика мира. Несравнимые вещи.

Отвратительное устройство, тусклое, гнусное, отвратительное устройство верха и паразитическое устройство низа. Вот то, что он может увидеть. Пока не разрушена каменная келья, он этого увидеть не может. Сейчас они её разрушили, и сразу же открывается нормальному взору человека всё мироустройство. Что видит человек перед собой? Он видит: «В тесные кучи / Сбились вы, тучи. / В ваши разрывы / Смотрит...» — «Как?» — «...тоскливо...» — «Что?» — «Звезд глубина...» — «А что это такое? Это называется у них глубина! А там что происходит?» — «Там в притяженье / Вечном друг к другу / Мчатся по кругу / Духи и тени...» Одно и то же, одно и то же...

и. я. Мне кажется, это уже сатирично.

б. ю. Это нужно брать.

и. я. Нет, лучше разбирать. Ты же не разбираешь.

б. ю. Я не качественно сейчас говорю, просто объясняю. «...Неба сыны...» Они по кругу мчатся туда-сюда, неба сыны. Это первая картина. «В тесные кучи / Сбились вы, тучи. / В ваши разрывы / Смотрит тоскливо...» Тоска. «Звезд глубина. / Там в притяженье / Вечном друг к другу / Мчатся по кругу / Духи и тени, / Неба сыны». Вторая картина — «эта планета». Она в зелени: «в зелень одета». Возникает ещё один цвет. Вот был синий цвет, голубой. Теперь появляется второй цвет — зелёный. Зелень — это и есть земной цвет.

и. я. Есть вопрос. Вот ты разбираешь поэтический текст...

б. ю. Я пока его просто читаю.

и. я. И мы все знаем, что такое поэзия...

б. ю. Нет, я думаю, что не все вы одинаково знаете.

и. я. Все знают по-разному. Я с этим согласен. Я вижу особенности этого текста, что он имеет действительную основу, драматическую основу — и в данном случае можно применять игровые структуры

и ими оперировать. Ты говоришь, важно, что это поэтический текст. Здесь я совершенно согласен с тобой, но во взаимоотношениях с этим текстом надо обнаружить качество игры. Не просто через разбор «голубизны», «зелени» и прочего, а через самочувствие действующего человека и самочувствие человека, условно говоря, читающего стихи, наслаждающегося поэзией.

б. ю. Я думаю, что надо дать доминантное право человеку, наслаждающемуся поэзией. Не человеку действующему... Дать доминанту поэзии. Надо пробовать так: отдать доминанту человеку, наслаждающемуся поэзией, и вести работу в режиме, условно говоря, поэтическом. Где доминанта отдана человеку, не наслаждающемуся, а различающему поэтические свойства данного текста, но и играющему. Ведь этот текст лучится игрой.

Надо, чтобы каждый сделал две работы. Одну работу в сторону поэзии. Ведь важно, что здесь сюжет, который рассказывает поэзия, противоположен сюжету, который рассказывает действие. В этом тайна этого текста. И так как они противоположны, их надо разделить, чтобы в результате на территории игры получить эту противоположность. Этого ещё никто не делал. Это трудно сделать. Сначала проба в поэзии. Другая проба — в сторону действия. Найти эту противоположность, а потом в опыте театральной игры попробовать соединить эти два полюса в одну линию, как бы уравнять.

и. я. Это хорошее предложение. Это правильно. Я услышал, мы можем это сделать.

б. ю. Но для того чтобы это получилось, надо подготовить территорию. Но может не получиться, если параллельно будет идти педагогическая лаборатория по выправлению актёрских проблем. Вот в чём затруднение.

И. я. Ну, волей-неволей...

Б. ю. Да, но это придётся делать. Я не в претензии говорю. Просто констатирую общую ситуацию, с которой мы здесь имеем дело. С одной стороны, нас ожидает работа очень сложная до изощрения, до новаторства, до противоречия с традицией, которую вы восприняли. Чтобы двинуться куда-то вперёд, надо быть очень оснащённой командой. С другой стороны, вокруг масса разного типа актёрских проблем. Ваш диалог и сознание будут всё время раздваиваться, потому что у нас разноуровневая компания. Это факт Лаборатории. Это карма лабораторного спектакля. Наш разговор должен всё время виться, чтобы её решить, эту карму, чтобы он стала действенной. С этими людьми—про актёрскую проблематику. С этими людьми—про то, удалось ли, например, взять поэтический текст. Дальше—разбор.

«Ночь»

Б. ю. Надо говорить о двух слоях твоей работы—о том, как ты понятийно обращаешься с текстом, и о том, как ты разметил для себя, скажем так, психологическую структуру движения. Это две разные вещи. Психологическая структура, ситуативная взята тобой неточно. С понятийным сложнее. Но это нормально для сырого освоения. Какое-то очень неожиданное упражнение ты предложил, понимаешь? Я думаю, насколько же оно благотворно для дальнейшего твоего опыта развития по отношению к этому тексту и монологу. Вопрос, на который ты всё равно должен ответить, это соотношение светской жизни Фауста, которая открыта людям, и магии... Сейчас я иду по ситуации, по психологическому...

У тебя разницы нет. А где располагается магия? На открытой территории или

закрытой? Принадлежит ли магия той же стороне жизни Фауста или это другая сторона?

АНДРЕЙ Я думаю, что это другая сторона.

Б. ю. Здесь и ошибка. Это та же самая сторона. Вот решение. Это как пиджак с изнанкой, изнанка просто скрыта. Одна жизнь без другой быть не может. Фауст раздвоен на две жизни, и общий ход движения заключается в том, что он должен расстаться с обеими, но не может. И если он может расстаться с верхней жизнью, со знанкой, то вот со второй ему не удаётся расстаться. Это можно по-разному пройти. Это можно пройти в образном рисунке, который иногда бывает для актёра достаточным, можно ничего не подсказывать, тогда ты услышишь проблему, исходный момент посланного ему приказа Творца. Этот момент растянут по всей этой истории. Пока я его не беру. Но этот приказ, пришедший к Фаусту от Творца, есть условие возникновения действия в принципе, возникновения этого текста. Он ставится на кон мировоззренческой парадигмы Гёте. Он ставит Творца, Отца, создателя и всемогущего властителя, единого при этом, подчеркиваю, единственного, на кон. Это радикальный жест. Я сейчас чуть-чуть темнее говорю для всех, но, возможно, чуть открытее для тебя. Наш разговор с тобой непростой, серьёзный. О том, что такое обрядовое христианство и в чём суть эзотерического христианства Гёте, основы всего его мировоззрения.

Итак, где исходное событие и куда уходит основное? Здесь в стратегии рассказа проявляется своего рода эллипс. Я вернусь к своему вопросу, на который мы получили два разных ответа. Для тебя это разные территории, приказ идёт расстаться с обеими территориями. С одной из них Фауст расстается сразу, он к этому готов. А с магией он расстаться не может.

22.05.08

С кайфом для духа, который она ему предоставляет. Отсюда вопрос, если говорить о психологическом движении: почему не может? Потому что — говорю сейчас в психологической метафоре — ему дан толчок, обостряющий всё его существо. Там, где «знанка», он расстается, а там, где «незнанка», всё обостряется. Фауста магия начинает сильнее притягивать, а с реальным, светским ему становится легче расстаться. Сложнее отринуть то, что спасало его в этом гиблом балансе жизни, который он создавал до этого.

Я, может быть, так и не стал разбирать, но я откликаюсь на твоё движение. Тебе надо понимать это состояние раздвоенного сознания. В тот момент, когда надо расстаться с магией, она начинает притягивать. И что происходит? Она начинает тянуть — магия — и Фауст ей отдаётся. Отдаваясь, из глубины снабжающей особым кайфом слабости, из улета в магические миры, из самой глубины их, двигаясь за своей этой почти наркотической страстью, он опять получает приказ. Вот содержание этой сцены.

«В соборе», «Фауст и Мефистофель», «Фауст / Вагнер»

Б. ю. Концептуальная часть, и то, как развивается основная сквозная линия метаморфозы Гретхен, — это разные вещи. Гретхен — третья в этом небесном приказе. Он касается её, Мефистофеля, Фауста. Ей предстоит принять огонь в себя, то есть дьявола, это ведь он «служитель огня», или «света».

В игре у вас должна быть неотвратимость слияния с двумя ипостасями. Когда открылась шкатулка, она вступает в огненную тьму. У неё был шанс, единственный шанс удержаться и не открыть эту шкатулку. Беспощадное, жёсткое, красивое письмо Гёте. Но так как она уже открыта, всё, чёрт уже оттуда выскочил, из этой табакерки. Он уже здесь. Поэтому душа переживает страшные катаклизмы. Здесь надо пытаться разделить тьму Генриха и эти переживания. В этой сцене указание на некий акт, который Гретхен должна сделать с собой. И вот в приближении к этому акту ею выдвигается манифест традиционной церкви и традиционной позиции души в этой церкви. Выдвигается физиологически, фатально выдвигается. А Генрих, преисполненный безоглядностью жеста, легко раздвигает эти границы. Легчайшим образом раздвигает, как занавески в опочивальне. И даже играет этим с нею. Тут, кстати, очень много скрыто возможностей для вашей игры. Тут и между ними игра, настолько увлекательная, что Мефистофель с трудом удерживается, чтобы не принять в ней участие. Она его заманивает, как зачаровывающая карусель. Но Гретхен уже не

может сопротивляться. Какое там сопротивление?! Мама рядом, мама, и сцена как бы при тихо спящей маме, третий там не Мефистофель, третья—мама. И, конечно, если говорить о персонах, то надо на троих играть. Тогда получится игровое поле. Но перед тем, как отправиться в дистанционную игру, надо сообразить по душе, что это такое, стадии своей игры.

И что у нас дальше? Дальше будет положен яд. Так устроена возрожденческая драматургия. Гретхен знает, что это яд... Мгновенно история страсти и сцена страсти переходит в историю жеста, мировоззренческого жеста, то есть ответственности души за эту страсть. И она берёт это на себя. Но в этот момент, когда приближается ответственность души за эту страсть, то есть её договор, который она сейчас совершит, она прокликает эту руку, с которой она договор совершает. Здесь страсть сильнее её «средств безопасности». Это и есть финал. И дальше им остаётся только на двоих, а на самом деле уже на троих праздновать ядовитой игрой случившееся... И как когда-то в первом диалоге с бесом у Марты кольнуть Генриха этой историей погубленной собственной души, хотя душ-то уже одна. Как бракосочетание. Надо взять на себя эту боль, этот вот укол...

«В соборе»

в. ю. В соборе. Вы Злой Дух были, а кто был Гретхен?

—Женя.

в. ю. Женечка, проблема. Вы молитесь, как неверующий человек. Давайте разберёмся. Молитва только на самом первом уровне будет услышана. Молитва, на самом деле, должна быть альтруистическим актом. Но вас так припёрло, что совершить в данный момент этой

молитвой альтруистический акт просто невозможно. А значит, всё-таки это диалог, а не монолог. Теперь, вы же находитесь в отношениях с Творцом? Если вы верующий человек, вы должны понимать, что Творец вас привёл в эту точку кипения ваших чувств и разрушения вашей судьбы. И если вы будете мяукать, он вас просто разотрёт дальше в порошок. Потому что он обрушил на вас все испытания, которые только возможны, ещё грозит кучей всего. Поэтому в этой молитве может быть только одно: это не слабая молитва, это молитва, в которой вы должны сказать ему, что вы готовы принять всё, вы должны с ним связаться в готовности принять от него всё.

—Ну, у меня другая точка зрения на это.

в. ю. Дело в отношениях с текстом.

Творцом-то вашей игры оказывается текст. Как играете вы? Я покажу, в чём опасность. Вы играете, как бы выдавливая из себя последнюю возможность для жалости, которую к вам испытает Творец, провидение. Поэтому вы оформляете себя крайне жалостливо. И вы думаете, что жалостливый тип разговора с Творцом к чему-нибудь может привести. А это крайне опасный тип диалога с Творцом. Потому что милосердию предшествует страх божий. Вот если вы не понимаете, что такое страх божий... Нельзя жалиться перед тем, кого боитесь. Представьте себе это. Это же обречённость. Просто как персона представьте, со стороны повествователя на секунду представьте. Если вы жалитесь перед тем, кого боитесь, вас же просто уничтожат.

—Она его не боится.

в. ю. Если она его не боится, то в чём при рода контакта?

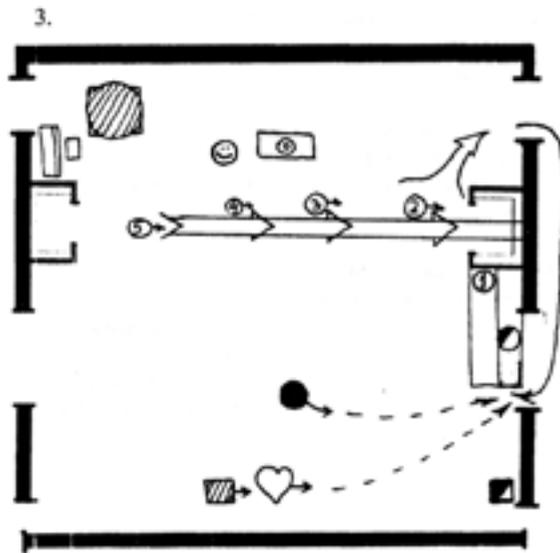
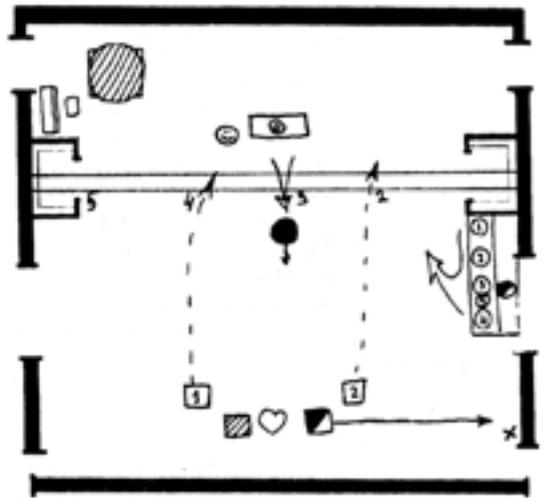
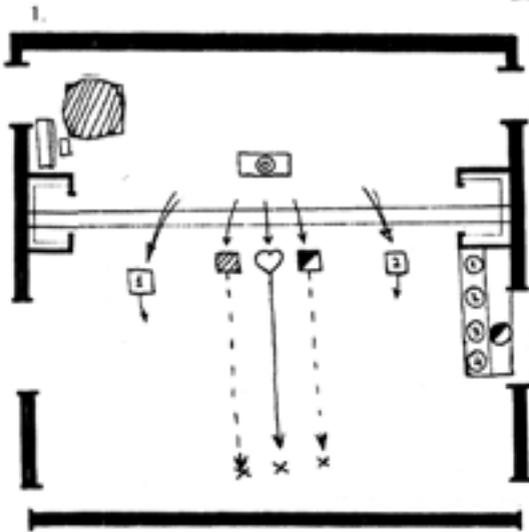
—Не в страхе.

в. ю. Ну, а в чём? Он что сделал-то с ней, в чём причина молитвы?

—Да не он сделал, она сама сделала.

Графический план мизансцены № 2 (второй акт)
 На лысой горе

- | | | | |
|---|------------|---|--------|
|  | Фауст |  | Ангелы |
|  | Гретхен |  | |
|  | Меристофел |  | Илюч |
|  | Архангелы | | |



Описание перемены

1. Из центрального разреза занавеса выходит Гретхен и идёт вперёд. Останавливается по центру около авансцены.
2. Какое-то время стоит, смотря в зал, затем падает на спину головой к зрителю.

Хор

Фортепиано — начало. «Два ворона».

Описание перемены

3. Из центрального разреза выходит Фауст и Мефистофель и останавливаются около Гретхен. Сразу за ними из боковых разрезов на авансцену выходят два Архангела и поют «Два ворона» (полностью). Спели и ушли в боковые разрезы.

Текст

Фауст: «Взгляни на край бугра,
Мефисто...»

Описание перемены

4. Фауст луч-лазер трости направляет вверх зрительного зала и движет его против часовой стрелки до белого занавеса. Возвращается в исходное положение.

Хор

Фортепиано — конец. «Два ворона».

Текст

Мефистофель: «Зачем ты растравляешь
боль...»

Описание перемены

5. Мефистофель забирает трость у Фауста. Фауст падает рядом с Гретхен.

Текст

Мефистофель: «Что тут дают?»

Описание перемены

6. Из центрального разреза выходит Служитель театра. Ангелы и Мефистофель аплодируют. Мефистофель садится на овцу.

Текст

Служитель театра: «Занавес!» (Fon).

Описание перемены

7. Ангелы открывают занавес (виден только ведущий Ангел). Служитель театра уходит в 5-ю арку. За ним уходят Фауст и Гретхен. Ангелы возвращаются на стулья через 5-ю арку.

Звук

MD-1 Tr6 (Morton).

MD-2 Tr5 (Oberlend): — очень тихо, возникают попеременно, заканчиваются сами.

б. ю. Да нет. Если сама, тогда ей виниться надо. В мире травинка не может расти, если Творец не послал ангела, чтобы он её толкал и говорил: «Расти». Травинка не может. Значит, вы выросли, вы что-то натворили, сумев освободиться от влияния Творца. А когда уже поздно, пришли к нему и просите, чтобы он вас пощадил за вами натворённое. Вот ваша история? — Да, потому что Творец дал выбор и свободу, дал свободу, сам дал свободу, она ей воспользовалась плохо.

б. ю. Ну, я говорю, натворила. А что, собственно, она натворила, в чём она винится? Давай сейчас действительно пройдем.

— Утешения хочет.

б. ю. Что хочет?

— Хочет утешения и хочет...

б. ю. Утешения, то есть гибели?

— Хочет помощи.

б. ю. Помощи, то есть спасения? Но впереди какое слово центральное? «Спасена». Вот. Значит, она спасения хочет, спасения. А чем она за это платит?

— Жизнью.

б. ю. То есть что она собирается сделать?! Это же грех. Она ещё и жизнью платит.

Душу она уже не вернёт, а теперь она и жизнь отдаст. Ничего себе она распоряжается! Называется шизанутая бурёнка. Я предлагаю не совсем в эту сторону пойти. Вы говорите, что она ему готова отдать жизнь.

— Ну, так это потом, в финале же так это и есть.

б. ю. Да. Но вопрос заключается в том, как уйти здесь из-под абстракции. Я предлагаю обострить эту сцену и принять простую вещь, что всё, что происходило, происходило под эгидой любви. А если это происходило под эгидой любви, значит, это происходило под эгидой Творца. При этом Гретхен теперь находится на плоту, который уже наполовину разрушен. И вот теперь она обращается к нему... (См. графический план на

стр. 280–281.) Потому что ведь та идеология, которая была привита ей в браке, вот в этом браке с Генрихом, она никуда не делась. Она не может никуда деться. Но если она не делась никуда, тогда она смещает всё ваше бытие. И тогда оттуда, из этой идеологии надо обращаться к Творцу. То есть из той ивововской безвинной виноватой, которая при этом понимает неотвратимость происходящего. Тогда каждый сделанный ею шаг был неотвратим, и всё, что дальше будет, тоже неотвратимо. Тогда вы поднимаетесь из этой картинки с растерявшейся бурёнкой. Вот моё предложение. Слышите, о чём я говорю? Хорошо. И как раз здесь начинается сцена «В тюрьме». Это правильно по перспективе, но и тогда это особого рода диалог. Вернее так: диалог ли это? У вас сейчас диалог со Злым Духом, но не может быть никакого диалога с ним.

Возвращаемся к Злому Духу. Я предлагаю, Злой Дух—это хор. Такой, как греческий хор, античный хор. Он должен принять эту ситуацию на себя. Хор—это предельная дистанция. Вот если мы вообще хотим ощутить драматургию в игровом, предельном развитии—это и есть хор. Он на дистанции берёт. Поэтому это трагический хор, и он должен перед ней выступать будто ото всей деревни, от имени всего Советского Союза, за всё католическое большинство в нашем парламенте. За весь сидящий зал. Надо предоставить Гретхен ту парадигму, которую они тут разложили на троих в своей дьявольской оргии. С самого начала до самого конца, во всей изошрённости композиции. То есть, конечно, Господь же велел, поэтому мы тебя жалеем в первой части. И клеймим, потому что клеймо на жалости—это самое яркое, что дано сегодняшнему человечеству в отношениях с ближним своим. Понятно говорю? Теперь. У Гретхен коллапс, потому что нет у неё возможности

вернуться назад и нет у неё сил идти вперёд. И поэтому меняется имя у Генриха—вся вторая часть происходит «В соборе»—с момента, как он стал молодым. Это надо играть «В соборе», на самом деле. И по образу у Гёте так и написано. Тогда мы вскрываем радикализм этого текста, его послание. У алтаря. Она же там говорит: «Я падаю». Вот что это за фраза? «Я падаю». Внешне—обморок... Гретхен движется к гибели, но спасение будет позднее. Я сейчас просто чуть-чуть коснулся этого «я падаю». «Я падаю»—это начало молитвы, с неё молитву начинают, вот с этого «я падаю».

в. ю. Поговорим о шедевре сегодняшнего показа. Сцена «Фауст / Вагнер». Сразу переходим к нему. А где вот эта замечательная девушка, как вас зовут?

—Аня.

в. ю. Аня, молодец. Итак. Я просто хочу поставить этот микроспектакль, он просто необходим нашей Лаборатории. Сейчас расскажу вам мою фантазию, что я у вас увидел. Я увидел даму, у неё должны быть нагрудные ордена ветерана войны и костюм бизнес-леди. Всё делать, как я говорю, именно так.

Ваша судьба предназначала вам травести, а вы из неё вырываетесь в «Школу драматического искусства», поэтому пионерка, но с мини-юбкой. Играйте, как играли. Только единственное, у вас в руках должен быть планер, модель самолёта, как у пионеров. И всё, что вы делаете, вам надо делать с планером в руках. Понятно, да? Лететь над просторами земли с моделью самолета. В идеале должно быть 5 моделей, они должны бы взвиться и летать над вами. Получится просто лебединая песня последнего подлинного советского пионера. Дальше. Нужно, чтобы мужчины, а даже лучше женщины, пели «Взвейтесь кострами, синие ночи». Этот артековский призыв. Чтобы пели так, издалека,

и весь хор тоже будет петь. И вот вступает пастернаковская лирика. Дальше должны выделиться мужчины. Сначала герой китайских войн в китайской форме. Потом должен выходить натовец. Дальше герой военных конфликтов в Африке. Четыре воина от современных держав... Они должны наступать к последним остаткам советской России, окружать её. Это надо сделать просто, найти жанровые костюмы. И дальше должен появляться Буржуин Буржуиновец с цилиндром, с бородкой, с долларами, с карточками. Он должен появляться под рёв «Мерседеса». Тогда пионерка расстёгивает свою пионерскую юбку и начинает зазывно перед ним крутиться. Вот такое сочинение.

Это не критика вашей работы. Это предложение по отношению к ней.

Вот приходит человек, накопивший в себе в виде эстетики метафизический театр, он приносит его с собой, как и свою предыдущую жизнь. Это всё, как драгоценную смолу, которую правильно воспринимать как путь индивидуального созревания в методе и не бояться её, нужно превратить праздник. Пусть из вас вытекает эта смола, как и прошлая жизнь с её прошлым опытом театра, а вы это празднуйте вместе с нами как интермедию. И всё будет хорошо. Сделайте эту интермедию.

—Это будет капуста.

в. ю. Неважно, чем это будет. Что такое «капуста»? Чем она плоха? Не различайте, станьте гуманоидом. Может быть, больше всего инопланетянам понравилась бы капуста из всех эстетических парадигм на этой земле.

—А может, наоборот?

в. ю. Ну, а может, и нет. Я вас прошу.

—А может, потоньше надо?

в. ю. Если потоньше, получится грубее.

Вот это желание потоньше—это желание «КАКи» вместо «ЧТОКи».

—Каки?

б. ю. Есть возможность получить чистую эссенцию, скажу цинично. А вы — носитель этой эссенции. Но вы сейчас, естественно, стремитесь с ней расстаться. Понятно, что вы можете серьёзно играть. Но если вы остаётесь носителем этой эссенции в вашей паре, то почему бы этим не воспользоваться. — Ну, это же должно быть не до маразма, да?

б. ю. Нет, это как раз должно быть до маразма. Тогда будет трагическая нота. Именно до маразма! Есть какая-то правда в том, что сознание бывших пионеров эмигрировало в эту сутенёрско-капиталистическую действительность, не заметив этого. Народ стал темпоральным эмигрантом, понимаете? Он ходил из одного подъезда в другой, вел абсолютно ту же самую жизнь. А вокруг него изменилась страна. И теперь этот народ оказался при капитализме.

— Мы про это, что ли, говорим?

б. ю. Да нет, при чём здесь «про это»! «Про это» Маяковский писал стихи трагической любви — больше про это никто не писал. Игра — это не напряжение из последних сил, подчас многолетнее, во имя какой-то идеи, довольно маленькой. — Я, наоборот, пришла сюда не для вот этого, понимаете, я хочу, наоборот, освободиться.

б. ю. Так вы и освободитесь от этого, только если будете это играть. У вас другого пути «от этого» освободиться нет. — Есть.

б. ю. Вы же это играете, ваше же предложение. То, что вы играете, ваше предложение, не моё.

— А остальное-то — ваше воображение.

б. ю. Ну да. Я просто оформил вашу игру сейчас в рассказе.

— Но не до такой же степени.

б. ю. Именно до такой степени! Вы не понимаете. Именно до такой степени и играйте дальше. Я говорю вашей индивидуальности «да». А если вы

запретите свою индивидуальность, вы нигде не окажетесь. Вы только вместе со своей индивидуальностью можете куда-то прийти. И это хорошо, а не плохо. Много путей ведут на морское побережье. Я же вам сказал, вы все из разных гнёзд. И если вы не будете различать гнёзда, откуда вы, будет претенциозность, подделка. Ваше сознание само вырвется — уже вырывается, судя по тому жару, с которым вы отстаиваете этот свой багаж, — вырвется из-под рамок вашей судьбы и начнёт ей управлять. Поэтому я предлагаю это играть так. Не хотите — не надо. Значит, ещё время не пришло. Подумайте.

— То, что вы предлагаете, — это проще.

б. ю. Вам не надо менять игру. Вам надо только концептуально согласиться с этим сочинением. Но вы же не соглашаетесь с этим сочинением, которое превращает вашу сцену в некую завершённую. Эту сцену не надо править, её надо сохранить. А дальше вы сделаете кучу здоровых сцен. Эта сцена нездоровая, но я не собираюсь её уничтожать, я хочу эту болезнь отпраздновать, потому что в ней звучит такая поразительная тема, и мне она нравится. Вот я о чём говорю.

— То есть игры не менять?

б. ю. Не менять игру.

— Именно драматизм оставлять?

б. ю. Обязательно, если игра поменяется, не будет этой сцены. Я просто добавил сюда сочинение. В принципе, это ваше желание казаться метафизиками никому не нужно, проще открыть и почитать Делёза.

— Мы же метафизический брак играем.

б. ю. Да ничего вы пока не играете. Вы играете корчи советских пионеров. Но корчи советских пионеров мне дороги. Таково сегодня время. Хорошо сыграно, и подлинно — это очень дорого. А вы отказываетесь от наследия. А если вы отказались от наследия, вам никто

не даст других денег, вам нечего будет обменять. Подумайте. Здесь начинается тема. Не бойтесь себя. Сейчас ведь я, рассказав, дал вам возможность обратиться с собой к своим возможностям на дистанции. Вот мне бы предложили, мне ж никто не предлагает сыграть в кино! Кого? Директора пионерского лагеря. Ну, я бы с огромным удовольствием это сделал, с огромным удовольствием. Но кто ж такого директором назначит? А какая радость зрителю от такого сочинения?! Чего вы нас лишаете радости художественной? Это не значит, что я дальше буду вам предлагать только советские интермедии... Вы одарённый человек.

Линия Мефистофеля

и. я. Борис Юрьевич, буквально два слова про вчерашнюю работу...

б. ю. Она непростая, вчерашняя работа... Я вчера вам демонстрировал тайну— что такое стихия огня. Одна из подспудных задач— продемонстрировать вам эту природу существования, вдохновения, опережающего человека. Что таится за этими скоростью и горячкой? За этим вдохновением мефистофельской жизни. Если услышать эту природу существования, то можно обнаружить стремительное развитие действия, игры. Существование на огромных энергетических скоростях. Вот я предлагаю этот намёк— стихия огня должна незримо присутствовать в игре. Тогда оппозиции будут очень красиво сюда вставлены. Я намекаю на стиль. Его природа— подлинная стихия огня. Эту краску невозможно через имитацию получить, её получаешь только в реальном эвристичном обгоне самого себя. Этот намёк я вам давал через свою природу существования в разборе, в том, как выстроил рассказ, через режиссуру, через показ.

Это не надо напрямую брать у меня, надо просто этой стихии не бояться в себе. Теперь. Сцена Лены. Она провела роль в особом статусе мефистофельской горячки, которая сопровождала— сознательно или несознательно— её движение в диалоге. В принципе, для финала сцены— это очень правильный путь, потому что дальше это нетерпение Мефистофеля скажется в финальных аккордах спектакля в целом и этого акта в частности, когда он будет говорить о конях под попонами, помните этот момент?

— Маленький кусочек такой?

б. ю. Да, «уж кони, и дрожат». «Кончайте ваши перебранки». Природа этой дрожи, которую интуитивно или сознательно вы взяли, которая меня больше всего заинтересовала в этой сцене, — вот та природа существования, о которой я говорю. Особого рода горячка и дрожь перед финалом, перед разрешением, перед переходом в следующую Вселенную. Они же путешествуют по Вселенным, понимаете? Они сейчас с этой Вселенной, которая уже исчерпана, расстанутся, а по пути осталась всякая ерунда, то, что уже не имеет значения. И поэтому его сопровождает горячка нетерпения. Но в вашей сцене, к сожалению, только один находился в этой природе существования. А надо, чтобы находились двое, и тогда это диалог на двоих. Горячка должна быть общей у вас. Это нетерпение при расставании с уже изжитой, случившейся Вселенной. Здесь нетерпение перехода в другую Вселенную! Там античность, и Елена тебя уже ждёт! Туда! В феерию. Здесь кончается драма, а дальше должна начаться феерия. Вот одна сторона. Другая... Так всегда бывает... Собираешься куда-нибудь в Париж, уже войдёшь в поезд, разложишь чемоданы из крокодиловой кожи— всё, уезжаешь. Но не тут-то было! Ты же забыл дома кота, к примеру. Весь

29.05.08

кайф ломает. Этот мерзкий кот! Хотя ты любил его всю жизнь и сейчас любишь! Тогда что? Вернуться?! Или уехать?! Вернуться! Ты уже не можешь никуда деться от этой любви к этому несчастному коту! Возвращаешься к коту, пытаешься забрать, а он ни в какую! В конце концов ты говоришь: «К чёрту этот Париж! Никуда не еду, не эмигрирую! Остаюсь с тобой, с котом, и погибну здесь!» Вот такой ещё механизм действия. Именно в ракурсе нашей сцены. Здесь как бы абсолютный холод. Эта сцена — пример для концептуального статуарного диалога. Если её вывести в пределы драматического, будет так, как я сейчас рассказал. Про кота — это не мой разбор. Ваш. Если это привнести сюда, тогда получится драматическая, живая сцена метаморфозы.

«Ночь»

В. Ю. Тут возникает тема смерти. О какой смерти идёт речь? И что за «та склянка, как магнит»? Ряд предметов, которые он называет?

Здесь проступает мистериальная структура движения. А перечисляемые предметы — это его двойники. Основной момент, который является здесь исходным, — это полученный Фаустом импульс от Творца, который противопоставлен всему устройству его жизни до этого. И этот тезис не обсуждается — он условие этого движения. Импульс, противоположный всему тому, что он до этого имел, этот импульс созревает на протяжении всего этого монолога. Ему придётся расстаться целиком и с алхимией, и с магией. Со всем образом своей жизни — полная смена парадигмы. Вот он жил, занимаясь и наукой, и лженаукой. Наука — это магия, лженаука — это светские развлечения. Со всем этим ему предстоит расстаться. Но расставаясь, он будто проходит сквозь в попытках зацепиться... Из каждого угла, из каждого места, из каждого света, которые он называет, он получает сигнал к дальнейшему движению, то есть куда бы он ни сунулся, отовсюду его толкают в запретный путь.

Владимир ⁽³⁾ А он в эти углы суётся для того, чтобы найти спасение? Получает рецепты? Само движение начинается с чего?

(3)

Владимир Петров, исполнитель ролей Творца и Соседки в шестой редакции спектакля «Фауст».

Б. Ю. В чём заключён импульс? Импульс заключён в каком-то невероятном раскрепощении его деятельности. Он по-другому видит, слышит всё, что составляет его жизнь. Это в первую очередь. Если различить ущербность собственной жизни—это же раскрепощение, правильно. Душа раскрепощается. Тут разворачивается эпический роман—импульс, который он получил, он его выведет из знакомой сферы, раскрепощение приведёт его к тому, что он лишится всего, что было. Он лишится всего устройства своей жизни. Вот открой текст, я хочу показать тебе момент ближе уже к «смертельной» сцене.

«Не в прахе ли проходит жизнь моя?»

Это у тебя хорошо получилось—я начал слышать через тебя метаморфозу, которую переживает сознание, приобретая другое видение мира и другую логику восприятия мира. Я сейчас новеллистически говорю.

Дальше. Вот это:

*«Мы побороть не в силах скуки серой,
Нам голод сердца большей частью чужд,
И мы считаем праздною химерой
Всё, что превыше повседневных нужд.
Живейшие и лучшие мечты
В нас гибнут средь житейской суеты.
В лучах воображаемого блеска
Мы часто мыслью воспаряем вширь
И падаем от тяжести привеска,
От груза наших добровольных гирь.
Мы драпируем способами всеми
Своё безволие, трусость, слабость, лень.
Нам служит ширмой состраданья
бремя,
И совесть, и любая дребедень».*

Вот входит в него другая вселенная. Другие правила устанавливаются. Это у тебя получилось.

*«Какой я бог! Я знаю облик свой.
Я червь слепой, я пасынок природы,
Который пыль глотает пред собой
И гибнет под стопой пешехода.
Не в прахе ли проходит жизнь моя*

*Средь этих книжных полок, как в неволе?
Не прах ли эти сундуки старья
И эта рвань, изъеденная молью?
Итак, я здесь всё нужное найду?»*

Ты здесь принимаешь на себя это новое видение, и в свете нового видения морщится всё предыдущее. У тебя обостряются личные отношения.

Дальше:

*«Алхимии отцовской пережитки,
И вы, исписанные от руки
И копотью покрывшиеся свитки!
Я б лучше расточил вас, словно мот...»*

Возникает очень важная история—растрата. Расточил бы, словно мот. И ты оказываешься во вселенной растраты.

*«Наследовать достоин только тот,
Кто может к жизни приложить
наследство».*

«К жизни приложить наследство»—это значит его растратить. Здесь особое настроение, настроение растраты.

*«Но жалок тот, кто копит мёртвый
хлам»—* вот ты расстался с самим собой. Ты окончательно здесь себя получил предыдущего. Метаморфоза здесь завершается. *«Что миг рождает, то на пользу нам»—* возникает очень сжатая формула жизни в режиме растраты. Вот завершение метаморфозы, а теперь начинается следующая часть:

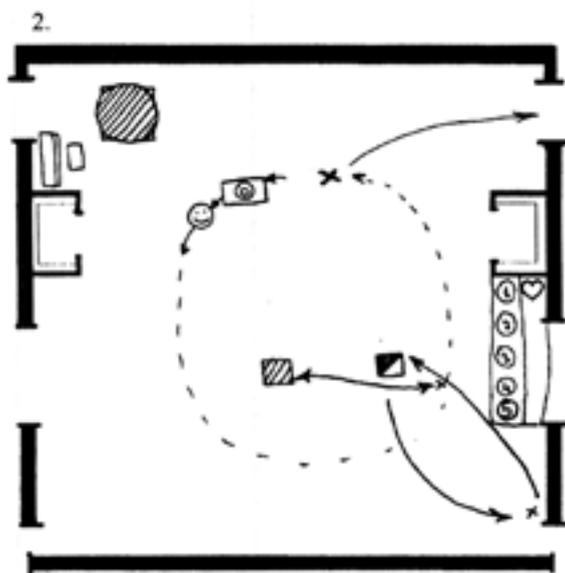
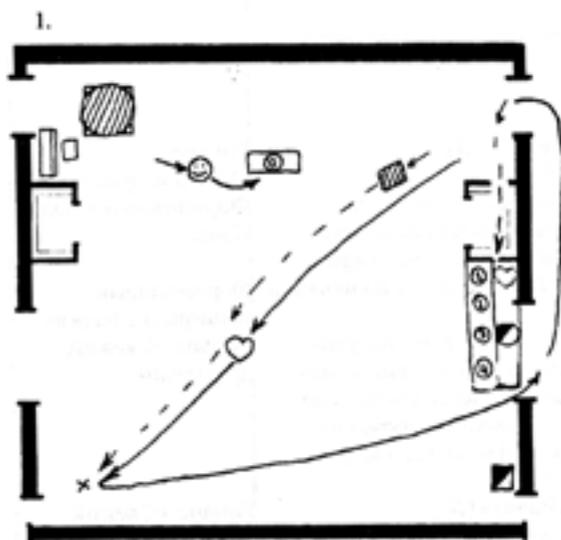
*«Но отчего мой взор к себе так властно
Та склянка привлекает, как магнит?
В моей душе становится так ясно,
Как будто лунный свет в лесу разлит».*

Здесь начинается другая часть.

*«Бутыль с заветной жидкостью
густой,
Тянусь с благоговеньем за тобою!
В тебе я чту венец исканий наш.
Из сонных трав настоящая гуща,
Смертельной силою, тебе присущей...»*

Вот здесь важно, потому что ты вступаешь в отношения с особым образом притяжения... На этой бутылки Гёте, как на натюрморте, рисует будущее Фауста. А оно наполнено смертельной силой. И он

Графический план № 3 (второй акт)
Знакомство



Описание перемены

- 1 Занавес ангелов открыт. Концертмейстер сидит за фортепиано. В левом углу арьера стоит куб, на нём земной шар. По центру арьера стоит тележка с огнём. Рядом с тележкой спит клоун с собакой. Занавес открывается, клоун просыпается и делает «собиралку».
- 2 Из 4-й арки выходит Гретхен и идёт к левому краю авансцены.

Текст

Фауст: «Рад милой барышне служить...»

Описание перемены

- 3 Когда Гретхен на середине сцены, из правого портала выглядывает Фауст и блеет, как овца. Гретхен оборачивается – Фауст исчезает. Гретхен продолжает идти. Фауст догоняет Гретхен, прячется за её спиной, затем разворачивается и встречается лицом к лицу. Засучивает правый рукав пиджака.

Текст

Гретхен: «Дойду без спутников домой, как шла».

Описание перемены

6. Гретхен уходит в 5-ю арку и садится во второй ряд за ангелами. Клоун заканчивает «собиралку». У фортепиано появляется Архангел, поёт романс «В крови горит огонь желанья» (два куплета). Фауст движется по диагонали, к нему выходит Мефистофель. Клоун с собакой везёт тележку с огнём и возвращается на место.

Хор

Фортепиано – начало «В крови горит огонь желанья».

Текст

Фауст: «...и как насмешливо-беззлобна...»

Описание перемены

- 7 Фауст прыгает три раза через трость, подставленную Мефистофелем. Архангел спел и ушёл в 3-ю арку. Клоун с собакой уходит в 4-ю арку.

Хор

Фортепиано – конец.

Текст

Мефистофель: «Проверю, все ль они ещё сохранны...»

Описание перемены

- 8 Мефистофель садится на овцу. Из правого портала выходит Гретхен.

Хор

Фортепиано и вокал. Начало. Романс «Свежий, душистый».

это обнаруживает—будущее наполнено смертельной силой. Смертельной—это то запрещённое движение, о котором я предлагаю вести речь. Эта смертельная сила поведёт его до самого конца. В этом смысле он умирает. Это очень важный момент, который я предлагаю здесь брать. Его смерть состоит из двух частей: первая часть произойдёт здесь, в этой сцене, а вторая часть прямо внутри Пасхи. Игорь [обращаясь к И. Яцко], понятно я говорю?

и. я. Не понятно.

в. ю. Ты не согласен?

и. я. Не совсем.

в. ю. Почему?

и. я. Просто у меня здесь другое стойкое решение. У тебя я слышу построение через метафизический призыв ...

в. ю. Метафизический призыв—это внешнее условие.

и. я. Ну, я слышу... Это определяется как пружина действия от исходного события.

в. ю. Нет, просто так устроена драматургия. Я не предлагаю действовать от исходного события. Это то, что поджидает дальше. В чём выражается метафизический призыв? В этой смертельной силе. Я на самом деле разрабатываю основное событие, а не исходное.

и. я. Для этой сцены.

в. ю. Не только для этой сцены. В принципе, для всей первой части. Потому что, когда Фауст пойдёт дальше через всю первую часть, сквозь линию Гретхен, он идёт под воздействием этой самой смертельной силы.

и. я. Я это слышу... тот импульс, о котором ты говоришь, он идёт, как я слышу, из театрального пролога. Вот ты говоришь, метафизический брак с Мефистофелем. Господь Фаусту определил метафизический брак с Мефистофелем на небесах... и значит, Фауст неукоснительно начинает двигаться под воздействием этого исходного события, этого импульса,

неукоснительно начинает двигаться в эту сторону.

в. ю. Нет. Дело в том, что «Пролог на небе» написан немного позже. В этом смысле надо понимать, что «Пролог на небе»—это не то, с чего начинается, а то, где происходит. Там, на территории их диалога с Мефистофелем, всё уже произошло. В этом смысле его нельзя принимать как основное событие, я его не принимаю как основное событие.

и. я. Что?

в. ю. Разговор—когда Господь назначает ему: «Гони!»

и. я. Какое основное событие?! Это исходное событие.

в. ю. Ну вот—исходное.

и. я. Это разные вещи.

в. ю. Я это не понимаю как исходное... Не в смысле «что с чего начинается»... Я это понимаю как «где происходит». Я это понимаю как обстоятельство. Где происходит. Понимаешь? Я не предлагаю к этому относиться как к исходному событию в действенном смысле. Я говорю о том, что это место, где происходит вся история. У Бога за пазухой. Фауст находится среди этого «Пролога на небесах», который начинает и завершает всю историю. Он не является местом, источником... как сказать... Они как бы всё время над—всё происходящее дальше находится среди места этого диалога из «Пролога на небе». Пока Фауст проходит все Вселенные и свой финал—они там всё ещё говорят, в «Прологе». В этом смысле, это над временем, надвременное. А то, что они наговорили там, скопилось впереди его судьбы, впереди. Не позади, как толчок, а впереди. Фауста неотвратимо притягивает метаморфоза предстоящего, открывающаяся перед ним, изменения правил Вселенной, что реально переживается как смертельное для нормального человека. Для нашего времени тоже. Эта метаморфоза смертельна, потому что она отрицает

все установки, на которых построена сегодняшняя жизнь. Вот я о чём говорю.

Это такая криминальная, тотальная в своей криминальности парадигма.

и. я. Как ты понимаешь эти возгласы торжества, которые раздаются в сцене «Ночи»?

в. ю. Это важный вопрос. Это мы сейчас поговорили о соотношении основного и исходного события, но... Но я предлагаю понимать это иначе. Не как исходное или основное событие. Здесь условие того, почему пишется эта пьеса, почему она играет. Это условие—смена парадигмы—неотвратимое условие—его просто надо принять. Это о том, где всё происходит. Здесь раскрывается природа этих идеологических и бытийных обстоятельств. Вот что я понимаю под импульсом. Я не говорю это с действенной точки зрения, поэтому это надо принять как условие и не обсуждать. А если мы говорим об исходном и об основном событии, тогда исходное событие надо доставать из основного. Исходное событие—это неотвратимое обнуление всех правил жизни, которое происходит у Фауста. Я уже приближаюсь к тому, откуда может быть взята игра. Но это обнуление правил вообще не связано с тем, что впереди. Это важно проговорить.

и. я. Я слышу.

в. ю. Да, вот это очень важно.

Итак.

*«Смертельной силою, тебе присущей,
Сегодня своего творца уважь!»*

[Владимиру] Какой творец? Это же он творец [указывая на себя]. Вот в этот момент у Гёте разыгрывается ситуация с ним и Творцом. И он творец, понимаешь (обращаясь к И. Яцко)? Вот эта вот тройственность здесь разыгрывается.

и. я. Мы об этом тоже говорили.

в. ю. *«Смертельной силою, тебе присущей, / Сегодня своего творца уважь! / Взгляну ли на тебя—и легче муки...»* Он

разыгрывает на этом предмете собственное бытие—вы об этом говорили?

и. я. Ну, другими словами.

в. ю. Это важный момент. Это обязательно надо взять с собой.

Пойдём дальше.

владимир Собственно, от начала до «бутыли»—весь этот кусок большой: с духами, с одним, с другим, с Вагнером—всё это идёт на исходное событие. Так или нет?

в. ю. Я сейчас от начала до «бутыли» не обсуждаю, чтоб тебя не сбивать. *«Взгляну ли на тебя—и легче муки, И дух ровней; тебя возьму ли в руки—Волненья начинает убывать».*

О чём я говорю? Он берёт смертельную чашу и в этот момент получает возможность для жизни. Это очень важно услышать, это очень важный момент, вот этого мне не хватало в пробе Володи, поэтому я ещё раз произнесу, уже в действенном моменте, хотя я намекаю на миропостроение здесь. Ничего, что ещё раз произнесу, может быть, чуть-чуть иначе [обращаясь к И. Яцко]? Он берёт смертельную чашу и получает возможность жить. Вот что поразительно! Вот его переживание: он откуда-то должен обнаружить творца, взять творца, самого себя. Он сотворил этот яд, берёт его себе и в чувствах и в потенциях получает возможность жить. Вот эта точка. Очень важная точка. Его сознание уже пережило метаморфозу, которая подхватывает и тащит его дальше.

Дальше:

*«Всё шире даль, и тянет ветром свежим,
И к новым дням и новым побережьям
Зовёт зеркальная морская гладь».*

То есть это момент, когда он выходит в другую вселенную. Новая вселенная перед ним открывается, по другим законам существующая. Законы эти запретные, неприемлемые для человеческого

разума законы, потому что это законы, которые питаются смертельной силой. «Слетает огненная колесница, / И я готов, расправив шире грудь, / На ней в эфир стрелю устремиться, / К неведомым мирам», — вот они эти миры. «Я готов» — и это тоже по-разному можно проходить, можно проходить, очень от себя, как бы изнутри, можно удивляться тому, что с тобой происходит. Это качество, которое не время сейчас обсуждать. Каждый может по-своему здесь обратиться.

«О, эта высь, о, это просветленье!» — Ни в коем случае здесь нельзя на яде, нельзя отрицательно проходить. Вот Фауст реально сейчас это переживает. «Достоин ли ты, червь, так вознестись?» — он же до червя уже добрался. И он уже другой, получил другое сознание, в котором различает червя. Он тогда человека спрашивает: «Хочешь туда? Вознестись?»

и. я. Здесь я вижу столкновение. Предыдущего и этого конкретного момента. Если бы он не открыл в себе червя...

б. ю. Он выдавил из себя червя, не открыл...

и. я. Здесь есть столкновение, понимаешь?

б. ю. Сейчас ты увидишь... Я понимаю, о чём ты, но предлагаю более крутой проход. Фауст не открыл в себе червя. Это слишком долго — открывать в себе червя. Это не те скорости сознания. Он давно его открыл, он уже давно этого червя получил. Ещё до Вагнера. После Вагнера он его уже выдавливает. Он уже в просветлении находится, поэтому возникает особого рода чёрный юмор, если угодно, но юмор, освобождающий его, а не закрепощающий отношения с червём. В этом смысле это надо проходить намного легче, не через столкновение. В этом суть моего предложения. Это узловой момент, поэтому я на нём останавливаюсь так существенно.

Дальше: «На деле докажи, что пред богами / Решимость человека устоит!» Вселенная — это дело, а дело — это расстраты, поэтому дело важно. Здесь начинается важная тема. Впервые. Здесь впервые появляется дело. Слово, понятие.

«...что пред богами / Решимость человека устоит!» — это не идея о человеке, как ты [Владимиру] сейчас проходишь. Тот человек, который прошёл эту метаморфозу, устоит перед богами. Вот его решимость. Ты получил человека, который теперь устоит перед богами. Здесь не просто решимость, как ты проходишь. Хотя в эмоционально-энергетическом смысле ты это делаешь убедительно. Но в мировоззренчески-перспективном смысле я предлагаю иное.

«Что он не дрогнет даже у преддверья Глухой пещеры, у того жерла, Где мнительная сила суевья Костры всей преисподней разожгла».

Вот это отголоски «мира» червя. Преисподняя, костры — весь этот маразм — от той вселенной, в преддверии которой Фауст находится. Теперь ему предстоит пройти туда, в эту вселенную. Это не отношения со смертью телесной, это отношения с тем, что принято называть смертью души. Он должен пройти через неё, только тогда начнётся его история. Это важный момент. В этом смысле чаша принимает и вторит ситуации, здесь главное не в том, что она носитель смертельного яда. Этот яд как бы отчитывает уже случившуюся с Фаустом метаморфозу.

Дальше очень красиво: разворачивается магический акт. Когда Фауст возьмёт чашу, тогда он совершит этот переход ещё и в ритуальном смысле. Он как бы печать поставит: назад уже дороги нет. Его прерывают колокола. Они его не останавливают ни в коем случае, они его прерывают на время. Но он уже будет находиться там. Тут с точки зрения

метафизической интриги интересно. Человек прошёл врата, и он уже оттуда, из другой вселенной, слышит эти колокола. И теперь, уже переживший метаморфозу, заглядывает в христианство. Умиротворяется: переход он совершил и магически закрепил—возврата нет. Теперь здесь его уже ничего не трогает: он только что получил новое сознание. Новое тело.

Обычно играет так: вот он сейчас выпьет, но нет, его прерывают колокола. Я говорю, что в этом фрагменте с колоколами закрепляется магия. Здесь—ночью. Всё уже произошло. Утром по городу идёт преображенное существо. И ищет второго. И знает, что он появится.

*«Где мнительная сила суеверья
Костры всей преисподней разожгла.
Распорядись собой, прими решение,
Хотя бы и ценой уничтоженья».*

Что такое «цена уничтоженья»? Это не физическое уничтожение. Это и есть уничтожение души, то есть всей системы чувств и координат, которые с детства впитал. Всей парадигматики Вселенной. Об этом рассказ.

Вот это очень красиво: «...наследственная чара, / И ты на свет из старого футляра. / Я много лет тебя не вынимал. / Играя радугой хрустальных граней...» Удивительный момент—он и себя не вынимал на свет, как эту чару. И вот он распаковывает её, как себя. Тут Гёте предлагает герою быть поэтом. То, что можно назвать «поэзия в поэзии», то есть различать на предмете собственную судьбу.

*«Играя радугой хрустальных граней,
Бывало, радовала ты собрание,
И каждый залтом чару осушал.
На этих торжествах семейных гости
Стихами изъяснялись в каждом тосте.
Ты эти дни напомнил мне, бокал.
Сейчас сказать я речи не успею,
Напиток этот действует скорее...»*

Он же в нём уже играет, этот напиток. Это же игра Гёте. Вот напиток смертельный, предназначенный для вдохновений, для света. Магия происходит не тогда, когда я пью. А когда я наливаю. В этот момент я совершаю логический акт, потому что я наделил эту чашу светом, смертельным светом. Тут же описан жест—разливает. Тем самым ставится магическая печать. Я по сути своей изменился, освободился, уже не червяк—и сейчас закреплю это своё освобождение. Вспоминаю чашу света, достаю и вливаю туда яд, смертельный яд. И магическим актом, как печатью, завершаю преображение. И тут же колокола.

«И вот я пью его душою всею»—он пьёт, всё происходит в настоящем времени. В настоящем времени глаголы живут. Всё, что он сейчас говорит,—это и магическое, алхимическое, колдовское сочинение этой печати из подручных средств. Это уже происходит, произошло, и тогда колокола идут вслед за ним, а не останавливают его.

и. я. Это другая история из твоей головы...

в. ю. Здесь написано. Я ж тебе показываю.

Игорь, дорогой, ну для чего ж я...

и. я. Это хорошо. Нет, Борис, дорогой, это всё понятно... я ж не сравниваю...

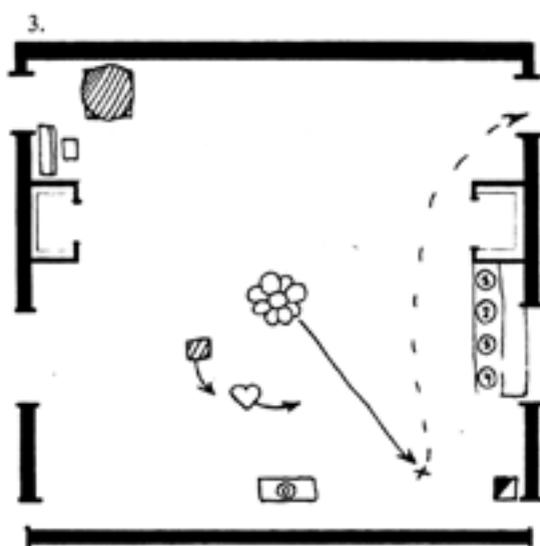
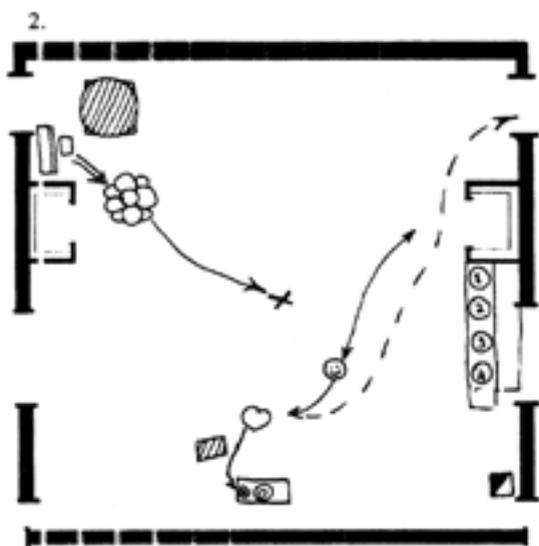
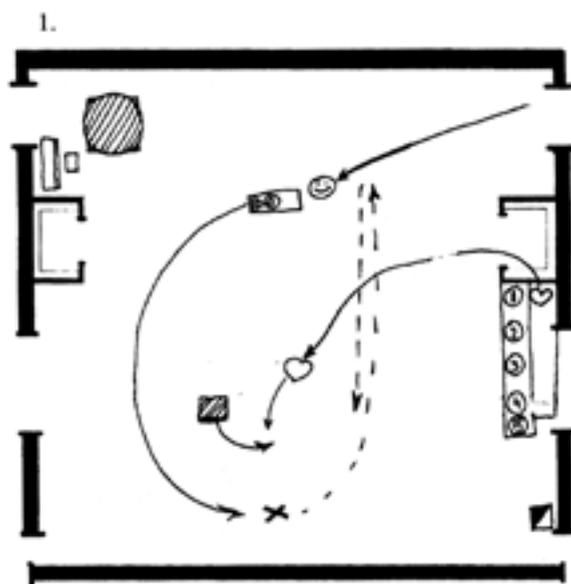
в. ю. Я просто быстро говорю. Ну, почему ж ты говоришь, что это всё из моей головы? Я могу тебе всё объяснить, показать.

и. я. Да нет, ничего непонятного ты не сказал. Почему?... Ну, вот: «Река гудящих звуков отвела / От губ моих бокал с отравой этой...»

в. ю. Подожди. Вначале посмотри, что произошло.

*«Ты эти дни напомнил мне, бокал.
Сейчас сказать я речи не успею,
Напиток этот действует скорее,
И медленней струя его течёт.
Он дело рук моих, моя затея,
И вот я пью его душою всею*

Графический план № 4 (второй акт)
Гадание



Описание перемены

- 1 Из 4-й арки выходит Клоун с подносом, впрягается в тележку с огнём и катит её на центр авансцены.

Текст

Гретхен: «И на себя за то была сердита...»

Описание перемены

- 2 Гретхен берёт цветок из тележки.

Текст

Гретхен: «Не смейтесь надо мною...»

Описание перемены

- 3 Гретхен гадает. Клоун собирает на поднос горящие лепестки. После того как Гретхен кладёт последний лепесток на поднос, Клоун кричит «Любит» и уходит с подносом в 4-ю арку.

Хор

Романс «Свежий, душистый». Фортепиано и вокал. Конец.

Фортепианный проигрыш — начало.

Романс «Свежий, душистый».

Описание перемены

- 4 Из 3-й арки выходит ненадутый цветок «Ромашка» и останавливается по центру сцены. Полностью надувается и выходит вперёд на авансцену; дойдя, сдувается, расстёгивается, кричит «Любит» и убегает в 4-ю арку.

Хор

Романс «Свежий, душистый». Фортепианный проигрыш — конец.

Во славу дня, за солнечный восход».
и. я. Я с этим согласен абсолютно... Есть просто один момент. Как с этим быть? В образе надо преодолеть, что он не собирается выпить, а пьёт.

б. ю. Ну, а как, если он изменился?

и. я. Ты говоришь, что в образе не надо делать так, что он хочет выпить, но останавливается...

б. ю. Это печать. Он должен поставить. Преображение произошло. В образе он уже вошёл в печать. Теперь он должен запечатать выход. Вот о чём я говорю. Назад он уже никогда не выйдет. Пути назад нет. Вот что такое эта сцена. И в этом смысле он уже вошёл в пещеру и окончательно запечатать выход ему не дают звуки, он окончательно ещё не запечатал...

и. я. Их нет ещё—звуков...

б. ю. Но они сейчас появятся.

и. я. Появятся. Но нет.

б. ю. Нет, вот они появились—хор ангелов. Ангелы ж поют, и причём они поют: *«Христос воскрес! / Преодоление / Смерти и тления...»*

и. я. Нет, я говорю вот об этом: *«И вот я пью его душою всею / Во славу дня, за солнечный восход».*

б. ю. Конечно!

и. я. *«Подносит бокал к губам».*

б. ю. Так это ремарка!

и. я. Так я ж не спорю с тобой в этом смысле...

б. ю. Это же ремарка...

и. я. Я просто хочу повторить то, что ты сказал. Ты сказал, что не надо понимать, что он собирается выпить... а он уже пьёт это.

б. ю. Да!

и. я. Правильно? Хотя ремарка говорит о другом.

б. ю. Ремарка обслуживает театр.

и. я. Обслуживает театр. Мы её не читаем. Я говорю, в образе он не собирается пить, а он выпивает и пьёт эту отраву. Вот в чём дело.

б. ю. А ремарка в этот момент аннулируется.

и. я. Я про ремарку уже не говорю. Вот он это пьёт, и в это время раздаются колокола.

б. ю. Они подтверждают. Ангелы подтверждают.

и. я. Борь, что делать дальше вот с этой репликой, которая где ремарка, а ремарка в тексте: *«Река гудящих звуков отвела / От губ моих бокал с отравой этой»?*

б. ю. Он выпил, и «отвела бокал». Как вариант принимает...

и. я. То есть она отбила?..

б. ю. Ну конечно, отвела: «Пошли!» А что? Не спасла же! Отвела от губ, да.

и. я. : *«Оно мне веяньем своим весенним / С собой покончить ныне не дало».*

б. ю. Он же уже приобрёл это дистанционное... как сказать...

и. я. *«Я возвращён земле. Благодаренье / За это вам, святые песнопенья!»* Он над ними...

б. ю. Да, это можно проходить двумя путями... Первый путь—это ядовитая...

и. я. Насмешки. Я услышал.

б. ю. Ну, не насмешки, а прощания с ними. Это не надо говорить ядовито. Я бы предложил это проходить сердчно... «Они меня спасают». Это прощание с той вселенной, которая у тебя за плечами.

и. я. Это первый и второй вариант...

б. ю. Это первый. Второго я ещё не назвал. Это первый вариант.

[Запись обрывается.]

понравилось. Я сразу говорил, можете её и не делать, вы не справитесь. Это очень трудный текст. Это одно из самых сложных мест в «Фаусте».

Фрагменты обсуждений

Б. ю. Почему нельзя играть молитву?

Потому что в жизни у неё нет формы, в этот момент человек исчезает из материального мира. Нельзя играть молитву на сцене так, как это происходит в жизни, потому что это просто крышка, в реальной молитве формы нет, телесность отсутствует. Это такие духовные тайны, из которых состоят наши отношения с... [*показывает вверх*]. В жизни во время молитвы снимаются все границы, нет границ, то есть нету разницы между мною и другим человеком. Только тогда молитва происходит.

«Кухня ведьмы»

Б. ю. Сегодня несколько работ были в чудовищной шизофазической стадии, я их вообще не понимаю. Но надо признать, что «Кухня ведьмы» — это очень сложный отрывок. У вас с точки зрения режиссуры и с точки зрения игры это был пример полного бреда. Очень плохая работа. В ней всё надумано, при этом не имеет никакой энергии, никакого образа, никакого смысла, ничего вообще не имеет. И как-то выглядит очень нехорошо... Я вообще капризный человек...

В начале, когда Маша сидела так, курила сигарету, что-то отвечала, возник у меня такой киношный пейзаж: приходит кто-то в какой-то там бордель, там сидит дама, которая выдаёт себя за хозяйку, потом оказывается, что она никакая не хозяйка, а вообще мошка там. Но вот появляется хозяйка. И что? А ничего. Вот, собственно, на этом всё и кончилось. Нехорошая работа, мне не

«В тюрьме»

Б. ю. Маша и Володя, это был серьёзный опыт с артистической стороны. Мне очень хочется разобрать эту сцену, тогда и вы бы по-другому играли. Сейчас она вами не разобрана, не открыта. Давайте я вам покажу только начало, потому что если делать полноценный разбор, то часа три надо. Просто никто не выдержит, в том числе и я. Это одна из самых сложных сцен и одна из лучших сцен вообще мирового театрального репертуара (см. графический план на стр. 296–297). Очень опасная, очень много на себя притягивает.

Укажу вам на ошибку.

Скажу в рисунке, не в разборе. Сложность здесь заключается в том, что на самом деле это две разные сцены. Вначале сцена ситуативная, а с какой-то секунды начинается сложнейшая метафизическая сцена. Если делать разбор для двух сцен, только тогда получится играть. Коснусь первой, она очень короткая. Это песенка. В принципе, вы песенку правильно слышите, песенка же метафизическая. Но именно с неё и начинается ситуативная сцена. Песенку сейчас не разбираю, а сама сцена очень простая на самом деле.

Просто представьте, что в тюрьму в полутьме кто-то входит. Как будет обращаться девушка, обречённая, приговорённая к смерти? За ней пришли. А почему так рано? Почему так рано пришли, ведь она ещё...

Дайте мне текст на секунду, пожалуйста. Сейчас Фауста не беру.

«Ей невдомёк, что я сломал засов /

И слышу песнь её и шум шагов». — «Идут

за мною! Скоро под топор!»—«Молчи, мы увезём тебя и спрячем».—«Будь милостив! Смягчи свой приговор!» Пришли за Гретхен. Всё—конец! Это же какое-то особое состояние души, очень большая слабость и абсолютная неожиданность. Она просит. Она просит о милости, хочет, чтобы смягчили приговор. Дальше: «Кто дал тебе, мучитель мой, / Власть надо мною, бесталанной? / Дай до утра дожить! Постой! / Казнь завтра ведь! Что ж ты так рано / За мной врываешься сюда?» То есть здесь есть две несовместимые вещи: с одной стороны, она умоляет это вошедшее к ней существо смилостивиться. А с другой стороны—ну почему, почему, они нарушают собственные законы, во имя которых она должна быть сейчас отправлена на смерть? Всё это вместе, одно внутри другого. Как делаете вы? Вот где ваша ошибка чисто по чувству. Вы делаете так: разделяете—вначале вроде бы как просите, а потом вроде бы как начинаете ругаться. Это уже враньё, страшное враньё по ситуации, делать так нельзя. У вас сцена начинается с одним чувством, которое потом прерывается и заменяется на другое. Осознайте очень простой ход. Вначале вы просите, а потом вы осознаёте, что он же не вовремя пришёл, он сам нарушает закон. Но вы же уже в чувстве накопили унижение, мольбу, понимаете? И вот внутри этого унижения, этой мольбы теперь созревает это «кто вам дал право»? А что, в этой ситуации вы можете качать права?! Надо попробовать это сыграть. Я бы советовал. Только один этот момент. И вы обнаружите место, в котором происходит метафизическая сцена. Как строит Гёте? Он предлагает два противоречивых, абсолютно противоположных чувства в одном. «Что ж ты так рано / За мной врываешься сюда? / Я молода, я молода [...] / То был моей красоты расцвет, / Она меня и погубила.

/ Со мной был милый, ныне нет. / Опал венок, увял букет. / Не жми меня с такою силой, / А лучше б от могилы спас! / Я зла тебе не причинила, / Тебя я вижу в первый раз». Что это такое? Вы строите это как разборку—тут не может быть никакой разборки. Вы строите это как какую-то свару—это не может быть сварой—это неправильно. «Как эту боль мне превозмочь?»—«Сейчас пойду...» Опять—всё время висит одна и та же ситуация: её не вовремя срывают с места. Услышьте, как устроена образно ситуация,—она по всем законам этого и того мира приговорена, а при этом начинается всё с беззакония: её ведут на казнь раньше, чем это должно случиться. Вначале надо различить эту ситуацию, как она устроена. А как с ней обратиться? Я сейчас просто намекну в целом, потому что, вообще-то, надо разбираться очень подробно... Как бы в этом тексте—и это ведь финал первой части—сходятся вместе две возможных и несовместимых правды, два возможных и несовместимых усилия, которые обрушиваются на её жизнь и выбор. Совершенно очевидно, что Генрих тот, который предназначен Гретхен, и она предназначена ему... Они должны быть вместе. А при этом они ни при каких обстоятельствах вместе не будут. И если он пойдёт в её сторону, то это будет означать для него гибель абсолютную, невозможность. Если Гретхен пойдёт в его сторону, то это будет означать: она себя погубит, она уже прошла сколько могла. Она дошла до последней черты, до последней секунды, если она делает шаг дальше—она губит свою душу, реально и навсегда. При этом в ней ясно совершенно горит знание того, что он ей предназначен и она должна за ним идти. Она должна идти за ним. Дальше. И она как бы рисует две картинки—так в тексте—рисуются две картинки: от неё и от него. Вот это и есть метафизическое

столкновение двух этих логик, двух устройств мироздания... И надо оба их выявить и дальше раскататься по каждому из них. Если это понимать, тогда станут ясны её всхлипы по тому, куда она не может пойти, её тоска по тому движению, которое ей не дано. И будет понятно, с чем они имеют дело. Если говорить коротко, они имеют дело с законом—с тем беззаконием в виде закона, которое установил Творец по отношению к миру—Творец над законом, понимаете? Он не может по законам. Так, как понимают люди,—это беззаконно. Как можно было так устроить—соединить их, потом разлучить. Но Творец над законом. Закон, который он устанавливает, связан с любовью, а она невозможна на Земле. Это надо услышать как тему—любовь на Земле невозможна. А то, чем она здесь оказывается, невыносимо. Они любят друг друга? Любят. Но на Земле любовь невозможна. Они попробовали утвердить любовь на Земле, а в результате они получили катастрофу. Теперь они могут сделать только одно: взять на себя эту жертву. А при этом жертву на себя берёт Гретхен, хотя все чувства этому противоположны. А она должна им сказать «нет». Что значит послушаться своей любви? Сказать ей «нет».

Я сейчас беру ситуативно, не идеологически, через чувства. Но в том-то всё и дело, что она так устроена. Если эту сцену не услышать в чувствах, в душе, то тогда её невозможно сыграть. Сцена эта душевная. Я не ухожу в разбор, просто чуть-чуть обрисовываю её свойства.

Вот во что утыкается Генрих, когда приходит её забрать. У вас здесь было слишком много действий. Да, они здесь есть, но не в действиях тема, смысл. Не в том дело, что ты приходишь её забрать.

А в чём? Генрих здесь имеет дело с точкой, где он отказывается от того приказа, который его удовлетворяет, от тех

возможностей, которые предстоят. Они оба оказываются здесь, чтобы принести жертву. Их любовь—в жертву.

У вас здесь, в этом узле, взаимный отказ.

Потому что если Гретхен проходит это во имя спасения, то Генрих отказывается во имя гибели, понимаете? Его жертва приведёт к гибели, а её жертва приводит к спасению. Никакого сумасшествия здесь вообще нет. Тут нельзя играть как сумасшествие!

Когда он приходит её защищать, они получают время. Они получают время на то, чтобы до конца разобраться друг в друге. *«Скорей вдвоём / На колени станем / И к небу взвём / Пред святым изваяньем! / Смотри, под стенами / Этой темницы / Всеми огнями / Ад дымится, / И смеха раскаты / Его, суностата!»* Они получили эту возможность разобраться. Все подходят так, что, мол, она уже начинает стелать: вот, ад, тычет в него пальцем. На самом деле здесь другая ситуация. Они получили чистую территорию, где они могут говорить, где они могут пройти по двум путям. Это как отдельная пьеса—«Тюрьма». Дальше с ними что-то начнёт происходить—прямо здесь, на этой чистой территории. Вы, конечно, не открыли эту сцену, поэтому она выглядела как из какого-то другого произведения. Из какого-то сильно ошпаренного боевика, снятого американскими студентами. Экспрессионизм. Пошли дальше.

«Вечер», Сцена со шкатулкой

в. ю. А. Вот здесь—как Вас зовут?
—Олег⁽⁴⁾.

(4) Олег Охотниченко, один из исполнителей роли Мефистофеля в шестой редакции спектакля «Фауст».

24.06.08

Б. ю. У Олега была невероятно красивая проба сцены со шкатулкой, сцены в комнате. Вы с Рамилом пробовали Мефистофеля, а я вам бы посоветовал попробовать Генриха!

Олег охотниченко Нет. Честное слово, нет.

Б. ю. Вы пробовали Мефистофеля играть?

О. о. Нет, Мефистофеля я играл с Рамилом.

Б. ю. Да, я и говорю об этом. Вам надо было в той сцене поменяться.

О. о. Нет, ну...

Б. ю. Я вам рекомендую Генриха попробовать! У Вас очень интересно получается. Что-то такое раскрывается. Такой романтический, побуждаемый мужским, брутальным естеством, в этом отражается некая глубина понимания...

Показ для зрителей. Комментарий

И. я. Когда я вошёл сюда сегодня, уже шёл спектакль. Я подумал, что не успел сказать, что это открытый урок, сказать несколько слов от себя, спросить комментарий от Бориса Юхананова, напомнить, что у нас действительно открытые показы, что мы работаем один год, один сезон... И так, в славных традициях театра «Школа драматического искусства» мы, как ученики Анатолия Васильева, намереваясь сохранять традиции этого театра—уроков, открытых лабораторий, показов,—организовали Лабораторию игровых структур «Фауст», основанную на одноимённом произведении Гёте. Чтобы эта лабораторная жизнь продолжалась и развивалась не только замкнуто, герметично, но и имела возможность открыться, мы приглашаем наших друзей стать зрителями, вот как сегодня. Мы уже делали подобный открытый показ на семинаре 12 февраля. Начинали с тренинговой работы, показывали её и первую вступительную часть «Фауста», которую мы используем как текст и как насыщение игровых структур. Мы показывали несколько сцен—«Посвящение» и «Прологи». Последние полгода мы посвятили тому, чтобы уйти глубже в первую часть «Фауста», расположиться там очень свободно (актёры демократично выбирали материал). Сейчас мы делаем два открытых урока, открытых показа, чтобы таким образом зафиксировать этап работы, а потом в следующем сезоне продолжить этот путь.

Б. Ю. Свет—это климат, который создаётся на отношениях «зрительный зал—сцена». Здесь никогда не будет перегиба, здесь всегда будет движение, осложняющееся к финалу в силу того, что человеческое внимание выедаётся и устаёт. Поэтому это очень важный и полезный для движения по нашей композиции, по связкам этап, испытание. В ответ на происходящее в зале [*показывает на сценическое пространство*], в ответ на эту накапливающуюся усталость, на изменение климата. Так же проживается день: утром вы просыпаетесь полны сил, а к вечеру уже совершенно другие, ночью совсем иначе действует организм на нервы, на сознание человека. Нам очень важно давать утреннее настроение. Это очень важный момент: откликаться на вечер утренним настроением! В этом смысле испытание движения по композиции—это движение из утра в утро. Такое должно быть движение: без жима, а с теми внутренними источниками, которые освещают игру и дают ей новую возможность. Нам в эти два дня обязательным образом надо поддерживать этот тип существования. Тогда мы сможем различить, как дышит, как живёт композиция и текст, и мы как компания в связи с этим текстом. Вот что я хотел вам сказать, работы мы обсудим в другой день уже.

Со своей стороны хочу сказать, что все молодцы. Все работали в ритме.

Показ и обсуждение

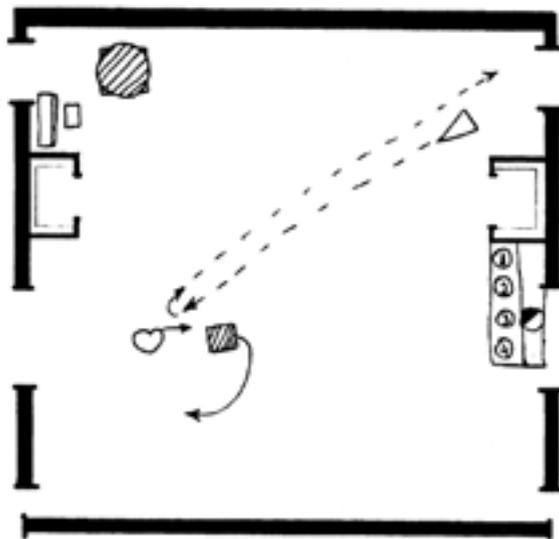
«Лесная пещера»

Б. Ю. ...он требует разных уровней мышлений... Попробую как-то это сформулировать. Один уровень подразумевает разговор с каждым из вас, в рамках того, как вы в принципе сейчас существуете в Лаборатории и что, собственно, вы улавливаете, в каком качестве и в каком объёме проявляется ваша актёрская индивидуальность. Это один слой разговора, который касается каждого, чтобы вы получили диалог со мной. Второй пласт—это то, что вы делаете в своей работе: не с точки зрения действия, а в принципе, как у вас она устроена и как вы в отношениях устроенности с ней справляетесь. Этот разговор от вас, от вашего намерения, от вашей индивидуальности. Третий, очень важный пласт, связан с тем, куда направляется Лаборатория игровых структур, то есть касается степени освоения игрового сознания... И ещё один пласт—это территория, где располагается наш диалог. И вот это очень важно. И из него проистекает то, что в конечном итоге можно именовать разбором, но пока об этом рано говорить. Одновременно здесь же располагается то, что можно назвать предметностью, содержанием. То, что, по сути, нам предстоит ещё создать. Конечно, игровой подход подразумевает и свободное чтение самого текста, и этот обобщающий режим, в котором идёт Лаборатория. При этом само чтение может иметь разные инициативы, например, иметь инициативу предшествующего этому

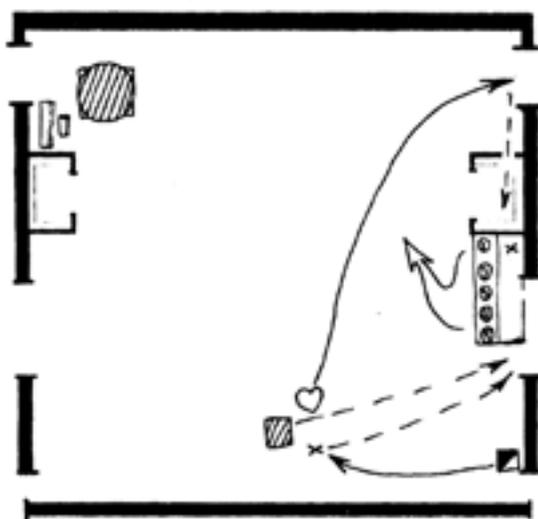
Графический план № 6 (второй акт)
Пообещай мне, Генрих

▷ - Бор

1.



2.



Текст

Фауст: «Как на душу Господь положит...»

Описание перемены

- 1 Из 4-й арки выходит Бог и говорит Гретхен: «Девочка, иди домой!» Уходит в 4-ю арку. Затем выбегает, кричит: «Я сказал иди домой!» и уходит в 4-ю арку.

Текст

Фауст: «О, вздор! Вот с каплями флакон».

Описание перемены

- 2 Мефистофель бросает Фаусту зажигалку. Фауст даёт зажигалку Гретхен.

Текст

Гретхен: «...что жертвовать уж больше нечем».

Описание перемены

- 3 Гретхен уходит в 4-ю арку и садится во второй ряд за ангелами.
- 4 Выходит Мефистофель.

Текст

Мефистофель: «Ну что, ушла твоя овца...»

Описание перемены

- 5 Ангелы медленно встают. Идут в глубину сцены и делают гимнастику (Fon).

Текст

Мефистофель: «...одна отзывчивость всецело».

Описание перемены

- 6 Мефистофель и Фауст уходят в 5-ю арку.

Хор

Фортепиано и хор. «DIES IRAE». Начало.

Звук

MD-1 Tr5 (Dies Irae): — уровень громкости — средний, не заглушая Гретхен (вторым планом).

разбора. Вот это те пласты, на которых должен расположиться наш разговор.

«Улица. Фауст / Мефистофель»

Сабитов—Охотниченко

б.ю. Это очень хорошая работа. Она мне очень нравится. Ведь это важно, как составляются пары. Здесь у вас очень равный артистический диалог, правильное расположение по отношению к этому материалу. Дальше он располагается в игровой среде, в игровой атмосфере, на территории игровых структур. У вас есть очень конкретная и довольно точная дистанционная работа с текстом. С его стадиями, с его смысловыми и игровыми возможностями. Ваша игровая связка, ваша энергетическая подсоединённость к этому тексту обустроены стабильно. То есть вы даже в очень сложном состоянии сознания, оказавшись в этой игре, будете её вести. И там, где качество, связанное с гротеском, с фарсом, оно в своём притяжении смысловом отправляется вами в потенциальный разбор, в потенциальный взгляд.

В вашем отрывке соперничество, конкуренция между Фаустом и Мефистофелем переживают свои пределы, здесь сюжетное начало этих взаимоотношений. И само это соперничество, сама это конкуренция разыгрываются вами как предмет. Если взять источник этого предмета, то он там, где Господь говорит: «Попробуй сделать так, чтобы он за тобой волочился». Вот это и есть игровой предмет, с этим можно обращаться. Здесь есть смысловой источник, из которого можно дальше доставать метафизику, ситуацию, настроение. И это у вас есть. Хотя это не поставлено в центр диалога, но это поставлено в центр ситуации, вокруг которой рождается и кругами разворачивается ваш диалог.

На мой взгляд, очень правильная, очень хорошая работа. Она приняла на себя неожиданно начавшийся прогон без связки «зритель-зал», которая бы определила характер урока, то есть приняв на себя черты и энергию начавшегося спектакля с очень жесткой границей между зрительным залом и сценой.

и.я. В данном случае я согласен. Согласен с тем, что в этой работе есть предмет, есть игровой порядок, есть равенство фигур (персонажей), есть жанр, протекающий не от головной придумки, а естественным образом. Сложное взаимодействие пары и есть предмет игры. Она находится в игровых правилах и в контакте с содержанием. Я точно так же понимаю, что конкуренция Фауст—Мефистофель, идущая от «Пролога на небесах», здесь разрабатывается, запускает всю историю, в которой дальше открываются метафизические глубины.

К нам зрители пришли в гости, мы предлагаем им правила игры, как мы читаем эту атмосферу, в которой начинаем. Когда я вошёл в зал, это было похоже на идущий спектакль. Это момент тонкий, потому что то, что мы делаем, не является спектаклем, это лабораторные опыты, которые мы делаем без зрителя или в присутствии зрителя. Это не значит, что мы делаем вид, что зрителя нет. Он есть, но его присутствие влияет на нас, заставляет развернуться, играть на зрителя, то есть изменить правилам—из-за этого уходит правильный воздух. Ведь все работы не защищены практически ничем: постановки у нас нет, придумки все не того уровня, чтобы стать серьёзной защитой, это просто наши внутренние придумки. То есть на этой стадии мы делаем нашу игру без воздуха, наша опора—игровые правила и контакт с текстом, с содержанием. Внутренняя тайна, которая существует у нас.

р.с. Я хочу извиниться перед всей группой, что взял на себя ответственность

и начал. Это волнение, пауза, когда зал диктует: «Начинайте!» Вот это у меня сместило центр, я должен был слушать наш график, а я услышал, что народ требует... Смотрю на всех, понимаю: может, надо начинать... Я хочу сказать, что это была неправильная концентрация. При правильной концентрации этой ошибки не случилось бы. Это первое, что я хочу сказать. А второе: когда мы показали с Олегом здесь работу, Боря очень хорошо сказал про договор. Он его почти расчлняет, готов порвать даже самое сокровенное—договор, то есть метафизику. В связи с этим я вспоминаю такой разговор с тобой. Однажды ты мне рассказывал про Слово, поведение и пластику—в какой последовательности в игровой структуре существуют эти три части?

в. ю. Пауза, поведение, слово.

р. с. Да. Во время правильного исполнения на репетиции было нечто, а пластика прилагалась. И вот это вот изображение ноги, вставшего члена, когда человека распирает, он сейчас взорвётся, оно как бы прибавлялось к чему-то. А при неправильном исполнении это стало доминантой. Я стал демонстрировать. То есть центровка—то очень важна. И вследствие этого с моей стороны неправильное было прохождение. Может, кому-то это было не так понятно, но для меня и для моих партнёров было это очевидно. И слава Богу, что я это слышу и понимаю. На репетиции, когда мы правильно сыграли, когда все хохотали, была импровизация. Но вот пришёл зритель, мы ему демонстрируем свои опыты. А как эту центровку сохранить с появлением зрителей—это вопрос.

олег охотниченко Вчера Игорь сказал, что зритель—это тот же самый круг, а мы разделили, мы не выставились на зрителя как на тот же самый круг, мы приняли зрителя как нечто противоположное.

р. с. Наверное, там внутри какое-то разрушение произошло. Я полностью согласен, что у нас была такая хорошая возможность, большая честь начинать двухдневный прогон, и мы благодарны. Но странно... 47 лет, и ошибки преследуют нас. Это значит, что игровая структура не имеет возраста и опыта. Спасибо, что нас поддерживали все.

в. ю. Я хочу сказать о приоритете содержания. А как связано содержание с механикой принципов отношений с залом? Когда ты делаешь большой круг⁽⁵⁾ (то, о чём Олег говорил), что находится в центре круга? В центре находится притяжение. А в чём заключена работа? Работа заключается в том, чтобы обустроить сознание в связи с содержанием. То есть в такой малой генетической конструкции восстанавливается путь работы над этим отрывком. И когда ты его восстанавливаешь, этот путь, когда ты на самом деле нашёл в себе покой, концентрацию, в тебе созревает восстановление, возвращение содержания, которое ты через это притяжение—разрыв сейчас произнес. Разрыв—это не предмет игры вашей, а тот источник, из которого рождается возможность для игры вокруг предмета игры. Вот так они соотносены. Согласен со мной?

р. с. Конечно.

в. ю. А что происходит, когда ты берёшь зрителя?..

р. с. Я помню, что во время игры мозг... то, чему в «Фаусте» отводится проклятье некое... оно во время игры мне диктовало: «Потряси ногой». Хотя у меня даже не было таких мыслей.

(5)

Круг—актёрский тренинг или форма организации пространства во время репетиции, когда актёры располагаются по отношению друг к другу так, чтобы образовался круг.

и. я. Это проблема центровки на невидимом, но ощущаемом предмете игры, или это центровка на форме... То есть происходит разрыв. Почему важен центр? Центр невидимый, но в этом центре мы помещаем наше содержание—и через него взаимодействуем друг с другом и дальше со всем остальным. А так, например, вы снимаете центровку внимания на невидимом—возникает внимание на видимом, то есть на поведении, на том «как я делаю», в конце концов, на интонировании. То есть на форме. Конечно, у вас работа правильно сделана, достаточно крепкая работа, поэтому хоть произошло это искажение, она настолько крепко сделана, что всё равно произошла. Но пользы для общего дела она не принесла, потому что она проходит, а мы как были в пустоте, так и оказываемся в пустоте. То есть ребята проблистали, а ничего не прибавилось, в атмосфере ничего не изменилось, только посмеялись, и ждём, и ждём, что дальше будет.

б. ю. Но это тоже важный аспект. Потому что с игрой, которая проистекает в тебе из восстановленного, возрождённого содержания, ты этой игрой раскрепощаешь ситуацию и, уходя, содержание оставляешь. Не только атмосферу игровую, которая централизована не просто на изменении правил существования компании по отношению к залу, к зрителю, ты ещё оставляешь само содержание, которое может продолжаться и приниматься другим человеком. Это связано ещё и с тем, как обустроен разбор, потому что в показе момента оставленного содержания, которое можно подхватить, которое можно пройти, не существует. Если он и существует, то только интуитивно. Это и есть разбор, он предполагает части, в которых располагается индивидуальное содержание, но продолжается и общее. И тогда правильно организованное движение по

игре позволяет принимать все работы. Но так сложилось, что то, что оставляете вы, отшибает последующие работы. А у нас каждый играющий является источником общей игры. Всегда источник.

и. я. Да, естественно, источником для совместной игры. Скажу про футбол. По аналогии. Вот был прекрасный игрок Блохин. Если ему мяч отдадут—он забьёт гол, он был индивидуалист. Он получал мяч—обводил одного, второго, третьего, четвёртого, пятого, шестого... И он забивал гол. Такой был игрок: пас никому не отдавал. Значит, игра зависела от того, получит пас этот игрок или не получит. А он гениальный ограниченный игрок, который не может играть в пас, зато может индивидуально забить гол. Дальше этот игрок становится проблемой. Он лучший во всем советском, российском футболе, он диктует стиль игры. А ведь это командная игра—футбол. Хотя все хотят стать Блохиным. А как Блохин действует? Он не отдаёт пас. Но мы-то тренируемся: каждый должен быть Блохиным. И возникает ситуация: он же лучший, диктует правила, условия, но почему же мы проигрываем, мы совершенно не понимаем. Приходит тренер-режиссёр—и какую команду ни возьмёт, поднимает. А как он поднимает? Он учит комбинациям и пасама. Борис же сказал. Касается конкретной работы. Касается конкретных игроков, участников. Игроков и разбора. Мне кажется, это очень правильно. С каждым надо говорить, потому что в этом кроется ситуация.

б. ю. Ты поднимаешь одну тему, которая не была названа, связанную с таинством общей, совместной игры и с тем, как совместная игра себя развивает. Вот вопрос: актёр в принципе делает всё правильно. А правильное и художественное, как они друг с другом соотносятся? Правильное—это таинство, это объём...

Ты говоришь о правильном. Ты говоришь: зачем обсуждать индивидуально, когда надо обсуждать общее развитие игры. Вот суть твоего предложения. Но если брать метафору футбола⁽⁶⁾... Поделюсь с вами. Это связано с фильмом, который называется «Зидан — портрет XXI века». Вы видели? В чём парадоксальность этого фильма? Как мы смотрим футбол отсюда, с телевизора, и оттуда со стадиона? Мы видим это как невероятно интенсивное зрелище, исполненное на предельно интенсивной энергии! При этом чем сопровождается футбол? Он сопровождается воем трибун. А ещё чем он сопровождается? Невероятно интенсивным комментарием, который является потрясающим музыкальным драйвом. Комментатор при этом соединяет державное чувство и технологии. Что обнаружили все эти ребята, когда взяли 17 камер и все их направили только на Зидана? Они

(6) В то время, когда шли репетиции Лаборатории игровых структур «Фауст», Юхананов уже несколько лет работал над фильмом «Назидание», отправной точкой для создания которого стал один из самых драматичных моментов Чемпионата мира по футболу 2006 года. В финальном матче между Францией и Италией Зинедин Зидан отреагировал на провокацию Марко Матерацци и ударил его головой в грудь, после чего получил красную карточку и был удалён с поля. Сборная Франции потерпела поражение. Борис Юхананов предложил свой взгляд на этот эпизод футбольной истории, трактуя спортивное соревнование как трибуну для посланий высших сил человечеству. В конфликт двух футболистов будто бы вписан призыв к миру: «Сдерживайтесь!» Этот контекст скрыт в фразе «метафора футбола». (См. «Назидание», 2017 год, реж. Б. Юхананов.)

обнаружили совершенно другую ситуацию: они обнаружили экзистенциальное одиночество игрока. Они увидели стоящего Зидана. Абсолютно другая картина открылась! Стоит себе Зидан. Иногда вдруг срывается — с невероятной скоростью бежит, бьёт по мячу... Опять стоит. Стоит, смотрит, почёсывается... 17 камер следили за его игрой! Фактически всё время. За неорганизованным, естественным поведением! Реально. Это ведь то, что невозможно различить, понимаете? Оттуда, из зала, оттуда, с трибуны, отсюда, с заэкранной дистанции телевизора, различить эту экзистенцию невозможно.

То есть когда ты забираешь собою зал, ну то есть спектакль (мы сейчас об этой границе говорим), ты попадаешь в ложные отношения с игрой. На мой взгляд. А если ты находишься там, внутри игры, то одиночество всё равно присутствует. То есть индивидуальная ситуация остаётся даже в игровом театре. Поэтому надо обязательно говорить и об индивидуальном. Игровой театр — это не то, что превращает нас в какие-то одинаковые элементы, правильно или неправильно работающие в игре. Наоборот, он обостряет экзистенцию так же, как и футбол. Правильно говорить о стратегии игры и о том, как игра развивалась, но в то же время надо говорить об индивидуальном движении внутри общей стратегии. Это как соотношение человека и тайфуна... Смерч. Это взаимное соотношение. Только в отличие от человека, внутри этого образа, где он полностью подчинён смерчу, он ещё и источник этого смерча. Как и Зидан: в какую секунду он этот смерч усиливал своими рывками, совершенно драконьими, и дальше опять экзистенция, то есть он сам на себя как бы обрушивал происходящее и находился внутри него. И это есть особого рода диалектика, особого рода парадокс о пребывании внутри

того, автором чего ты являешься. Вот это пребывание внутри того, автором чего ты являешься, очень сильно принадлежит и содержанию «Фауста».

Конкуренция с Мефистофелем... Фауст — автор той игры, того движения, которое при этом всё время вокруг него образуется. И конкуренция в этом авторстве — одно из содержаний этого рассказа. Благодаря чему образуется подлинный «неизвестный известный» автор этих событий. Вот только через это можно работать над образом.

Этот отрывок связан с метаморфозами. Мы здесь берём какую-то совершенно особую стадию просветлённого сознания. Эта метаморфоза — стадия просветлённого, соединённого с миром сознания и превращения его в огонь страсти. А огонь является финалом этого приключения, в середине которого — перемена.

Здесь предметом игры является благословенная релятивность мира. На эту тему у индусов есть короткая притча. Кто быстрее достигнет просветления, совершенства? Тот, кто любит Бога, или тот, кто его ненавидит? Говорят, что тот, кто любит Бога, достигнет позже, чем тот, кто ненавидит. Тот, кто любит Бога, достигнет за шесть реинкарнаций, тот, кто ненавидит — за три. А почему? Потому что, когда ненавидишь, чаще о нём думаешь.

Вот откуда проистекает разделение персоны и персонажа? При помощи чего? Где источник этой возможности, кроме теоретического и какого-то опытного осознания того, что кто-то чем-то движет, когда играет. Откуда оно возникает в предмете разбора, в предмете игры? В какой момент ты можешь получить эту дистанцию, а дальше уже обращаться к игровой среде?.. В тот момент, когда ты выявил всю происходящую ситуативную историю на модели, когда ты эту модель выстроил. Это проблема

и игры, и режиссуры, они совмещаются здесь. Когда ты получил не внутри себя, а между вами ситуацию. Вот для того, чтобы получить между вами, желания как темы недостаточно, потому что тогда в лучшем случае это будет конференция психомедиков на тему того, что такое желание в человеческом обществе. А на что же модель? А если ты ещё в эту модель вложил тему... В данном случае я вкладываю в тему, которая касается «Фауста», релятивность. Счастливейшая релятивность мира, которая раскрепощает его для различения подлинного устройства и возвращения к подлинной универсальной благословенности существования. Тогда у вас есть возможность раскатать эту пружину, рассказать её, метаморфозу (я сейчас грубо скажу), работая на благословенную релятивность мира и передать её следующему. Как пропаганда этой благословенной релятивности мира. Я сейчас просто тему разрабатываю.

р. с. Вопрос. Ты сказал, что мы с Олегом неправильно начали. ...Я зажат. Значит ли это, что одна пара может испортить работу другим? Нет, это не вопрос ответственности, а вообще творческий вопрос.

и. я. Создать более лёгкие условия и более трудные, да...

р. с. Я помню работу Олега, Наташи и Цицернаки... Среда была просто никакая! А они вышли и сделали хорошую работу... Значит, моральной ответственности никакой нет.

и. я. Рамиль, я тебе скажу простую вещь. И ты это знаешь. Вот показывали мы работу Васильеву: одна работа хорошая, другая плохая, другая средняя, другая никакая. В показах какие ответственности? Но ты знаешь, иногда возникала такая ситуация, когда одна работа заигала другую, это значит, что они образовывали какое-то поле животворящее, которое само по себе помогало игре.

И была другая ситуация, когда рождалось мёртвое совершенно поле, которое ничего не производит, и даже хорошие работы, хорошо организованные, вступали в конкуренцию с этими вещами.

б. ю. Очень правильный задаётся вопрос. Он задаётся из альтруистического вектора. Кажется, что спорят, а на самом деле в основании лежит участие души в каком-то общем благословении. Вот я на секундочку обращаюсь к жизни. Как ты спорил? Моя душа, например, на это откликается любовью. А наверху идёт разговор о том, как надо, правильно-неправильно, внутри же другой тип действия.

р. с. То есть рождается парадокс. Играя роль со своим партнером, ты ещё продолжаешь держать некий круг. Правильно я понимаю? Опыт что даёт? Не просто: сыграл, не получилось...

Играй, играй, но есть понятие «круг»...

виталий Нет, ну об этом думать просто бессмысленно, это ерунда...

владимир Разные слова, но вы сейчас с Борисом говорите об одном и том же, мне кажется.

и. я. Меня немного угнетает затянувшийся разговор вокруг предмета игры. В том, что предлагает Борис, есть динамика развития метаморфозы. Что касается предмета игры... Взять тот же футбол. Какой предмет игры у футбола? Мяч. Но это просто мяч или это мяч в воротах? Вот разница! Если мы знаем, что мяч должен быть забит в ворота, — здесь как раз и существует преодоление. То, как преодолеть прямой конфликт. Мы конфликтны друг к другу, мы говорим против. Но объединяющим началом является цель нашей игры, в отношении которой у нас нет конфликта, мы заодно. Мяч в воротах — это и есть тема, цель, объединяющая всех играющих. Но вы просто можете быть друг против друга: «У меня такое мнение» — «У меня такое мнение». И тогда всё стоит на месте, не

происходит метаморфоз. И в разборе нужно обязательно находить эти различия: мяч на поле, мяч в воротах.

б. ю. ...Хорошо, что мы слово «конфликт» преобразовали во «взаимодействие». Это очень важно. Иначе мы бы сильно обузили возможности прохождения по тексту «Фауста».

и. я. Слово «конфликт» имеет шлейф от психологического театра.

б. ю. И от театра борьбы... Это связано с работой разбора, работой трогающего себя сознания... тоже исполненного особого рода тайны и поэзии...

Вообще, это же страшный сон режиссёра! Он говорит, говорит всё более и более важные вещи, всё меньше и меньше людей остаётся... Вот он в поту просыпается — один... Один. Один! А самое важное сказать?... Вот как так жизнь устроена?!

б. ю. Итак. Про релятивность бытия. Это же особого рода сознание, которое исключает нигилизм как несуществование. Это берёт на себя Мефистофель — работу с нигилизмом. С этой мечтой, недостижимой мечтой о всеобщем уничтожении. Он исключает абсолют. То есть мир без абсолют и нигилизма — релятивный мир. Можно ли начать работать на абсолют при помощи системы, но включив в абсолют вот эту глубину, условно говоря, индуизма, глубину восточной философии, то есть сегодняшнего времени. Можно ли работать на абсолют, включив в себя релятивное бытие, включив его и разыгрывая абсолют в режиме релятивного бытия? Можно ли это сделать? Вот это вопрос к нашему общему взгляду на эту историю.

владимир Мне кажется, нельзя...

б. ю. Володечка, спасибо. Это уже глубокий взгляд на вещи. Делать недостижимое невозможно. Очень правильно — растрачивать, не имея. Разные могут быть у этого метафоры. А панорама... Я сейчас касаюсь той линии,

где располагается наш взгляд, откуда могут выныривать общие для нас предметы игры, по которому может катиться метаморфоза. В начале этой сцены есть обращение к функциональности (в ка-вычки возьмём) зла, страсти, желания. Совместное обращение. И стремительное движение в ту сторону. А по пути эта метаморфоза, в которой может взойти тело релятивного, уложенное в идею возвращающегося абсолюта, то есть в подлинном его благословенном много-приятстве. Нет травинки, которую бы не толкал ангел—она не может расти, если её ангелы не толкают. То есть, если мы возьмём мотылька... Толкает его ангел?..

«Пасмурный день». «Поле».

«Ночь в поле»

Долгушин⁽⁷⁾—Петров

Б. ю. Я её очень люблю. Очень хорошая сцена, и она прекрасно прошла в этот раз. Именно на ней произошла невероятная перемена и образовался общий круг: зрительный зал—игра. Созрела игровая среда. Я немножко снаружи скажу. Очень дорогая сцена для меня, потому что в ней релятивность движения очень точно создаётся в своей уже накопленной среде.

Ваше прохождение разделилось на две части. В первой части: волшебство танца, а дальше по образу сцена перешла из танца в борьбу. Как бы мы переместились из бальной залы в борцовую комнату. И это было очень красиво.

И. я. У вас единственный недостаток: иногда текст не слышен, заглатывается. Сегодня сцена оказалась в достаточно

сложной ситуации налаживания контакта не только друг с другом, но и с пространством, со всем вокруг.

Б. ю. Это знаешь, с чем связано? Это связано с правильным расположением интуиции артиста, которая участвует не только в своей сцене, а интуитивно или уже профессионально слышит общее развитие музыки показа. И так как музыка развивалась сложно, и Роман, и Володя вступили с ней в отношения не только потому, что «нам сейчас играть», а потому как развивалась эта музыка. Вы вступили на территорию, где может произойти исправление общей музыки. А благодаря чему это может произойти? Это зависит от того, какую музыку вы выберете сейчас. Вы же ушли от беспокойства за физику, за что-то ещё, и тогда произошла встреча вашей глубинной игры в этой сцене. Это разговор, который начал Рамиль... о последовательности...

Володь, теперь с тобой. О твоей линии целиком.

Мы же не делаем истории, связанной с суицидом. Тема суицида вообще не берётся в театре, её невозможно взять, так же как невозможно взять в театре подлинную молитву, потому что она связана с одним законом—молящегося человека не должен слышать никто, кроме Бога, при этом он должен говорить. В этом смысле подлинная молитва—это шёпот, просто открывающиеся губы, но именно говорить, потому что слово является действием. Это есть закон молитвы. Вот так же суицид невозможно взять. Даже рассказывать о суициде очень непросто в театре. Даже намерение суицида.

Что я имею в виду?.. Снова скажу об индуизме в виде метафоры, которую я прибавляю в наш разбор. Я это делаю не случайно. Вы читали «Западно-восточный диван» Гёте? Он же был знаток индуизма, что отражено в своих стихах его поэзии. Поэтому тот разговор,

(7) Роман Долгушин, исполнитель роли Вагнера в шестой редакции спектакля «Фауст».

который я сейчас веду, оправдан. Если вы будете считать, что смерть—это не прекращение, а продолжение, и если вы возьмёте это как разговор, в понятном смысле связанный с «Фаустом», вы увидите, что сознание, которое формирует этот текст, прекрасно знает, что смерть—продолжение. Это спрятано и в поэтике текста, и в сюжете—смерть—это прохождение сквозь врата. В этом смысле можно говорить о том, что способ прохождения во врата меняет следующее воплощение у человека, если взять сансару, реинкарнацию. Оно здесь начинается, следующее воплощение. Важно, как ты проходишь врата, с каким намерением, с каким желанием, в образе какого действия, символического и экзистенциального действия. То есть важны намерение души и понимание сознания своего собственного намерения, та стадия, которую ты имеешь в виду в символическом, когда образ понимания твоих действий не может быть спрятан в дефиниции, потому что он расходится в бесконечные круги. Проще говоря, когда ты особым образом формируешь своё следующее воплощение... Это формирование в моём предложении и есть прохождение сквозь смерть. Образ релятивного—это тот образ, который в догмате принято называть злом. Принятие. Самоубийство запрещено, а ты на него идёшь. Но это не в смысле «ты ломаешь христианские законы», а это в смысле, что ты меняешь вселенную, в которой ты будешь жить. Сама эта точка связана с переменной вселенной. Ты здесь можешь образовать предмет игры, по которому дальше помчится сюжет.

Владимир Как этот предмет охарактеризовать?

В. ю. Функциональность зла и добра. Совместность, нерасторжимость их. Они работают друг на друга.

И. я. Володь, вот я сейчас очень хорошо слышу предложение Бориса. Тут

необходимо разработать эту точку прохождения через смерть. Что значит эта точка? Я предлагаю с этим разобраться ещё и в порядке семинара по стихотворению Александра Сергеевича Пушкина «Клеопатра». Мы в следующем сезоне будем проводить такие семинары, в том числе и семинар «Сцены из «Фауста». Просто это стихотворение 24-го года, «Клеопатра», позволяет ощутить в образе эту точку. По аналогии тогда нам будет более понятно.

У нас уже был разговор по этой сцене, Борис хороший делал тогда разбор. Но можно добавить одну вещь, метафору. Если в кушанье добавляется перец и оно становится острым...

В. ю. Оно из европейского становится индийским.

И. я. Но тут есть и опасность. Можно переперчить. Тогда я лучше перчить не буду. А речь-то идёт о нюансе, о какой-то толике перца, но которую необходимо было добавить к кушанью.

В. ю. «*Две души живут в больной груди моей*»⁽⁸⁾—вот эти слова Фауста. Эти две души, которые живут в нём, это не распадение, это образ новой вселенной. Я сейчас скажу проще, чем стоит сказать, но чтобы ясно было. Небо и земля. По сути, это добро и зло вместе. Вот когда ты летишь, ты должен лететь по вселенной христианской, а когда ты дви- жешься по земле, ты должен двигаться по индуистской вселенной.

Виталий Борис, а можно вопрос? Даже спрос... Я как-то говорил с одним монахом, он мне удивительную вещь сказал про образ грехопадения... Адам был на вершине пирамиды вселенной, и после грехопадения ничего не изменилось, просто пирамида превратилась в воронку и он остался внизу. Вся вселенная

(8)

Строка из «Фауста» Гёте в переводе Н. А. Холодковского.

перевернулась, вся природа воюет против него. Мне кажется, вот здесь это может быть как метафора, образ грехопадения...

В. Ю. Не знаю, трудно сказать сразу...

Надо обнаружить простую вещь во всей беспощадности—зла нет. Попробуйте это обнаружить. Если вы, например, служите в церкви, то против этой мысли восстанет вся система внутрисоциальных отношений, поэтому утверждение о том, что зла нет—невозможно, оно запрещено. Теперь обостряю: «Я утверждаю: зла нет». А как возможно совершить утверждение, что зла нет. Возьму сейчас отблеск мидраша. Представьте, что мы живем в раю, мы все плоды, райские плоды, но плод проходит стадии, чтобы созреть. На самом деле у Господа он уже совершен, он сладкий, он уже есть, он совершенен. Но в стадиях своих он может быть дико ядовитым, до непереносимости ядовитым. И что же, вы скажете, что это зло? Так это же добро! Потому что только ядовитый он может стать сладким, этот плод, потому что для человека он ещё ядовит, а для Господа он уже сладок. Вот это надо ясно различить. И если пирамида про это (я не знаю, в каком контексте была преподнесена та метафора), то тогда я с ней соглашусь. Если нет, то я тогда не буду пока реагировать на это твоё замечание, потом поговорим. Я продолжу дальше...

Две души живут... Одна душа—в которой завершено движение, вторая—в которой движение продолжается. Вот эта одновременность завершённого и свершающегося и есть тот статус времени, который определяется движением по всему сюжету. Завершённое со свершающимся—иначе в композиции текста не могло быть «Пролога», иначе Господь не мог сказать: *«Когда садовник сидит деревцо, / Плод наперёд известен садоводу»*. Здесь всё связано с этими темами. И эти темы, как гены, начинают

прорастать в героя, в Фауста, и посылают его на действие. Они есть источник запуска этих тем в «Прологе» и означают действие у Фауста. Это всё больше и больше обретает черты ситуации, иллюзий, чувств, отношений и всего остального, но никуда не девается, а разворачивается в метаморфозу в непреходящей парадоксальности того, что всё свершившееся свершается. Вот в чём непреходящесть этой парадоксальности. Об этом речь. Дальше тактика художественного рассказа превращается в художественную историю движения души, столкновения с радостями и прелестями игры. Понятно говорю? Просто я чуть-чуть набрасываю сквозное движение. Если говорить о финале, о том, чем это завершается, то это разговор трагический, о разрыве, источник которого в этом благословенном единстве плодов. Но в том числе и на территории избранных чувств, то есть предназначенных друг другу душ—Генриха и Гретхен.

ВЛАДИМИР Любопытно, что в сцене «Вагнер—Фауст» Фауст тянет всё время предмет... Ну, то есть как будто бы сцены с Вагнером не существует...

В. Ю. Вот это не совсем правильно, Володечка. Я сейчас сделаю что называется разбор с ошибками. Я устрою Вагнера вообще и устрою диалог. Скажу по действию... очень важно в этой сцене говорить с точки зрения действия, а не предмета разговора. Проблема не в предмете разговора, а в том, как он к действию присоединён. Ты же об этом спрашиваешь? Вагнера нельзя играть как ученика с точки зрения действия, его надо брать как ангела, как служителя Господа, который толкает Фауста дальше. Его действие заключается в том, что он дальше при помощи этого диалога толкает предложенный ему шар (Фауста) в лунку. Вот в чём дело. Весь диалог заключается в действии—загнать его дальше в лунку, продвинуть дальше

вдоль дороги, по которой он двинулся по велению Господа. Это в действенном смысле, а в диалоге Вагнер возбуждает в нём эти чувства. Пробуждает чувства, при помощи которых Фауст может двигаться по этой дороге.

и. я. Это называется масла в огонь. Противопоставляя и тем самым возбуждая.

в. ю. Да, конечно. Провокативный монолог.

и. я. Противореча Вагнеру, Фауст движется по перспективе.

в. ю. Это, вообще, функция Вагнера в этой части.

и. я. Вагнер тут дотягивает до сцены с пуделем, а дальше исчезает до второй части.

в. ю. Знаете миф о вампире? Обязательно появляется предтеча у вампира, который идёт и оглашает миру: [*нагнетая*] «Он идёт. Скоро. Мылите шею. Он приближается. Ждите. Ждите. Особенно вы. Скоро появится». И вот прибывает корабль. С корабля сходит в чёрном наш человек. Это и есть Фауст. А Вагнер в это время: «Что происходит? Что-то странное происходит?» Как в ужастике про вампиров, где у кровососа обязательно есть ученик и рассказ ведётся как впечатления тела.

«Тюрьма»

в. ю. Лен, сядь поближе, пожалуйста. Это у вас очень хорошая работа. Молодец, Леночка! С какой-то прекрасной, естественной и довольно таинственной дистанцией ты ведёшь эту роль.

Я говорил, что стремлюсь говорить на разных уровнях, чтобы коснуться разных предметов в разговоре: игровой структуры, разбора и так далее. Стремлюсь охватить неохватимое. Здесь для меня есть два удивительных момента. Во-первых, сама природа этой дистанции для меня удивительна, поэтому я к ней приглядываюсь. Она мне очень нравится. Второй

момент. Благодаря этой игровой дистанции, которую вы самостоятельно вместе с Рамилом берёте, в результате вашего диалога прорастают какие-то очень интересные всходы. Правильная игровая пара образовалась. Правильный и полезный для них диалог. Здесь я уже могу различить природу личности, которая работает на дистанции. Она очень интересная. Не буду её сейчас характеризовать, потому что публично это опасно делать. Что ты и делаешь в этой работе—ты распоряжаешься дистанцией и возможностями. Так и распоряжайся дальше этой личностью, которая восходит наружу. В вашей связке Рамиль находит возможность работать в этом треугольнике, в этой тройственности движения.

р. с. Я боюсь испортить...линию игры...

в. ю. В робком режиме... В режиме поддержки.

р. с. У меня в этой сцене нет знания. Я боюсь испортить её игру.

в. ю. Вот этого бояться не надо.

р. с. А как играть?

в. ю. Ну, если ты чувствуешь свойства твоей артистической грации, которая здесь возможна, это нормально. Это тогда не боязнь. А если ты боишься испортить, поэтому не докручиваешь свою игру, то это у тебя изнутри...

р. с. Структуру игры боюсь испортить.

в. ю. Да, это другой разговор. Этого я сейчас не касаюсь. Дальше можно говорить, как обустроить изнутри эту сцену. Но как её не обустройвай, то, что между вами сложилось, привнесено вами, и это очень ценно. Это связано с индивидуальностями, которые здесь раскрываются...

Тебе ведь нельзя давать послабления.

Дашь тебе послабление—тебе же от этого станет хуже. Поэтому я решил попробовать не давать тебе послаблений. А ты доверяйся и иди на это непослабительное решение. Я сейчас обнаружу перед тобой парадокс. Ты как бы ведь

не знаешь себя, а когда послабление, ты себя знаешь. Вот где парадокс. Ты про послабление себя знаешь, а про то, когда получается, ты себя не знаешь. Снятие этого парадокса в том, что тебе нельзя давать послабления. Это связано же с волей, с сознанием. И на самом деле знание возникает с опытом, при игре сопряжений, а у тебя не так много опыта, в результате которого сложилось бы знание. А опыт незнания, когда, собственно, и особенно знать-то было нечего, он накопил у тебя режим послаблений. Если его снять, ты имеешь дело с неизвестной самой собой в неизвестных для тебя режимах. Я пошёл на поводу у твоей просьбы разделить композицию на два дня, а хуже стало тебе, ты потеряла инициативу.

«Фауст—Вагнер»

Б. ю. Про сцену Коли Каракаша и Кати Аликиной сейчас поговорим. Сцена была очень интересная. Очень хорошая сцена. Неожиданно хорошая, потому что Коля—неровный артист и человек. С чем связана эта неровность? Природа твоей [Коле] неровности именно в пределах Лаборатории «Фауст» проявляется таким образом: ты лишаешь себя настроения играть по каким-то причинам, подчас выходящим за пределы проблемы игры и самой сцены. Где-то в других местах твоей души и жизни располагается настроение играть. У тебя так заделаны сцены, что они проявиться могут в решении играть или не играть только в процессе и только при наличии условий для твоего настроения играть. Поэтому сцены в твоём разборе во взаимном разговоре до конца остаются тебе не известными, хотя в какой-то интуиции решение в тебе наличествует. Что осложняет работу твоего партнера. Всё, что я говорю, не более чем догадка,

я это не утверждаю. Просто хочу в это всмотреться. Поэтому Катя и ты, никогда ранее не сыграв эту сцену в тех возможностях, которые в ней спрятаны, особенно Катя, оказались в ситуации неожиданно рождающейся здесь на глазах не только игры, но и игрового решения. А источником этого решения в проявленности являешься ты, у тебя инициатива. Смена позиции Вагнера. Вся инициатива находится у Вагнера, и он делает Фауста плацдармом, чтобы топтать своё мировоззрение, ну, вернее, ты [Коле] как персона оттаптываешь своё мировоззрение и свою возможность в монологической сцене. Она у вас монологически обустроена, а партнёр используется как плацдарм для создания монокартины. Реплики партнёра, переживания партнёра, свойства партнёра и подача партнёра производятся для того, чтобы ещё более ярко обрисовать, расписать и опубликовать тот источник жизненного смысла, который получает возможность демонически выйти наружу при помощи этого текста. Так устроена ваша сцена. Хорошо ли это? Это прекрасно. Это очень красивая отдельная сцена «Вагнер и Фауст». Ну, надо же, чтобы был Фауст и Катя в этом участвовала с полным сознанием решения и полностью себя для этого предоставляла в общем сговоре. В этой сцене оказались свойства здесь и сейчас спонтанно образовавшихся качеств, не импровизационно по договорённости, а именно спонтанно. Сцена как бы ушла на территорию спонтанного поиска самой себя. Жертвой такого рода акта оказалась Катя. И поэтому содержание её игры было жертвенное, у меня на глазах Катя искала, корчилась в игре (очень это было интересно), чтобы не прервать, а участвовать в этом процессе. Но она шла в первый раз без договорённости по этой дорожке. И в этом смысле ей было очень непросто. Она дошла до конца,

нашла в себе такую волю прохождения. В сцене с неизвестным окончанием. Это был этюд в чистом виде. Что с этим делать? Вопрос.

У Фауста с Вагнером совершенно иная система инициативы, где первый работает на второго. Весь смысл и образ сцены отдаётся при помощи действий Вагнера. А Фауст обеспечивает Вагнера. В этом смысле она интермедийная по соотношению со сквозным действием, и она не может быть при таком построении включена в большой спектакль, она всегда будет оставаться интермедийной. Но именно как интермедия, остановка сквозного действия и дополнительный рассказ в каком-то приключении художественном она будет замечательна. Если ещё при этом Катя найдёт своё место здесь. При сохранении этого соотношения.

* * *

р. с. Можно вопрос? Вот если мы репетируем, играем друг для друга, а потом появляется зритель—что нужно делать, чтобы не было ощущения зрителя? Есть рецепт или нет?

и. я. Рецепт накапливается из опыта. Из опыта работы. И наша интуиция серьёзно в этом участвует—и мы присутствуем в этом акте. Смысл игрового театра заключается не в том, что мы репетировали-репетировали, а теперь будем показывать то, что натворили, приготовили. На самом деле совершенно не известно, что мы приготовили и что мы покажем. В этом и есть опыт изучения, я сейчас не говорю о тексте, а говорю о методе, об игровом методе. Потому что опыт игрового театра—это опыт прохождения... Борис сегодня правильно, очень точно сказал, я этой метафорой пользуюсь тоже: мы сами разжигаем ветер, мы владеем им, сами

создаём этот вихрь. А потом, в конце концов, как листок, мы оказываемся внутри этого вихря—и мы полетели. Это зона основного события. Понимаете? Это зона основного события. Мы сначала должны его совместными усилиями запустить, а потом должны обязательно оказаться внутри этого вихря. Если мы не окажемся внутри этого вихря, тогда содержания никакого не будет, оно просто пройдёт сквозь нас.

р. с. Тогда другой вопрос. Я сижу. А вот он играет, я-то уже отыграл, отмандражировал, расслабился. А оказывается, что надо собраться...

и. я. К этому надо ещё прийти. Сразу ввести эти идеологические основы на данном этапе, таком разноплёром, разношёрстном,—это значит, что кто-то услышит, а у кого-то взовьётся протест. То есть ты говоришь о том, что пока преждевременно.

р. с. Это же положение тренинга, когда мы должны собраться... Те, кто выступают, должны что-то скрыть, а мы должны быть свидетелями и сопричастными. А не так: если кто-то хорошо отыграл—я улыбаюсь, плохо—ну и ладно, что-то сегодня не очень. Может, задать уже такую тактическую цель. Не просто сыграл—расслабился, а чтобы коллективная задача ставилась... Это очень важно, мне кажется...

в. ю. Поделюсь сейчас своими соображениями. Я смотрел и часто обращал внимание на Рамиля. Вот он где-то в том районе сидел эти два дня показа. Я сразу вспомнил Воронеж, 1976 год, куда меня сослали вслед за Мандельштамом из-за моей еврейской внешности. Мне сказали: ты учиться не будешь нигде, и я поехал в Воронеж и поступил на первый курс актёрского факультета. Там вдруг встретился с женщиной, ей было лет пятьдесят там с чем-то, ведущая актриса воронежской драмы. И она мне сказала, совет такой дала: «Сядь на

краешек стула, подними плечики, насади тело на колок, опусти плечики и зажми попой лимончик». Я так сел... не буду рассказывать, из каких компаний я вообще попал в Воронеж... и понял: вот оно, что такое театр—зажать попой лимончик, на колок, опустить и сидеть на краешке стула. И вот мы так все сидели и гордились. Это интересный вот очень момент. И вот я смотрю на Рамиля, который сидит, ничего он там попкой не зажал, всё у него свободно, абсолютно универсальный человек, а при этом он остаётся... он эту актрису с её советом не рассекретил и уничтожил, он её взял с собой во все какие-то невероятные и прагматичные, и иррациональные, и сюрреалистические приключения своей судьбы. А ведь сквозь неё, эту воронежскую бедную тётку, которая стала работать педагогом по сценической речи от одиночества, на самом деле сквозь неё говорила глубинная общинность мистериального театра. Просто приобретающая черты мелкого беса воронежской драмы, который уже сам не помнит своего рождения. А ведь это всё правда. То есть статус участия в чужом как в своём, о котором говорит Рамиль, это никакой не сговор, это даже не тренинг, это просто позиция души в жизни, художественной души в жизни. Когда ты сидишь и не позволяешь себе не участвовать в другом, как в своём. Это более глубокая, чем этическая. Это точка жизненной программы и связи, которые есть у нас с древностью. Вот о чём ты говоришь на самом деле.

р. с. Анатолий Александрович, когда репетировал в последний год, год своего ухода, сказал очень важную вещь: второй—он должен быть сильнее первого. Когда играют наши друзья, наши актёры, мы, вторые, мы должны быть сильнее их. Не в смысле улыбаться, поддерживать, а быть открытыми и быть партнёрами, понимаете, вот это очень важно! Как в параллели

с футболом—почему выиграли голландцы? Потому что все нападающие вернулись и отбирали. Понимаете? Отбирать у зрителя возможность любых слабых мест. Второй на сцене должен быть сильным, а тем более второй, сидящий в зале,—он должен быть ещё сильнее.

в. ю. Я хочу к этому присоединиться. То, о чём говорит Рамиль, нельзя демонстрировать, да-да-да, это может быть подчинено форме, потому что, если вы будете каждую секунду демонстрироваться, будет беда воронежской женщины. Страшное преступление по отношению к театральной мистерии—возвести в степень формы то, что не должно и не может никогда быть проявленным. То, о чём говорит Рамиль, должно быть, но не может быть никоим образом констатировано другим. Я не могу сказать: ты сегодня не участвовал, не был вторым, который был больше первого. Та территория, о которой говорит Рамиль, недостижима для тренинга. Вот это уже есть мысль живая, небанальная. Она не тренируется, она недостижима для сговора... Вы можете со мной сейчас не согласиться, но перед тем, как со мной не согласиться, надо меня услышать и понять.

р. с. Мне кажется, это очень важно для нашего будущего существования... Я, может быть, и не прав...

в. ю. Ты прав.

р. с. Но вот я начинал первую работу, пошёл по лицам—и некоторые прятали глаза. Я не буду говорить кто, но это же начало! Может быть, они намекали мне: «Чего ты лезешь!?»

в. ю. Я хочу сказать, что за этим тематически спрятано державное «кукареку». От чего отвлекает футбол? Он отвлекает от Творца, который на самом деле через футбол разговаривает с людьми. Пока вы объединяетесь в державном «кукареку» в поддержку своих со скамейки запасных, вы перестаёте слышать текст Творца,

который идёт во время футбольного матча, потому что вы ангажированы чем? Вы на самом деле в своём объединении ангажированы разделением мира, и это надо всегда помнить... В отличие от Рамиля, который шутит, я говорю и, может быть, благодаря этому и шучу. Вот разница в данном случае заключается в том, ещё раз повторю, что то, на что я намекаю как на природу судьбы театральной мистерии в сегодняшнем времени, не репетируется. Это может обсуждаться, но это никоим образом не может быть подвержено никакой системе оценки.

Мы наши работы не просто расположили как «работа» и «работа», мы услышали в этом небольшое композиционное построение. В эту секунду не надо вообще беспокоиться о том, как живёт в паузе человек, потому что на самом деле человек в паузе живёт в соотношении с этой композицией, обязательно будет с нею работать. И это есть то, что должно быть подвержено сговору, и это есть то, что пока делать преждевременно, о чём говорил Игорь. Итак, у нас есть три территории, а не две. У нас есть территория, которая не может быть подвержена ни сговору, ни тренингу. Это та территория, на которую я намекаю. Она связана с судьбой театральной мистерии как таковой в сегодняшнем времени.

Дальше. И если мы хотим и понимаем, что её источник скрыт в отношениях с Творцом (а это связано с темой Фауста), — а мы к этому вернёмся, когда будем идти по этому тексту, что такое отношения с Творцом — мы тогда поймём, как одно соотносится с другим, что это невозможно подчинить никакой регламентации. Даже регламентации во имя державы, как у брата и у солдата, даже регламентации во имя объединения, как у всех футбольных болельщиков. Я, например, на футболе не болею ни за кого, я восхищаюсь Творцом, который сакрализовал сегодня все крупные

глобальные спортивные мероприятия, и я вам однажды расскажу серьёзно, что за этим спрятано. Всё это связано с восхищением Творцом, только в режиме редукции по отношению к этому восхищению. Простите, фашизм — это тоже восхищение Творцом, это просто стремление к объединению, которое заложено в человеческих душах по отношению к одному, к Адаму Кадмону. Но это стремление к объединению может быть, во-первых, в очень развитой стране, поэтому фашизм и созрел в Германии, но оно редуцировано, они хотят объединиться, но они не объединяются во имя Творца, они как бы опережают батьку, и тогда возникает фашизм. Для нашей земли есть только два пути: или альтруизм, или фашизм — и мы это ещё увидим. Так говорят, например, каббалисты. Фашизм — это преждевременное объединение без альтруизма, это Небесный Иерусалим без альтруизма.

ВЛАДИМИР А альтруизм?

В. ю. А альтруизм надо приобрести, эгоизм надо преобразовать в альтруизм.

ВЛАДИМИР То есть он со временем вместе?

В. ю. Ну, а если альтруизм — это уже фашизм. Альтруизм, то есть работа получения во имя Творца — это просто более сложный сейчас разговор. Володя, это работа, которая тебя ставит в ситуацию практически Небесного Иерусалима, а это и есть объединение.

В. с. Я только одно слово скажу. Оно на самом деле принадлежит тебе — ты сказал «хор». Я имел в виду, что мы хор.

В. ю. Да!

В. с. Это греческое построение театра.

Я только об этом хотел сказать. Это есть продолжение прений, которые предложил Игорь. Вот это слово.

В. ю. Итак. Три территории. Теперь я добавляю сюда территорию глубокого тематизма, связанного с тем, как театральная мистерия проявляет себя

в мистерии «Фауста». Мы можем её ощутить. Она связана с Адамом Кадмоном в глубине своей, с объединением, с Небесным Иерусалимом, со счастьем универсально расположившейся души. Но здесь может быть и опережение. Это опережение может привести к редукции по имени «фашизм». Державное «кукареку» может направиться и в одну, и в другую сторону... Секунда — и произойдёт редукция, и станет фашизм; секунды не произойдёт — развиваться дальше будет Небесный Иерусалим. Там, где мы сейчас находимся, она трепещет, эта точка, с ней же может работать душа, она живёт во времени, её надо слышать!

Р. С. Я не буду спорить, но я хочу сказать важную вещь...

И. Я. Я сейчас вот эту «важную вещь» слушать не буду. Борис сказал всё абсолютно понятно. Рамиль, понимаешь, я прекратил, потому что у нас времени нету.

Р. С. Игорь, прости, ты можешь не соглашаться, но это было очень важно лично для меня. Я прошу прощения у всех, потому что, участвуя в круге, надо понимать задачи. Хор. Мы хор. Это очень важно.

«Комната Гретхен»

И. Я. Во всех парах я вижу проблематичную позицию роли Гретхен. Гретхен почти во всех работах проваливаются. Проваливаются по разным причинам. Где-то, где-то мы видим, что Гретхен и попытки не делает, чтобы она не провалилась, где-то есть попытка всё-таки удержать эту позицию. Это учебные попытки, но для меня они ценны.

* * *

И. Я. Дальше сцена — Троицкий, Каракаш Вика, Николаев.

Б. Ю. Она стала намного лучше. Наконец её смысл услышал. Стало понятно, что вы делаете. До этого она казалась какой-то психодрамой на тему «шведская семья», а сейчас стал понятен её поэтический смысл. Ну, Фауст стал абсолютным уже наркоманом, подсевшим на наркотик по имени Мефистофель, а он кукловод. Тотальная победа Мефистофеля. Ещё сюжет, предложенный Господом, не закончен, а Мефистофель преждевременно тотально победил. Единственный его оставшийся противник — это Гретхен. Вот она мешает получить окончательную победу, потому что Фауст с ней завязан. Я вам чуть-чуть подсказываю. Осталось при помощи этой завязки ещё и подчинить Гретхен, и тогда вообще всё будет отлично у вас, но Гретхен не даётся. Но так как у вас разбор сумбурный, то вот связка... действие Андрея... Где Андрей? А где Андрей? Ты раньше там сидел. Иди туда сядь. Не нарушай... Привыкает же сознание к мизансцене, думает, что ты сидишь здесь, а тебя же здесь нет. Андрей, завязка хорошая у вас, но не разобрана, абсолютно неправильно подключена к этому Гретхен, и опять Аня оказывается в какой-то жуткой для себя ситуации, полуневменяемой.

— Вика.

Б. Ю. Вика, да. А Вика надо подключить, она — последний оплот гуманистического сопротивления здесь в вашей штучке, в этом сочинении вашем... Здесь идёт борьба за почти уже полностью охваченную проказой мефистофельского наркоманства душу Генриха — и ты борешься за эту душу. Ну и борись... Это же игровое сочинение, понимаешь? Проблема этой сцены не в том, как вы играете, а в том, как она у вас недоразобрана, я бы так сказал, потому что в ней есть сочинение, но не докрученное до взаимной ясности. Тогда она будет вестись втроём, тогда возникнут игровые возможности,

тогда можно будет говорить уже о технике. А сейчас проблема в том, что для того, чтобы она получила возможность игровой сцены, надо сделать разбор.

* * *

Б. ю. Теперь мы быстро подведём итог нашего показа, чего, на самом деле, нельзя делать с такой скоростью. Мы скажем на будущее. Мы вернёмся к работе в сентябре. Лаборатория будет развиваться, как раньше, но при этом перейдёт на следующий этап. Он будет построен так: появится очень серьёзный стержень, связанный с чтением текста в правилах игровых структур, и в этом смысле освоения игровых структур. Останутся и свободные работы. Таким образом, работа, которую ведёт Игорь (чтение в правилах игровых структур, этапные показы), будет дополняться моим участием, взглядом, разбором. Так мы получим территорию для единого разбора. То есть мы первую и вторую части нашего годичного сезонного цикла объединим в особого рода сопряжение и движение. Стратегически мы пойдём дальше так с нашей Лабораторией. При этом добавится ещё очень большой объём, связанный с постановочным трудом. Тут уже Игорь выйдет на пробы и на роль Фауста, и многие из вас так или иначе окажутся задействованными в постановочном спектакле, если удастся по театру, по всякого рода организационным делам. С одной стороны, на его территории будет развиваться взгляд на текст, а с другой стороны, будет особого рода приключение в постановочном спектакле на сцене Манежа. А Лаборатория пойдёт дальше для того, чтобы пережить ещё не одно постановочное приключение. По крайней мере, я бы так хотел.

Итак, с сентября многие из вас включаются в режим выпуска спектакля, постановки, репетиций с Игорем, друг с другом. Режим довольно жёсткий, уже будут декорации на сцене, и в них будет вестись проба и так далее. Начнётся работа с пластикой, поэтому Андрей Кузнецов-Вечеслов здесь сидит, хореографические, музыкальные репетиции. Дальше будет перерыв, а потом с середины ноября по середину декабря выпуск спектакля с показом зрителю. А работа Лаборатории будет продолжаться, потому что это не Лаборатория для спектакля, а это спектакль как приключение для развития Лаборатории. Понятно, да? Вот такое соотношение. Но при этом, конечно, я прошу вас внимательно отнестись и к самому этому приключению, вы можете там оказаться в разных ипостасях. Я был бы очень благодарен, если бы вы пошли навстречу и помогли этому спектаклю родиться.

И. я. А я хотел бы поблагодарить Бориса, себя и всех вас. Мы выдержали этот сезон, и теперь я разрешаю похлопать в ладоши. Спасибо, друзья, до встречи!

23.11.08

Пушкин «Клеопатра», «Прозерпина»

Б. ю. Разговор получится спокойный, без эйфории, поэтому, может быть, будет жёстче, чем мне самому бы хотелось. Притом, что игровая среда, а это очень большое достижение сегодняшней работы, постепенно создавалась и неотвратно уже держала всех нас. И, отдавая ей должное как чуду, перейду к анализу каждой работы и к разговору об индивидуальности, как она, на мой взгляд, отсюда, снаружи, устроена, и поэтому разговор будет жёстче, чем я хотел бы.

* * *

Б. ю. ...сейчас что произошло: у меня возникло ощущение, что ты оказался выведен из перспективы своего движения из какой-то твердой глубины, на которой он у тебя устроен, сам этот текст, монолог, стих. Ты шёл, но не случалось. Движение было, а рассказа, тематического рассказа не случилось. Техническая ситуация отвлекла тебя. И это проблема, когда техническая ситуация отвлекает—волнение, ещё что-то, плюс своя артистическая природа своя—и ты тему не взял с собой. Ты двинулся, а темы с собой нет. Ты двигаешься и остаётся облобочка, а наполнения в ней и не было вообще. Так ты и прошёл до самого конца. Акт скорлупы без птенца, понимаешь? И вот ты это совершил, я это пережил. Возможно, это связано с технической ситуацией, или с проблемой твоего настроения. Твоего ухода

в игру. Соотношения, тематического соотношения.

Возник пустотный канон. Канон был, но наполнения не было. Проблема связана с тем, как живёт в тебе тема, на мой взгляд. А почему так происходит, что она вдруг уходит, как бы рассеивается? В чём ситуация, в чём проблема? Проблема аналитическая, на мой взгляд. Это связано с тем, что не докручен разбор. Проблема не исполнительская, а аналитическая. Проблема связана с тем, как устроено прохождение по этому стиху.

Виталий Я понимаю, просто решил несколько по-другому пройти... как-то сверху начать не своим обычным ходом, а от рисунка, от внешнего. Вот нарисовал, что внешне должно быть.

Б. ю. Нет. Не получится.

Виталий Просто другой ход, хотелось больше динамики внешней, что ли, да.

Б. ю. Виталик, если позволишь, я тебе дам одно размышление. Оно связано с первой частью. Ещё мне надо понять, что ты говоришь, когда говоришь «я хотел взять сверху». Я до конца не слышу, что ты имеешь в виду. Но я вижу, что что-то своё ты имеешь в виду, возможно, я просто этого не слышу. Но у меня вопрос: вот где у тебя располагается тематическое ядро рассказа? Ведь не меняется качества от того, как ты рассказываешь—изнутри или снаружи. Если я тебя правильно понял. Само тематическое ядро.

Виталий Тематическое не меняется.

Грубо говоря, это многокамерная съёмка. Три части. Первая часть—это общий план, крупный план, допустим, Клеопатры, и последняя—мы выворачиваем камеру к автору... Такой неожиданный поворот. Для меня всегда была важнее эта последняя часть. А сейчас у меня так получилось, что важнее психологический центр, то есть вторая часть.

Б. ю. А в чём природа психологического центра? Вот ты говоришь

«психологический центр», а в чём тут природа, в чём этот центр заключен? Что такое психологический центр, в чём там дело?

ВИТАЛИЙ Ну, мне кажется, что дело в том, что Клеопатра платит гораздо больше... Вот в чём психологический центр. То есть она как бы, то есть тут ещё сложно считать, мы должны обеспечивать золото... Мне кажется, это связано со второй частью, с темой героини, с Клеопатрой, она обеспечивает вот это золото, да?

Б. Ю. Понимаю. Вот что ты делаешь? Ты сейчас сочиняешь. В момент такого сочинения ты переводишь пушкинский стих в психологическую новеллу.

ВИТАЛИЙ Понятно.

Б. Ю. Это нормально. Просто надо отдавать себе в этом отчёт, что ты не просто находишь путь взять на себя пушкинский стих, ты его на самом деле как бы перекодируешь, переводишь его в психологическую новеллу. Я не говорю, что это плохо или хорошо, но...

ВИТАЛИЙ Не, ну я этого не хотел.

Но это сместилось в центр...

Б. Ю. Ты рассказываешь, если к этому отнестись как к игре, это обязательно произойдёт. А значит, что получается: есть особого рода энергия движения стиха, самого стиха с его ритмом, отбором слова с массой, разворотом тематического, образованием тематического ядра, с темой, с перспективой—со всем тем, что можно получить интуитивно или очень структурно. Всё это ты должен отменить, чтоб перекодировать при своей разработке, при своём сочинении, и создать как бы другую литературу. А вместе с этим у тебя другая энергия, другой способ её рассказывания. И всё это ты создаёшь. Дальше ты идёшь по этому стиху... Почему ты поднимаешься? Потому что в этот момент ты не можешь войти туда, внутрь его, с ним работать, так как тогда твоя «литература», твоё сочинение, оно будет, как сказать, разбито,

разрезано самим стихом. Тогда тебе надо над ним как бы подняться. И тебя выносит наверх. Тебя самого выносит наверх. И в эту секунду ты теряешь контакт со стихом. Всё происходит не в стихе, а в тебе. Происходит рассогласование тебя со стихом...

ВИТАЛИЙ Я понял.

Б. Ю. Разговор этот тонкий, потому что связан с личностью, режиссурой своеобразной, с какой-то индивидуальностью театра, которую ты хочешь обнаружить в принципе. В том числе и в этой работе. Но вот тут возникает проблема, располагающаяся между исполнением и режиссурой—это проблема отношений разбора и стиха. Это очень серьёзная и интересная проблематика, я не буду сейчас туда глубоко уходить.

Присоединяясь к тому разбору, который я слышу в том, что транслирует Васильев, в том, как он берёт этот взгляд. Я говорю, что проблема располагается для меня в начале. Я слышу очень хорошо, как сам разбор предлагает финального героя, я слышу это в разборе очень ясно. Как предлагается здесь юноша в виде Дон Жуана. Мне понятно. Безымянность некая. Вот это как раз тема. Мне понятно, что тематическое ядро у Васильева располагается там, где возникают фигуры. Где возникает одна фигура, вторая и третья. На самом деле, тут метаморфоза одной фигуры. Одной фигуры, понимаете, которая просто себя поднимает до безымянности, донжуановской безымянности. То есть до движения в сторону смерти. Такая изоморфность возникает здесь. Вот что я вижу как ядро васильевского разбора. Чтобы пройти это происшествие, назовём его так: образование фигуры, выдвигающейся и проходящей сквозь смерть, как тему, надо получить новую вселенную. Должен произойти метафизический катаклизм—новая вселенная. А это можно сделать только в рассказе

о Клеопатре. Я предлагаю обязательно учитывать, слышать. А в чём суть перемен? У Пушкина она очень ясно написана. Новая вселенная—любовь в прохождении в смерть. Тогда есть возможность брать тему с самого начала. С самого начала есть тогда возможность работать с темой, потому что тогда нет ни одной секунды, которая не относится вот к сквозному движению к теме, тематизму. Тогда энергия сама будет проходить, если ты встанешь на путь изложения этой темы прохождения сквозь смерть, тогда и возникнет сразу композиция. И первая часть в этой композиции будет перемена парадигмы. Духовной, религиозной парадигмы, которую осуществляет «Клеопатра». Через тот пейзаж и ситуацию, которые описывает Пушкин, это и рассказывается. Вдруг... Шум. А дальше что? Возникает какая-то невероятная тишина... Я сейчас не в стихе, а в предмете стиха. Возникает невероятная тишина...

виталий Мне кажется, проблема тут исполнительская. У меня, например, эти три части не последовательны. Они, скорее, параллельны. Проблема в том, чтобы создать вот эту перспективу, вот это натяжение, потому что оно не линейное натяжение, оно не может быть линейным от начала к финалу. Вот честно говоря, у меня мозгов не хватает, как создать...

Б. ю. Я могу подсказать только один момент. Вот когда работаешь с такого рода крупными очень изложениями... Здесь не три части, здесь две части. Вот я бы так предложил понимать этот стих. Если говорить через образы, то первая часть—демиургическая... То, что ты говорил «снаружи». В первой части ты рассказываешь снаружи, не от персонажа Клеопатра, а от стиха, в котором происходит перемена вселенной, то есть парадигмы, художественных законов,

религиозных законов бытия. Для этого надо сообразить, а что это за перемена? А что на что меняется? Я просто намекну на это, потому что сейчас бы просто у нас вся репетиция ушла бы на этот разговор... Закон заключается в том, что в первой части одно время меняется на другое—античное время меняется на современность. В секунде этой перемены вам надо иметь отношения с благословенной античностью, с Золотым веком, с этим шумом особого времени. Вот здесь: «*Чертог сиял. Гремели хором...*» Дальше надо остановиться и переместиться в современность, в финал античности. Аннигилировать её. Тогда возникает это понятие «купил—продал». Это понятие возникает, когда абсолют продаётся. В этом смысле это демиургические отношения. Здесь надо рассказать новые правила игры. Для этого надо сместить старые, поменять их. И дальше начать в них игру. Вот здесь начинается движение сквозь смерть. В смерть. Это и будет единая тактика одного и того же рассказа. Вначале сменяется вселенная, а дальше в этой вселенной случается происшествие. Это совершенно другое соотношение себя с рассказом. И тогда, в этом рассказе, в глубинной перспективе прогона все остальные части—и «Прозерпина», и «Фауст»—они окажутся в одной позиции. Они окажутся стадией. Если здесь ранняя стадия, конец античности, дальше стадия, усугубляющая её, а Фауст уже наше недалекое будущее. Настоящее вместе с нашим недалёким будущим. Так как всё-таки у меня сейчас перспектива разговора, не разбора—подробно дальше не буду говорить. Просто я его сейчас чуть-чуть прочерчиваю со своей стороны. «Клеопатра» практически не получается. Ни у кого. Андрей пробился. Вот, Виталик.

Дальше. «Прозерпина» Пушкина... Света Найдёнова⁽⁹⁾... Финал вдруг зазвучал у тебя замечательно. После паузы, когда ты прошла тематически «*Сновидений ложный рой*», прошла в какой-то тематической ясности того, что это на самом деле такое, то есть присоединила к «Клеопатре». Очень красиво, правильно. Не знаю, насколько сознательно. Я услышал тематические отношения с этим местом «сновидений ложный рой».

При этом во всех работах слышится божественный адюльтер. Каждый берёт по-своему и замечательно рассказывает Плутона и Прозерпину и их отношения. Сам этот тип, который вскрывает дверь... Он обслуживает как инженеру мужское... большие события у богов. А ему как раз и надо дать главное движение. Тогда получится авантюрист. Тогда история в облике мистериального адюльтера будет подхватывать и рассказывать, как усугубилось сегодняшнее время, как оно образовалось. Для этого надо поработать с понятиями. Что это такое—«*сновидений ложный рой*». Потому что, если с этим не поработать, будет оставаться просто быстрый пролет фантазии. Что такое «*сновидений ложный рой*»?

—Быстро скажу...

Б. ю. Помолчи. Ты не играла, помолчи.

Ребята, что такое «*сновидений ложный рой*»?

—Сон разума рождает чудовищ.

Б. ю. Что такое «сон разума»? Каких чудовищ?

Р. с. Это как... поэзия... как вдохновение идёт... Он оттуда после акта любви, после поцелуя... сон исчез, персонажи исчезли, поэтому надо композицию... может, она внешняя...

Б. ю. Нет, она нормальная.

Р. с. Спасибо актёрём, они мне очень помогли—я им всем благодарен—создать это поэтически. Я полностью согласен, мне очень понравилось, как Света сыграла, пауза, которая у неё была...

АНДРЕЙ ЕМЕЛЬЯНОВ Можно?

Б. ю. Да.

А. Е. Тот, кто принимает сновидения за реальность... пройдя через это приключение, получив поэзию и подойдя к этой двери, он как бы теряет обусловленность. Для него уже его сновидения и его герой, ну, грубо говоря, материал для его поэзии. То есть он получает...

Б. ю. Понятно.

—Мне кажется, что «*сновидений ложный рой*»—это связано со сном чудесным Фауста, когда оболочка небесная, а свершаемое меняет... дорога пройдена честно или не честно. В «Прозерпине» она пройдена, как бы сказать... хитростью. Эта внешняя оболочка сна чудесного меняется на сон, лишённый поэзии.

Б. ю. Да. Я, в этом смысле, меньше слышу поэта здесь, я больше слышу авантюриста. Это авантюрист душой, ну, назовём его... религиозный авантюрист. Это особого рода аберрации с религиозным сознанием, то есть духовным сознанием. Вот если вы на секунду пройдёте дальше, туда, где третья часть композиции, то есть к Фаусту, вы получите скуку. Теперь, если приглядеться к тому, что нам предлагает Анатолий Александрович, вы получите особое состояние полусмерти, такой шероховатой полутёплой субстанции жизни, непереносимой. Парадокс заключается в том, что в ложном вдохновении, ужаленном ложным сновидением, ложной игрой, в этом жужжании рождается и разрастается в подлинной реальности полужизнь-полусмерть. Начинается как прекрасная радикальнейшая перемена античной парадигмы на современную с невероятным азартом

(9) Светлана Найдёнова, исполнительница роли Ангела в шестой редакции спектакля-проекта «Фауст».

прохождения, а завершается тепловатой хренью вместо жизни. Три стадии. Теперь вопрос заключается в том, что с этими стадиями делать, если мы всё время их повторяем?

виталий Я хотел спросить. Этот герой, юноша, с которым всё приключается, — человек умирающий, в результате не получивший мзды. Хрен с ним, что он умирает или не умирает, но... Для меня этот герой как Остап Бендер, человек совершенно гениальный, мистик. Но мзды не получает. И в первом и втором случае, и в первой и второй аберрации его имеют жестко. Именно потому, что нету золотого подкрепления для этой бумаги, а чем ты расплатишься за своё прохождение? Нету подкрепления...

б. ю. Я слышу, что ты так думаешь, я хочу возразить. Почему предложение связано с объективной констатацией, не с нами, с вами, не с тем, что один такой, другой третий, другой четвёртый? Есть объективная констатация. В сегодняшнем времени метафизическое движение обязательно поведёт вас — как диагноз, как вердикт — через эти три генетические стадии. Обязательно. Они неогибаемы, то есть сопротивляться времени невозможно. Вот для того, чтобы обострить эти отношения, надо вначале услышать, что здесь есть объективность самого времени, самого устройства новой эры, нового времени. В архаическом сознании этого не могло быть. В архаическом сознании случилось только одно: оно закончилось. Оно закончилось, и оно превратилось в свою противоположность. Дальше, если вы живёте под вулканом, какими бы вы ни были, вулкан вас засыплет, если будет извержение. И вот тогда все эти наши вздрогги, все эти наши разницы, индивидуальности... Вы замечательно сопровождаете собственной индивидуальностью... а рассказ должен быть одним и тем же. В своей неисправимой беспощадной репетитивности.

В чём суть предложения? Если это циклом отстроить, как объективный цикл в трех стадиях, вот тогда в нём можно говорить о средней стадии, о ранней стадии и о финальной стадии. Тогда он будет развиваться, природа его развития должна быть связана с усугублением, доведением... как сказать... до абсолютного пузыря, и дальше он должен лопаться. Вот это то, что мне понравилось. В общем намёке композиции сегодняшний показ нам давал возможность лопаться каким-то новым счастьем. Лопаться каким-то удивительно радостным настроением. А по поводу чего? А по поводу того, что нас всех пора утопить. Радостно! Хорошо на душе. Хочется обниматься, танцевать. Радоваться как-то хочется! Чувственный эффект...

* * *

б.ю. Лена Михальчук⁽¹⁰⁾... Надо тебе пробовать Мефистофеля. Это первое предложение. Ни в коем случае не Фауста. Это однозначно. Взять очень близко. То есть тебе надо играть эту историю ревниво. Тебе надо ревновать. У вас должны быть ревнические отношения друг с другом. За ними должен скрываться целый роман, который закончился тем, что эта сволочь, Фауст выскальзывает из-под отношений, а тебе приходится оставаться в них. Вот. А эта сволочь ещё ведёт себя особым образом! Он себе тут позволяет переживать по разным поводам, а тебе приходится в этом оставаться. Понятно, да? Вот это та ситуация, из которой вам надо рассказ вести. Пока вы это не сыграете, никакого другого

(10)

Елена Михальчук, одна из исполнительниц роли Гретхен в шестой редакции спектакля «Фауст».

разбора я вам не дам. Лен, я понятно сказал?

ЛЕНА Понятно.

Б. ю. Было бы у нас время, я бы сейчас вас попросил сыграть.

* * *

Б. ю. Петров—«Прозерпина». С артистической точки зрения хорошее прохождение. До конца многие из ваших работ я начну понимать, когда услышу, как они встраиваются в этот тройственный цикл. Вы сами себе выделили это задание, когда нас осенило во время разбора «Фауста» пойти сквозь многократное пересечение трёх стадий. Тогда тема раскроется. Эта ваша работа, «Прозерпина», в общем характере устремляется к финалу «Фауста». Вот что я слышу. Ты сохраняешь качество игровой среды, рассказа, всего того юмора, который там спрятан, но как ты проходишь «сновиденный ложный рой», я не понимаю. Здесь вопрос. А в связи с этим проблема. Как ты рассказываешь соотношение Прозерпины и Плутона—это нормально, это тебе просто даётся. А вот его, авантюриста рассказа, вот его я там не слышу. Поэтому получается полуфабрикат.

ВЛАДИМИР Ну да, понятно. Для меня вопрос, а что за этой дверью должно было быть? Что это вообще за дверь? Чего он ждал, другими словами?

Б. ю. Вот это и есть необходимая часть работы, большой разговор и разбор...

ВЛАДИМИР Вот если мы говорим про поэта, который проходит через смерть...

Б. ю. Нет, вот поэт вас запутал. Я считаю, что мы сделали ошибку, вообще употребив понятие «поэт». Я по-своему, Игорь по-своему. Надо брать авантюриста. Никакого не поэта. Ни в коем случае это не стихи, не вдохновение.

ВЛАДИМИР Ну а вот он что хочет получить?

И. Я. А здесь и берётся авантюрист, и в разборе тоже. А в «Клеопатре» берётся поэт. И если говорить, откуда ноги растут, то в «Клеопатре» это Дон Жуан, а здесь дон Карлос. Здесь всегда в разборе будет дон Карлос, который такой же, как Дон Жуан.

Б. ю. Да-да. Надо ещё понять, что Васильев делал здесь очень сложную проекцию одного произведения одного и того же автора в другое. Сложнейшая операция. Он как бы Пушкина создавал, Васильев... Это было высокое франкенштейнство... Он опирался на общий контекст. Он разобрал уже «Дон Жуана», и этот разбор наверняка связан был с Христом, потому что это, на самом деле, христианский миф. То, что у Штайнера называется мистерией Голгофы—то есть Христос идёт сознательно в ад и возвращается, до конца испивает выделенный человеку путь. Это Дон Жуан. Так я это понимаю. Но для того, чтобы это понять, надо понять, а какой, собственно, путь христианство назначило античности. Что это за путь—смерть? При жизни! Это надо пережить по себе. Чтобы это у вас раскрылось. Не рядом с вами, понимаешь [Виталию]? А чтобы ты сообразил, почему ты мертвее жизни, извини, что я так говорю. Как ты выворачиваешься на тотальную греховность? Тотальную. И почему это норма? Это же норма. У Пушкина всё провидчески рассказывается, то есть он уже подводит итог первой части, первой стадии. А мы с вами это жуём уже по полной программе. Уже отжевали, на самом деле, по полной программе. Вот это надо взять. Эта история очень важна здесь. Что это значит, зайти в самую глубину Элевсинской мистерии, к Персефоне (это дочь Деметры)? Зайти туда, пробраться, отыметь её, после чего взять и открыть дверь в это новое время. И здесь прожить. Дальше опять скачок. Вот это «сновиденный ложный рой»—это время,

которое тебя окружает, это привычки, это способы твоего обращения с собой...

ВЛАДИМИР Ну или тотальная греховность?

В. Ю. Да-да. Только какая это тотальная греховность, я мог бы сказать тебе с точки зрения того ужаса, который испытывает праведник, посмотрев на это время. Но ты не можешь это различить. Для тебя нет никакой тотальной греховности. Наоборот, это именно приобретение. Право на раскрепощение, на освобождение. Освобождение от мира древнего. Это антимир от Христа. Ведь как с Христом обошлись? Благодаря тому, что он прошёл сквозь смерть, он нам дал право творить здесь всё что угодно! Он нас как бы заранее спас.

В чём здесь этот авантюризм заключается? Авантюризм заключается в том, что герой берёт на себя этот путь, только с обратным знаком. Не он, персонаж, а Пушкин рассказывает этот путь. Почему в «Дон Жуане» это очень видно? Вот у него список любовниц, которых он... Извините. Вот письма, цинизм... Сейчас просто не хватает у людей дарования до такого цинизма добраться. Но у них хватает дарования жить в тотальности такого цинизма. Вот эта купля-продажа, как в «Клеопатре», она ж сейчас девальвировалась до реальной купли-продажи. А древние девальвировались в некое понятие, которое называется «они». «Они» там сказали, «они» там сделали, «они» там так решили. А система ценностей выражается в простой вещи, в так называемом первородном воровстве. Оттого, что меня ещё до того, как я родился, отымели и ограбили, мне это даёт право воровать у другого. И я на это имею внутреннее право. Ну, так же человек живёт. Он живёт, стираясь. Это я вам рассказываю темы васильевские. Васильев же очень цельный человек. Вот первый период его жизни, когда он всматривался в современного человека,

не возвёл его в миф, не возвёл его в текст, он рассказывает человека так: у человека стирается чувство красоты. Это было темой его «Утиной охоты». По этим стадиям он шёл. Чтобы оказаться где? Чтобы оказаться вот в этом не горячем-не холодном. В этом смысле это особого рода его намёк на разбор «Сцены из Фауста», финал, путешествие. Путешествие по современности. Современному сознанию, только возведённому в степень мифа. Вот что такое васильевский разбор. Я сейчас, наверное, говорю с какой-то другой стороны, но... Поэтому «сновидений ложный рой» — это другое. Это какой-то невероятный изврат всей системы ценностей, в которых я сам живу! Я живу, процветаю. С вдохновением я тут живу. С вдохновением. Мы в «Кофефобии» сидим и прекрасно, с каким-то невероятным азартом празднуем наше время.

Я не могу подменить вашу работу своими словами, понимаете? Я могу только намекнуть на эту систему происшествий, которую каждая душа точно знает. И можно этим пользоваться, и можно это рассказывать. Когда я говорю «благословенная релятивность», я говорю об этом. Только я это прохожу со знаком «плюс», а не со знаком «минус». Вот это и есть прохождение сквозь смерть. Потому что, если вы будете проходить это со знаком минус, вы как бы будете делать жеманную рожу. Парадокс заключается в том, что это надо рассказывать с жадной жизни, притом что финал — потеря жадной жизни. Понимаете? Теперь. К этому может дальше прибавиться вся остальная мифология. К этому может прибавиться потоп и всё остальное. Потому что как мы читаем? Мы читаем, что Содом и Гоморра — это про других. А как читали древние? Они Содом и Гоморру читали про себя. И они говорят: надо уничтожить Содом и Гоморру. Вот что такое древнее движение.

А что значит уничтожить? Значит стать другими. А это значит, спалить, огнём спалить. Спалить огнём? Или пройти сквозь это? Сквозь место. Войти в место, которое будет спалено огнём. Какое это место? Вот—«сновидений ложный рай» и то, что он трахает богиню,—это что, свойства мира, в который он попадает? Помните, у Достоевского «человек, который развратил рай»? Помните этого человека?—«Сон смешного человека».

Это же связано с этим же мифом. Вот есть установка. Патриархальная установка. Плутон—к нимфам. Женщина страдает—за ним. Патриархальность. Но она откуда рассказывается эта история? От него рассказывается, от авантюриста. Кто соблазняет? Он соблазняет. Какой мир он получает? А он получает мир, открыв двери. Вот это и есть Содом и Гоморра. Начало, рождение прекрасного цветка. Азарта невероятного. Как я сейчас это рассказываю? Я рассказываю сейчас релятивно. Я всё время играю— то морально, то отстёгнуто. Вот если этим играть, тогда получится качество. Играть этим морально— иной способ рассказа. Вот тогда получится благословенная релятивность. Как она происходит? Вот это то, что ты [Виталию] говоришь—взгляд снаружи и взгляд изнутри. Взгляд снаружи—это взгляд Господа Бога. А что это за взгляд Господа Бога? Садовник посадил деревцо, знает, чем закончится. А взгляд изнутри? Какое-то такое колошматенье при переходе на каждую стадию! И если ты сам, то тебя заставят болезни, Господи прости, и всякого другого рода движения заставят правильно поступать. Вот это взгляд какой? Это взгляд снаружи. Понимаете? Это взгляд, который знает, что ты уже в раю. А взгляд изнутри? А взгляд изнутри—если он морален—это самобичевание, например, евангелистского типа, как у Достоевского. Это другая литература. Почему

так любил Достоевский Пушкина? Потому что он слышал у него потенциал для самобичевания. Ну, для христианского рассказа, высокого такого рассказа индивидуального. А Пушкин был таким? Нет. А каким же был Пушкин? А он был— вот это удивительность его самого как рассказчика—он не судил. Самого себя не судил. Вот Великий Инквизитор у Пушкина появиться не мог. Он не судил. Он констатировал собственное бытие в полноценной радости. Но констатировал беспощадно. В этом фокус качества, в котором он это проходил. Он констатировал беспощадно, но в радости. Кто так делает? А вот похожим образом танцуют суфии. Похожим образом танцуют хасиды. Пушкин танцевал. Это танец как особого рода смех. Он танцует не потому, что спасся, он танцует, потому что уже практически не может спастись. А он тогда в ответ танцует. Ну, извините, за пробу эту, просто мне показалось важным.

Это я всё время в «сновидение ложное» ухожу... Туда. Это территория, которую надо разрабатывать, понимаете? Разрабатывать. С ней надо иметь дело. С сакральным измерением жизни надо иметь дело. И с подлинным различием современности—с этим тоже надо иметь дело. У этого же есть свой генезис. Это, кстати, отдельно надо было вам рассказать.

Кто дальше?..

* * *

и. я. Каракаш—Найдёнова. «Сцена из Фауста».

в. ю. А, отличная сцена. Очень хорошая. Прекрасная сцена. Это что вы там делали? Вы хорошо вели диалог, всё правильно. Дальше.

—А уже без восьми минут час...

в. ю. Ну и что?

—Уже опоздали...

Б. ю. А ты что забыл, что ли? Мы вообще на сегодня договорились выйти, что называется, в ночь. Мы долго не задержимся.

—Все забыли.

Б. ю. Как это все забыли?

Дальше пошли.

* * *

И. я. Маша Чиркова (11).

Б. ю. Чуть-чуть она изменилась у тебя.

Неплохая, но чуть-чуть изменилась. Она была по притяжению к акции... а сейчас... Но проблемы, связанные с этим притяжением, образ, который ты здесь проходишь и разрабатываешь, самого вот этого финала «и молча долго им царица любовалась», вот это ты делаешь правильно. И перемена, и финал у тебя правильный. Мне нравится. И образ чаши, всё хорошо. А вот всё движение туда, до финала, оно опять вызывает у меня много вопросов. Я не очень понимаю, как устроено у тебя начало. Что происходит у тебя там? Предлагаемая тобой структура не проходит, на мой взгляд. Идёт такая чем-то внутри себя более-менее обеспеченная убедительная декламация, потом ты делаешь акт, и на секунду возникает игра. А до этого декламация. Хотя она не вызывает отторжения никакого. Но это всё-таки декламация... А в чём моё предложение? Чтобы весь рассказ был распространён на всю эту территорию. Понимаешь, это большая разница.

МАША У меня есть свой двигатель.

(11) Мария Чиркова, исполнительница роли Архангела в шестой редакции спектакля-проекта «Фауст».

Б. ю. Да, твой есть. Но твой рассказ это всё равно превращает в декламацию. Поэтому твоего рассказа недостаточно.

МАША Ну, может быть, это расхочется с вашим взглядом.

Б. ю. Нет, нет. Я когда вижу действие и не знаю тайны его рассказа, я и говорю, действие есть, но я не знаю, как оно устроено. А у тебя действие я же вижу в финале. А до этого декламация. Как это проявляется? Через качество энергетическое... Через многие вещи. Ну вот, например... Как ты проходишь, что она уснула? Ну склонилась. Тишина возникла. Есть там такой сюжет, что пир вдруг мгновенно перестал шуметь. Как ты это проходишь? Я тебе скажу. Никак. Однозначно. Ты это никак не проходишь. Значит, у тебя огромный, практически важнейший событийный акт не проходит никак. Это я и называю—декламация. Ты это произносишь, но никак не проходишь в игре. А дальше ты мне можешь любые фантазии говорить. Я тебя спрашиваю конкретно внутри текста. Твои фантазии оказываются с тобой, они дают тебе право на декламацию, но они не осуществляют действенное движение, внутритекстовое действенное движение, то есть структурного движения не возникает. А структурное движение—просто проявление разбора. А теперь ты спрашиваешь, а что там происходит? А я же уже разрабатывал это место. Это же место связано с переменной вселенной.

МАША Да.

Б. ю. Вот. Вспомнила? Я же только указываю, надо дальше сообразить. Для этого надо посвятить одну или даже несколько репетиций этому месту, и тогда вы его разработаете. Я ж только подсказываю. А дальше надо разрабатывать. Я ещё раз говорю: когда она поднимает, условно говоря, голову,—античности нет!

МАША Я понимаю это.

Б. ю. Ничего ты не понимаешь!

МАША Ну как это возможно?

Б. ю. Вот если «как это возможно», значит, ты не понимаешь, о чём речь. У тебя нету этих отношений. Я тебе приведу пример. Расскажу про Алексея Фёдоровича Лосева, слепого восьмидесятилетнего старца. Мне было восемнадцать лет, когда я навсегда понял, что такое отношения с античностью. Я ходил на кафедру классической филологии слушать его лекции. Тогда в 70-е годы было очень модно ходить и слушать лекции в университете. По математике, по литературе—по всему. Вот я принадлежал к этой категории поколения. Вы знаете, кто такой Алексей Фёдорович Лосев? Это человек, который привил упрощённое понимание неоплатонизма советскому сознанию.

—У него книжка есть.

Б. ю. У него не книжка, у него огромное количество книг. Он был настоящим человеком, который жил в античности. И кто-то ему что-то там сказал. И я вдруг вижу... Слепой. Он за кафедрой стоял. Он начинает страшно... Нежнейшим голосом... Тридцать лет слепой всё рассказывал по памяти... И вдруг он начинает стучать палкой, посохом по кафедре и кричать: «А кто это не понимает, тому нет места в античности!» Вот что он кричал. Вот я в эту секунду ощутил, что этот человек понимает, что это за место—античность. Надо приблизиться к этому. На самом-то деле это работа по приближению туда. Из чего вы будете это рассказывать? Чтобы играть васильевский разбор, надо стараться приблизиться. Он не делает разбора, равного вам, он делает разборы на вырост себе. Понимаете? В этом тайна его эволюции. Поэтому очень сложно. Но нельзя говорить «а как это сыграть?» Что это за такая позиция?! «А как это? А как это? А давай я подменю». Ищи пути. Сообрази, что такое Золотой век.

Что такое ваш разбор? Это ваш разговор, при помощи которого вы вдруг двигаетесь в культуру. Вы начинаете это ощущать благодаря друг другу. Я сейчас дам некое размышление. Было же множество богов, и всё, что возведено в степень бога, всё это не может быть низменным. А в степень бога возведено всё. Понимаешь, да? Поэтому для античного сознания низменного нет. Понимаешь, да? Всё наверху. Всему говорится «да». Что происходит с богинями античными в новом времени? Они становятся ведьмами. Что происходит с античностью у Фауста? Лысой горой становится античность.

—Потому что закон морали вступает?

Б. ю. Нет, какие законы морали? Нет.

—Вы всё время о морали повторяете.

Б. ю. Нет, почему мораль? Мораль, во-первых—это очень высоко, а не низко. Это этический закон. Почему Лысая гора? Почему античность становится Лысой горой? По одной очень простой причине, потому что Бог один единственный и единый. Какое многобожие? Всё в единстве. Один единственный и единый. Дальше надо таинство раскрыть. В этом смысле античности противостоит реально иудаизм. Потому что античность—это любовь к миру, это тяга к миру, это интерес к миру, это жадность к миру. А дальше для христианства то же самое—оно как дети, как сын—это ж сыновья—религия. А для иудейского человека что это такое? А для иудейского человека никакого интереса к миру нет. Это то, что надо быстрее пройти. Вернуться в сад, откуда выгнан. Всё. Поэтому Тора, Талмуд—это просто конкретные указания, как идти, какие делать шаги, чтобы быстро дойти из сада в Сад. Всё. А античный человек он останавливается, его всё это интересует. Теперь. Что происходит с античным сознанием? На границе, как бы в конце античности, образуется ад. Вот я говорю

«новое время»... Я не предлагаю рассказывать культурологическую историю о переходе из античного сознания в христианское. Я предлагаю другую историю, в которой христианство принадлежит античности, а не иудаизму. Не я предлагаю, Пушкин предлагает.

Что происходит на территории пушкинского текста? Для него христианство и античность—это две стадии одного процесса. Для меня это не так. Для меня как для иудея есть античность, которая завершается, обрывается, потому что это дикарство—античность, многобожие, хотя там и созревала красота. Это Иафет, сын Ноя. Дальше это останавливается. Возникает иудаизм, и вот этот Один Единственный Единый порождает христианство. И в этом смысле христианство—это иудаизм для иудаизма. А для Пушкина? Нет. Он вообще об этом даже думать не хочет. Для него христианство—это античность. Одно продолжается в другое, встраивается в другое. Переходит в другое.

Что вам предлагаю? Я предлагаю пойти дальше. Прийти к Ницше. Взять христианство сразу от начала и до конца. Прийти к Ницше и сказать: «Бог умер». Ну Ницше так сказал: «Бог умер». Вы понимаете, что за этим стоит? Он взял Заратустру... неважно, и сказал: «Бог умер». Дальше. «Воля к власти». Начиная с Ницше, начинается новое время. Договоримся так.

В этом новом времени созревает Дон Жуан. Он не созревает в старом времени. Он есть дитя нового времени, в котором Бог уже умер. Дальше. Когда царица засыпает, вот в эту секунду проносится всё время христианства, то есть это всё часть античности. И заканчивается. Когда оно заканчивается, античное переживание? Античное переживание заканчивается не в Золотом веке, оно заканчивается символистами в XX веке. Вместе с символистами заканчивается.

Последними участниками «шумного бала» был Вячеслав Иванов—был модерн и так далее. Васильев этот модерн всегда слышал, это было для него очень важное переживание. Но какое это переживание модерна, на мой взгляд? Для него переживание модерна и было переживанием границ, конца. После модерна уже не было времени. После модерна «Чёрный квадрат» Малевича. Понимаете? Это и есть ад. Футуристы. Всё что угодно. Они же тоже мистериально переживали. Это же всё мистерии. Если вы задумаетесь о том, как жил Хлебников, Малевич, Маяковский,—они жили в тотальности мистериального сознания, лишённого Бога при этом.

Дальше. У этого сознания какой финал? Вы же видите, какой финал! Рынок у этого сознания финал. Рынок. Теперь на секунду—в чём фантазия, в чём новелла о Клеопатре заключается? И «пышный пир», и «хор»—это ж античное. Дальше, царица как бы на секунду, как в кино, открывается, после чего говорит: «Я продаю и покупаю». Продаю и покупаю то, что я имею. Вот это же можно услышать?! Это можно услышать лично. Но мы родились во времени, когда Клеопатра уже оторвала голову от стола. От локтей. Мы другого времени не знаем. Оно шумит в ветре. Вот это есть этот момент прохождения. Но его надо лично взять, потому что можно же захотеть его получить. Получая Платона, получая античность, работая с античностью, ты получаешь возможность рассказать об этой потере. Это же ясно. Но для этого требуется огромное количество времени. Переоборудование человека. Его физическое переоборудование, то есть надо ж было жить в режиме другом. Его ментальное переоборудование, душевное. Что такое христианское? В чём вообще основа религиозного сознания сегодня? В возвращении. Надо вернуться. Вернуться можно, только раскаявшись.

Что значит «раскаявшись»? Никто этого ж не знает. Что это такое—раскаяние? Это очень трудный акт. Надо произнести свою жизнь! Произнести её надо. Нельзя раскаться, не произнеся, не обратившись к тому, по отношению к чему грех. В этом смысле произнести свою жизнь надо ещё суметь. Произнося свою жизнь, человек раскаивается. Но для этого и требуется дистанция, чтобы её произнести. В этом смысле техника игрового театра—это техника раскаяния. Но с этой же позиции никто ж на это не смотрел. Не обвинение, а раскаяние.

Теперь. Если вы делаете этот шаг, если вы рассказываете о вот этой перемене, которую невозможно рассказать,—с этого начинается... Как там про чертог?

—«*Чертог сиял. Гремели хором / Певцы при звуке флейт и лир. / Царица голосом и взором / Свой пышный оживляла пир...*»

Б. ю. Вот. Ну, это и значит, что чертог сиял.

—Но мы берём другое измерение.

Б. ю. Я понимаю. Я и говорю, что чертог сиял.

—Я поняла.

Б. ю. Это просто продолжение.

—Ну и что, если мы пришли в это время, а где тут место подвигу?

Б. ю. Какому подвигу?!

И. я. Подожди, я сейчас скажу. Борис говорит, мы другого времени не знаем. Я наблюдаю молодое поколение, инстинтутское, интересное такое наблюдение. Я тоже там предложил игру разными путями... хотя они знают программу. У меня сейчас достаточно острая ситуация была со студентами. Молодые люди, которые имеют вот такое чистое сознание, пришли учиться всякому. Какому? Какому их будут учить, они такому и будут учиться. Я им предложил стихотворение Пушкина «Рассудок и любовь». Знаете такое стихотворение? «Младой Дафнис, гоняясь за Доридой, /

«Постой,— кричал,— прелестная! постой...» У нас в спектакле «Пушкинский утренник» есть... И она так читает [*передразнивая*]: «Младой Дафнис, гоняясь за Доридой, / «Постой,— кричал,— прелестная! постой...» Ну, такая басня Крылова. Я ей очень мягко намекнул, я ей говорю: «Ну, ты видела там картинки... Ты знаешь, это очень бурное стихотворение. Эротическое стихотворение. В образах. Там фавн гонится за нимфой, понимаешь?» Все так радуются. Девочка—уже не маленькая. Ну, сколько? К двадцати годам ей уже идёт. Но она очень хорошая. И вот она, значит: «Да, да!» Выслушала. Следующее занятие. Я прошу её: «Ну, прочти „Рассудок и любовь“!»—«Я не готова». Я говорю: «Ну почему не готова? Ну, попробуй, мы же просто репетируем.»—«Ну, я не готова. Я другое стихотворение прочитаю». Я говорю: «А это почему ты не будешь читать? Там же тебе чуть-чуть только надо сделать, и будет очень хорошо.»—«Ну, оно очень пошлое». Вот тебе и всё, понимаешь? А поскольку у меня уже были там изречения всякие насчет того, что пошлое, что не пошлое, что можно, что не можно, и что «вы учите нас театру тому, какой мы хотим театр». Вот такими прикосновениями, а если мы будем учить театру, который как бы проламывается, это как прохождение через себя. Если за это надо что-то заплатить, что-то сделать—то это уже не интересно. И так поднимаются молодые люди.

Б. ю. Должно отмереть твоё сознание предыдущее.

И. я. Конечно, сознание требуется взрослое, то есть к этому надо прийти. Насильно тут нельзя идти. Но сопротивление колоссальное существует. Сопротивление колоссальное.

Б. ю. Знаешь, как объясняют это мудрецы-каббалисты? Сейчас приходят в мир самые грубые души.

И. Я. Да. Они очень нежны. «Ну, простите, Пушкин—наше всё, но вообще-то он пошляк». И вот это сознание... Сколько угодно этого сознания. И в нас это сознание существует. Вот, например, «Клеопатра». Прохождение через смерть в отношении к теме. Ты предлагаешь путь, а актёр с него сворачивает. А я с другой стороны попробую обойти. Я не буду брать правила, в которые меня подвигают. Идёт на разрыв.

Ведь психологический театр—он иллюзорный театр. Иллюзия. Он делает иллюзию. Он делает правдоподобие. Как бы мы должны создать и воздействовать и сделать, чтобы было всё приятно, чтобы было всё понятно—так рассказывается история. А здесь—в игровом правиле—история рассказывается для себя самого прежде всего. Собой и для себя она рассказывается, история. Либо рассказывается, либо нет. По Пушкину, например, поскольку мы здесь много им занимаемся, и Борис всё абсолютно правильно говорит про шаг назад, можно много про это рассказать... Но самое главное, что... прохождение вот этой черты, то есть Пушкин сам прошел эту черту. «Разговор книгопродавца с поэтом». Он первый начал жить за деньги, гонорары. Первый. А чем его жизнь закончилась? Помимо того, что она раньше времени оборвалась. Колоссальным долгом! Нельзя жить на эти гонорары. Не смог он жить на эти гонорары. На них невозможно жить. Он перешагнул эту грань между любительством и профессионализмом. Вот и всё. И везде в его судьбе линии эти стоят. Как аналог... мистерия прохождения через смерть. Абсолютно ясно это сказано.

Б. Ю. У него есть одна строчка, в которой он ясно это произносит. «Не продаётся вдохновенье...»

И. Я. ...но можно рукопись продать». Конечно, это же тоже к этой тематике имеет отношение.

Конечно же, в «Клеопатре» именно в первой части даётся этот момент. В первой части с первого же слова: «Царица голосом и взором». С первого же слова это идёт. И здесь, если не выходить жёстко на перемену, на объявление этой перемены... Эта точка разрабатывается внутри. Клятва, которую она произносит... Это психологический разбор внутри этой же самой точки. А потом разрабатывается другая точка, когда выходят трое любовников, покупателей—один, второй и третий,—они одинаковые были или разные? Нет, они разные. Один ополовиненный и второй ополовиненный. Зато у них имена есть—Флавий, Критон. Вот эти две половины целого. А целое не имеет имени. Ну, у него нет имени. Но он есть целое. Такое же целое, как Клеопатра. Она смотрит на него и любит. Вот как бы получаются две части. Первая часть включает всё это, а две части разрабатывают две точки. Вот эту точку она задумалась и поменяла. Пауза. А другая точка, когда они вышли. Вот так—раз и всё. И берётся. Все дело в том, как сделать первую часть? Первую часть сделать?

Б. Ю. В третьей части я ещё хочу...

Вы, например, проходите «жена». Кто жена? Думаете, не выдержала... Кто жена?—Она и есть—Клеопатра.

Б. Ю. Все проходят как Клеопатру?

—Ну, да...

Б. Ю. А что это значит? Или кто-то проходит, что у него жена ворчливая, поэтому ему делать нечего, условно говоря. А что значит воин, который не вынес это от жены? Что значит? Вызова жены... Ну там же есть целый эпизод с вызовом жены. —Вызов жены—это вызов.

Б. Ю. Вот это правильно. То есть кем стала Клеопатра? Из царицы? Женой. Женой, то есть просто женщиной, и вызов от женщины. Теперь, в связи с тем, что говорит Игорь. Вот есть двое ополовиненных, и есть...

и. я. Эпикурец.

б. ю. Да. Эпикурец. Кто такие эпикурейцы? Какая у них главная идея? Сада. Эпикур. Его основной миф— миф о саде. Только там особого рода миф, связанный с...

и. я. ...сад наслаждений.

б. ю. Да. Не просто сад наслаждений. Мудрость можно познать только в наслаждении. А наслаждаться надо мудростью. Потому что единственное, чем можно наслаждаться... Что знал Эпикур? Он знал тщету мира. Что всё конечно, кроме мудрости. Познание—это единственное, что бесконечно. Секс, еда, улады физические какие-то там—все они конечны, вот вы достигнете предела, и всё. А бесконечно познание. В этом смысле у Эпикура сад наслаждений—это сад наслаждений мудростью. Вот кто он такой. Теперь, вот эти персонажи, которые наслаждаются мудростью. Дальше. Который живёт войной. Вот эти два персонажа, наслаждающиеся мудростью и живущие войной. Эти два персонажа... Что с ними происходит? Эти два персонажа, они принадлежат античности? Живущий войной—воин и мудрец. Принадлежат?

—Да.

б. ю. Да. А что происходит с ними, когда они говорят «да», заключают союз? Они кончаются как эти персонажи, которых вы обрисовываете? Да. Они кончаются. Их больше не будет. Первая кто делает акт изменения? Кто перестала быть царицей? Клеопатра. Она стала проституткой. Она себя продаёт. Теперь. Кто откликнется вот на эту парадигму. Царица стала проституткой, то есть она продаётся, её ночи продаются и покупаются, священные ночи. Кто на это откликается? Воин. Это половина античности. Вот то, что сказал Игорь. И мудрец, наслаждающийся жизнью. Через мудрость—в этом смысле наслаждающийся жизнью. И они говорят «да», то есть они с этим

расстаются. Происходит тотальность расставания. Вот о чём говорит Игорь. Это тоже непросто. И когда этот сказал «да» и этот сказал «да», образовался безымянный. Он как бы родился в их совокуплении, вот извините. Он образовался, этот безымянный. Он уже ни с чем не расстаётся. Он, третий, отличается от первого и второго тем, что он ни с чем не расстаётся. Он родился здесь. У него вообще нет ничего другого. Он только что родился. Это и есть новое время. И царица смотрит на него. Вот потом куда они все вступили. Вот он кто! Вот кто образовался. И она долго им любовалась. Вот в этом смысле то, что говорит Игорь, очень точно. Он в этом смысле рождается. Вот здесь. А теперь, когда он родился, он идёт в смерть и становится авантюристом. А дальше Фауст с Мефистофелем. Вот и вся история.

Сейчас я на уровне такого метафизического вектора говорю. Услышали? Хорошо. Пошли дальше...

* * *

б. ю. Волков—Сабитов—хорошая.

«Сцены из Фауста»...

Сразу я вспомнил... Я в Брянском театре работал. Моя карьера там начиналась... Я не рассказывал? Я играл в гениальном спектакле—«Эхо Брянского леса». Мечтаю вывезти его в Париж до сих пор. Я играл там одновременно партизана и преследующего его фашиста. Я шёл партизаном по лесу: полукруг, дальше авансцена, и памятник какой-то комсомольцу... Вот я иду партизаном. Одет партизаном. Нас было двенадцать актёров. В общем, захожу за кулисы и тут же переодеваюсь фашистом, стал фашистом. Ну потому что не хватало людей. И тогда я навсегда понял, что я и партизан, и фашист—вот она благословенная

релятивность театра. В «Эхе» я различил это «Брянского леса».

—Посвящение.

Б. ю. Да, это же позиция игрового театра, по сути, если вдуматься. Вот вы когда себя топите, бурю когда разыгрываете... Как бы Шекспир. Вы сейчас как-то хорошо рассказываете пребывание матросов на сцене. У вас нет бури. А как сыграть бурю? Вот что это такое? Можно ситуативно... А как это сделать? А надо себя топить и топить себя, и при этом тонуть, то есть быть как бы партизаном и фашистом. Надо вот так распределиться, что вот здесь я топлю себя, а здесь я тону, здесь я себя дальше топлю, ещё больше тону. И надо распределить. Там же развитие... Вы как бы на уровне мизансцены рассказываете развитие, но оно тоже такое не очень внятное. Но в чём развитие? Элементарно— как развивается буря? Как она развивается? Которая всех потопит. Есть у неё какое-то развитие. Безоблачный, абсолютно охренительный день! И вот буря началась, и вы уже тонете. Вы пытаетесь жить дальше, но тонете. Дальше тонете. Тонете. Утонули. Дальше возникает ситуация Летучего голландца или кого там. Опять плывете. Но это уже призрак. Корабль-призрак. Ну у вас же какой-то такой финал. Потом у вас «Яблочко», хорошее «Яблочко», но «Яблочко» неотвратимо потом перекаатило в «Семь сорок». Или как это в греческих...

—Сиртаки.

Б. ю. Да, сиртаки. То есть, в принципе, это такой набросок. Он какой-то хороший, но мне кажется надо его распределить по тексту. А кто это?.. Вы же так это свободно придумывали эту бурю? Кто вот?..

—Рамиль.

Б. ю. Как? Рамильчик, скажи.

Р. с. Ну когда-то мы это играли с Сашей Огарёвым и Володей Берзиным. Я хотел это сделать, но мы это не сделали, у нас не получилось. Ни импровизация

не получается, ни разработка не получается. Это загадка. Я даже хотел отказаться...

Б. ю. А разрабатывать надо диалог... У вас что за диалог там? Откуда?

Р. с. Ну, мы говорили про фазы потопления...

Б. ю. Ваш диалог... Вы его на ходу ловите?

Р. с. Мы... но сейчас нет определённого разговора об этой сцене...

Б. ю. Да... Тогда я не буду. У меня был опыт работы над «Бурей» с Эфросом.

Р. с. А я видел это по телевизору.

Б. ю. Да. Это была поздняя съёмка. Там я уже не участвовал в спектакле. А в начале я играл Калибана. Но и ставил бурю...

Р. с. Вертинская была...

Б. ю. Настя Вертинская была Ариэлем.

Да. Это было в Пушкинском музее. Это были первые Декабрьские вечера. Я придумал туда чисто формальный ход. Я взял шары, Васильев это назвал презервативами, надул их и стал вот так по ним водить руками. Возникает треск лопающегося корабля от дикого натиска бури, так как ещё играл Перселл—это вместе давало просто потрясающий эффект. Эфрос поставил диалог. Последняя стадия тонущих людей. Вот это я помню. Вот что-то такое он говорил. В каком-то страшном нечеловеческом отчаянии люди орали, потому что всё уже, надо сбежать, что-то сделать, какой-то выплеск вопля отчаяния. Вот он нашёл этому такой рисунок, естественно, психологический, ситуативный. Он же работал в этой технике. Он был очень предельный. Вот это он нашёл.

Здесь, в том, как вы рассказываете и что вы рассказываете, у вас похожие ходы... Но ваш основной ход в другом. Вы рассказываете, ну как сказать, абсолютное отсутствие какой-либо разницы, что до потопа, что после потопа. И в принципе, вы мечтаете: а мы что, утонули?! Вот это вы и рассказываете. Поэтому вы веселитесь, ну, условно говоря, на этой

палубе, потом поёте песни—хренью какой-то занимаются эти моряки—по пути они утонули. Но не заметили, продолжают этой хренью заниматься— всё просто чуть-чуть усугубляется. Но, в принципе, они уже призраки. Они уже утонули. Но они это не заметили. Вот это вы и рассказываете, прямо противоположное Эфросу. Это хорошо. Получается, интуиция ваша вот в эту сторону рассказывает. Понятно, Рамиль? Утонули, не утонули—один хрен! Зато весело живём, хорошо! В этом есть какой-то такой правильный финал. Возможный правильный финал всей этой нашей...

ВИТАЛИЙ Тут есть такая радость всей этой девальвации вот этого катарсиса от смерти, она как бы аннулируется. Какая-то новая парадигма катарсиса... Она же очень обаятельная сцена... «Анти-Фауст» такой...

Б. Ю. Ну, если люди не замечают перемен... Это же очень похоже на кризис.

ВИТАЛИЙ Это уже посткризис. Это уже не кризис.

Б. Ю. Люди не замечают, что такое кризис, они не понимают... «Вы знаете, что кризис?»—«Да, ужас!» [*Комикует.*] Вот на этом качестве мы сейчас и существуем. «Тонем! Караул! Ля-ля! Пам-пам! [*приплясывая*] Да вы что! Уже вон как погрузились! Не верю! Парам-пам-пам!»—вот это вы и делаете. И это хорошо. «Эти уже утонули. Вот все. Ты видишь?»—«Не вижу!»—«Пам-парам!»—Вынырнули. «Вынырнули, вынырнули! А у тебя глаза зелёные!»—«А у меня глаза зелёные!»—«А у тебя ноги нет!»—«Ну и не надо! А у тебя костей нет!»—«А! А у тебя! А у тебя...» Финал. В общем, какой-то вот такой рассказ. История. Вот такое настроение.

—И куда нам теперь деваться?

—Давайте ещё посидим. А что, нормально!

—Конечно, до утра уже давайте.

Б. Ю. Какой до утра?! Я всё сделал. Ребят, я ещё хочу сказать... Если итог подвести.

В принципе, благодаря вам, тому, чем нас снабдила ваша игра, мы все вместе оказались в довольно вдохновенной ситуации. Это очень многого стоит. Это очень сложная, очень жёсткая композиция—играть одно и то же. Оказывается, что это может дышать практически как спектакль. Дальше предстоит сложный разбор. «Сцену из Фауста» не взяли. А вот эту тему прохождения сквозь смерть Дон Жуана брали долго и сложно, кроваво. Это очень сложные темы, то есть ни на одну секунду вы не должны думать, что если вы не берёте тематизм, то это значит, что что-то неправильно у вас в жизни происходит. Нет. Это просто очень сложные темы. Это нормальный путь. В этом смысле сегодня произошло маленькое чудо. При такой неинтенсивной работе, как в прошлом году, при таком сложном настроении, вы справились просто на отлично с этой историей и подарили, например мне, очень много радостных ощущений и понимания того, чем всё это может стать. То есть у вас артистизм, интуиция, раскрепощение, совместность в работе, развитие, общее развитие каждого из вас, даже наш с вами диалог, который развивается,—всё это каким-то чудесным образом переместилось сразу через несколько стадий. И в этом смысле это очень важный день. Я начинаю слышать, что вы начинаете меня слышать. Я получаю возможность сказать слово, и слово это будет распространяться, и мы будем иметь одно и то же слово внутри диалога. Вот это то, что мы приобрели за эти несколько наших встреч, и то, что заложил Игорь, то, что сейчас должно всходить.

Что нам предстоит? Что надо обязательно осуществить в следующие полгода этого сезона? Мы обязательно должны вернуться к работе над первой частью «Фауста». Вот у нас были, как я уже говорил, первое и второе полугодия. Первое полугодие ушло на жёсткое

обращение со структурным разбором и правилами игровых структур. Второе — раскрепощение работы, вы вступаете в свои авторские разборы, и наш диалог происходит вокруг ваших авторских возможных разборов, ваших разработок. Для меня идеальной акустикой является авторское настроение человека даже не по отношению к моему разбору, а по отношению к тексту, вот тогда я могу вступить в диалог. То есть актёр должен быть чуть-чуть режиссёром, автором, у него должно быть настроение авторского разбора, тогда он может принять уже серьёзный глубинный разбор и принять его как автор. В этом моя тактика. Собственно, она не отличается по сути своей от тактики Игоря. Просто разные подходы.

Мы решили, что Игорь продолжит работу структуризации, дальше пойдёт. В чём заключалась гениальнейшая тактика обращения с «Фаустом»? Он читал, по пути структурируя этот текст, то есть давая очень конкретно структурные предложения, а вы читали вместе с ним и это воплощали. Бесценно. Вот так договорились прочесть «Фауста». Вот надо будет дальше продолжить его так читать. Второй момент — второе полугодие — авторское настроение, рождающееся из этого чтения. Вот это авторское настроение сейчас произрастает в виде работ, которые были сделаны и совершенствуются, или новые связки, пары, тройки образуются. Не зависайте на одной и той же паре. Лучше двигаться, искать связь, ну и так далее.

У нас обязательно будет показ, который вберёт в себя структурное чтение. Не знаю, сколько он займет, — один, два вечера — это не важно. Он вберёт в себя авторское настроение с медленно проникающим моим взглядом. Но это не обязательный взгляд, а как тип диалога. Он может обогащать. Вот так надо развивать «Фауста». С точки зрения

репрезентативной в какой-то момент, когда пробудится «Фауст», мы обязательно выведем это в какой-то ритм игры на зрителя. Где-то здесь или в Таузале. Здесь, кстати, тоже неплохо. Что мы должны будем вывести вот в этот ритм? Что я предлагаю: это подход чтения-структуризации — это Лаборатория игровых структур, авторские настроения и Пушкин. То есть у нас как бы три направления деятельности, которые можно обнародовать. Вот как я представляю себе эту работу. Игорь, ты что-то хочешь добавить?

И. Я. Я очень доволен сегодняшним показом, потому что, как сказать... Я всегда наблюдаю не с точки зрения разбора, а с точки зрения того, как вы пользуетесь правилами игрового построения, как это происходит. Сегодня я увидел некую взаимность, как вы смотрите друг на друга, как вы реагируете, каким образом вы взаимодействуете, как вы бираетесь из трудных ситуаций. Можно всё проанализировать, сделать какие-то замечания в этом отношении, но они будут касаться мелочей, чувствительности, чутья. В целом же это напоминает полноценный, взаимный показ в игровых правилах. В связи с этим я чувствую уже определённый результат. Дальше я скажу так, что для меня вот этот вот экскурс в сторону Пушкина принёс какой-то плод. И имея его, можно возвращаться в сторону «Фауста». Это не значит, что Пушкина надо прекращать, но в сторону «Фауста» нужно возвращаться.

Мой личный график, моя творческая жизнь в театре и моя собственная зажали меня в такие рамки, в которых я, честно говоря, даже и не ожидал оказаться. В этом смысле я вам очень благодарен, несмотря на то, что вполонину сократились наши встречи, но разогнанность прошлого сезона позволила нам прийти к этому показу. Он был очень

хороший. В каком смысле хороший? Он выделял материю, как сказать... лабораторной работы, которая идёт, которая продолжается. В связи с тем, что ситуация изменяется, моя личная, я буду с вами работать меньше. Вашей самостоятельной работы будет больше.

На определённом этапе я уже сделал свою работу для вас и для себя тоже, мне нужно было и самому включиться в этот текст, в «Фауста». Благодаря вам я включился и не нуждаюсь в последовательном чтении, то есть я уже всех обогнал. Наши чтения совместные я уже обогнал. Вот. В связи с тем, что у нас очень мало встреч, нам нужно как-то их дозировать, поэтому я предлагаю, Борис, нам проводить занятия совместно. Вот такие единичные занятия, подобные сегодняшнему, мы будем проводить совместно.

А. С. Пушкин.

«Сцена из Фауста». Разбор

и. я. Я хотел бы обратить внимание на такие вещи...

«Мне скучно, бес» — эта реплика очень важна, потому что она сразу называет предмет. Обсуждение, предмет. Скука. Скука ставится на кон, на обсуждение ставится скука. «Мне скучно, бес».

Дальше. «Что делать, Фауст? Таков вам положён предел». Скука — это и есть человеческий предел. Вот этот предел скуки положён человеку. Как если бы он стоял перед порогом скуки и никогда не мог его перейти, потому что этот предел положен. Откуда она берётся, я не хочу подробно говорить. Дело в том, что у Пушкина всегда есть подмена. Вот он берёт миф эротичный. Миф о Клеопатре, миф о Прозерпине. Берёт и делает некую подмену внутри этого мифа, и этим определяет современный взгляд

на мифологию. Он не пользуется мифом в чистом виде, он пользуется мифом для чего-то. Он для этого мифа делает подмену. Например, «Моцарт и Сальери». Сальери отравил Моцарта. Это не доказано никем, что Сальери отравил Моцарта. Если исторически говорить, то тут много версий. Но Пушкин берёт именно эту легенду. Или, например, что Микеланджело убил своего раба, чтобы его изобразить. Это тоже легенда, не доказано ведь. А он берёт и говорит: да, убил. А может, не убил? Он из этого делает свой материал. Он пользуется всегда такими подменами. Например, вот есть картина Боттичелли «Рождение Венеры» из пены. Пушкин берёт это рождение Венеры, которая из пены, он её убирает и на её место ставит Богородицу. Богородица рождается из пены. Из этого делается целое произведение. Подмена. Потом подобные же опыты продолжит Сальвадор Дали: помните, он подрисовывал Джоконде усы. А Пушкин начал раньше (на сто с лишним лет) эти фокусы совершать.

Значит, «Сцена с Фаустом». Конечно, здесь проявляется христианская мифология. Образу и подобию божьему... «Мне скучно, бес». Вот тема Гёте, связанная с Гёте. Пушкин из Гёте берёт эту тему. На самом деле, мне кажется, что у Гёте Фауст никогда не говорит, что ему скучно. Он говорит о том, что ему уже кирдык просто совсем. Ему не скучно, ему кирдык. Конец. Это Пушкин вводит тему скуки. Кризису Фауста даётся совсем другое имя. Своеволие поэта, и на эту тему он делает трактат о скуке. А потом из его трактата Достоевский делает целое произведение — «Бесы». И вот получается двойственность: Фауст зевает и живёт. «И всех вас гроб, зевая, ждёт». Заметьте, что гроб тоже не является, ну, как сказать... Гроб тоже скучает, он зевает. «Зевай и ты!» Как если бы: «Скучай и ты!» Мы можем увидеть два

диалога рядом—пушкинский диалог и диалог Гёте. Когда дьявол, Мефистофель, заключает договор, он говорит: хоть я и не бог весть какой там сатана, но что-то я могу всё-таки сделать. Он нарядился красиво и говорит: нарядись так же красиво, и ты изведашь жизни полноту, хватит тебе сидеть в келье, не сиди в келье, нарядись так же красиво... В конце концов, мы видим, он нарядился и поехал к девушке изведать жизни полноту. Здесь же Мефистофель не предлагает никаких выходов. Все выходы: «Зевай и ты!» То есть: «Успокойся. Скучай спокойно». В альбоме запиши!

И дальше: «Скажи, когда ты не скучал?..»

Он предлагает Фаусту вспомнить всю свою жизнь. Он предлагает искать, скучать. Ища, скучать. Скучать, ища. Это очень веселое занятие. Он предлагает философию пессимизма и скуки как величайшее наслаждение, величайшую радость. Тоска как радость.

Вы делаете это как будто негативно. А это же всё позитивно. «Доволен будь / Ты доказательством рассудка». То есть я мыслю, значит, я существую. Я скучаю, значит, я существую. Я скучаю, значит, я чувствую, я не мёртвый. «Тогда ль, как розами венчал...» То есть благодаря скуке он всё это изведать. Если бы он не скучал, он ничего бы не знал. А поскольку ему скучно всё время, он ищет развлечений. И всё получает. «Тогда ль, как погрузился ты / В великодушные мечты, / В пучину тёмную науки?» Это же какой-то взрослый возраст, когда он стал скучать,—пить надоело, женщины надоели. Он увлёкся магией чисел... «Но—помнится—тогда со скуки...» И со скуки он вступил в договор с бесом, а бес был так прекрасен—«как арлекин из огня». Это всё дары скуки.

Дальше. «Возил и к ведьмам и к духам, / И что же? всё по пустякам». Ничто не может преодолеть скуки. Это большое вдохновение. От скуки. Всё по пустякам.

«Желал ты славы—и добился, / Хотел влюбиться—и влюбился. / Ты с жизни взял возможну дань...» А вот дальше возникает очень серьёзный момент: «А был ли счастлив?» Возникает категория счастья. А ведь Фауст не говорил об этом. Он не говорил, как ему быть счастливым. Он не спрашивал об этом. Он говорил так: «Мне скучно, бес». Значит, Мефистофель предлагает другую тему, противоположную скуке. Мефистофель предлагает тему... То есть получается так: сначала тему предлагает Фауст: «Мне скучно, бес». Ну, и что ж теперь делать? Скука непреодолима. «Найди мне способ преодолеть её».— «Найду».— «Преодолей скуку при помощи скуки, радости скуки». А дальше бес говорит: «А теперь я тебе задам загадку. Человек, а ты был счастлив?» Вот он задаёт загадку Фаусту. «Мне скучно, бес».— «А был ли счастлив?»

Обращаю внимание на этот фрагмент. Мефистофель что-то болтает, болтает, болтает, а потом: давай про счастье поговорим. И Фауст ведётся. Про счастье. Всматривается в этот момент, а потом вдруг вытаскивает карту из колоды... Как по Платону—устроенность структурная. Таким образом, что он выводит жидка на вот этот вот момент, что жид ему сделает предложение. Он сделал предложение, и он от него отказался. Понимаете, что это уже козырь в картах. И в тот момент, когда в третьей сцене отец говорит: «Он меня хотел убить», что является правдой, он выходит, снимает маску и говорит: «Нет, это неправда! Мне предлагали тебя убить, и я отказался». И таким образом убивает отца. Понимаете, да? Вот раз—и сыграно. Если бы не было сцены с евреем, то тогда бы ему нечего было бы сказать. А он сделал это. Из этого Лермонтов потом написал «Маскарад» про убийство при помощи чести. Когда князь пойман в эту ловушку, он убит словом и не может ответить.

Б. Ю. Игорь рассказывает с точки зрения образования диалога. А я сейчас, быть может, чуть-чуть с другой точки зрения скажу, но, возможно, одно дополнит другое. Здесь вся история рассказывается от беса. Здесь точки зрения Фауста нет вообще. И я потом это покажу. В этом смысле есть особого рода парадокс пушкинского кажущегося прерыва метафизического. Это очень зрелое его стихотворение со своими тайнами. Пушкин берёт историю после того, как Фауст потерпел полное и тотальное поражение. В этом смысле она парадоксальным образом ближе всего сцене со Студентом так, как мы её берем. Как если бы Фауст не исполнил завета Божьего, а потерпел бы поражение, в этом смысле Господь потерпел бы поражение, сказав, что садовнику известно деревцо, вы не соревнуйтесь. В этом смысле соблазнение, которое оказывается потом в структуре этого произведения в истории любви, уже состоялось. Вот надо обратить внимание на эту рифму, которая существует в самой архитектонике этой конструкции. Соблазнение уже состоялось, соблазненная душа теперь выслушивает и разыгрывает соблазнителя и историю соблазнителя, и ей приходится подчиниться истории соблазнителя. Вот это парадокс, напряжённый пружинистый парадокс самого беспощадного пушкинского построения. Реально абсолютно беспощадного. И в этот момент ещё над этой душой возникает последний акт как бы насилующего её соблазна, и она доводится уже до окончательной гибели со словами «пусть погибнет всё». Так устроена эта сцена — завинчена особым образом антимира, бесконечности. Она завинчена в удаляющуюся от реальности бесконечность. В тьму бесконечности, в бесовство бесконечности. В этом смысле это как торжество бесовской логики. С самого начала. И у нас в сцене не две равные

души ведут диалог, я сейчас сознательно это переоборудую, а душа. В этой метафизической ситуации душа уже тотально, абсолютно соблазнена этим семенем. Здесь же русский язык, мы можем доверять всем коннотациям, всей глубине. Он говорит... Как там эта фраза звучит?

— «...скуки семя...» «...скуки семя...» Появляется это семя, которое вносится в эту душу. Вот этот акт. А мы присутствуем в ситуации, в очередном акте, где Мефистофель имеет это самое тело, душевно тонкое тело. Здесь такой акт изнасилования, в котором участвуют двое. И в результате он в очередной раз как бы поимел это тело — рождается вот этот... как сказать... сигнал всех утопить. А тело, которое он уже получил, оно говорит, мне скучно, я опять хочу, чтобы меня имели. Только тогда тело оживает и совершает этот акт — утопить. И опять. И опять. И опять. Пушкин над какой-то тайной целомудренности, кажущейся всему миру и самой Руси, рассказывает совершенно потрясающий, непредставимый для того времени акт метафизического траханья бесом соблазненной им души. И при этом бес в этом акте траханья как бы принимает на себя эту душу. Он её на себя принимает, естественно, исковеркав её, соблазняя её в логике рассказа о ней. Он же её превращает в саму себя. При этом он как бы превращается в неё. Вот акт, который бес совершает, не оставляя ни одной секунды другой логике. Естественно, с кем он находится в диалоге? С Господом, при помощи Фауста. И как бы вот этот азарт этого своего участия... Пушкин всё-таки работал с контекстом «Фауста», «Пролога на небесах»... я сейчас с уровня фантазии... Когда бес возвращается при ангелах, при Господе, приводит эту душу и дальше её имеет на глазах у Господа, показывая, чем всё кончилось. Он ещё кланяется и под восторженные гимны

ангелов (ну так, в принципе, и должно быть) покидает место своего диалога. С абсолютной победой, смысл которой — полное поражение господнего творения. В этом смысле парадокс этой сцены в том, что это подлинный, вернее, альтернативный финал «Бытию», «Апокалипсис». Именно альтернативный финал «Бытию». И разыгран двоими, они в одну сторону играют... Надо этот альтернативный финал разыграть на двоих. И тогда вот эта вся архитектоника, когда умножается бесовское во всей его логике, она проявится. И конечно, в свете этого раскроется то самое ободранное тело как следующая стадия. И тогда боязливость откроется. Боязливость он же создаёт и одновременно её преодолевает. Он свершает этот путь семени к оплодотворению. Оплодотворению преступлением, следующим актом преступления. Здесь парадокс в том, что под видом спора, ну как бы некого такого диалога, здесь скрывается невозможность для какого-либо диалога. И вот я хотел бы на это обратить внимание, то есть совместность, совмещённость — завершение, апокалипсис. Финал бытия. И тогда. Вот то вдохновение, которое Игорь в игре обнаруживает здесь, — кстати, очень интересное — раскрывает свою природу. Вдохновение... как сказать... самоупоения самоустранённостью, которое выражается в двух этих метафорах, — пресечения заповедей «Не убей!»... Это же можно делать только в особого рода упоительном вдохновении, сходном с инстинктом разрушения и инстинктом размножения... не знаю, как сказать. Это инстинкты. Это инстинкт, он так устроен, что он владеет тобой. И если уж тебе захотелось, то никакие рефлексии, ничего вообще не остановит вставший и дразнящий фаллос... Страсть возбуждается в акте её произнесения. Здесь природа того огня, о котором я говорю как о природе пламени, бегущего

по бикфордовскому шнуру фаустовского сюжета ... Здесь, у Пушкина, он как бы заново поджигается. Уже всё сгорело, теперь заново. Особого рода бесовской мираж. Вот как это устроено и как это написано. Довольно беспощадная вещь.

ВИКТОР Я хочу спросить... Я очень люблю это произведение. Мой вопрос... После того, как происходит в конце утопление всего, — мне самому интересно — на этом заканчивается всё?

Б. Ю. Нет, как? Продолжает существовать.

ВИКТОР Или же после этого что-то есть?

Б. Ю. Где?

ВИКТОР После самого утопления.

Б. Ю. Это то самое основное событие.

Я говорю о репетитивности бесовского мира. Рассказываю это, позволяя себе к сочинителю Пушкину отнести как к сочинителю, условно говоря, Юхананову. То есть принять на себя именно отождествление с сочинителем, а не технологию построения диалога, потому что Игорь очень важные вещи в диалоге открыл, но теперь если природу структуры самого диалога внести в природу ситуативную, которая пронизывает и фундаментальнее, чем структуризация диалогов, тогда получится игра в художественном акте, поэтому я делаю это дополнение. Согласен, Игорь, с тем, что я сейчас говорю? Вот это необходимо соединить.

И. Я. Я согласен с тем, что ты говоришь в отношении основного события.

Б. Ю. Ну да, оно пронизывает всё.

И. Я. Дальше я могу сказать, что здесь то, что ты говоришь, всё правильно, но вот если мы слышим новеллу, и мы изменим взаимоотношения персоналий между Фаустом и Мефистофелем, у нас произойдёт перекосяк. Ты очень хорошо объясняешь именно основную цель. Цель, направление, связанное с основным событием.

Б. Ю. Я предлагаю персонам... как сказать... объединиться и в этом смысле

разделиться в разговоре, а в персонажах я разделения не делаю. При помощи того образа рассуждений, который я сейчас вам предлагаю, хочу получить свободу в живописании, ту свободу, которая мне как театральному художнику, кажется совершенно необходимой. Я хочу живописать свободнее, чем это предлагает делать аксеоматика игровой структуры. Я хочу сделать следующий шаг. Для этого я устраняю разницу между персонажами, я её устраняю при помощи ответственного рассуждения о ситуации и при помощи дополнительного разбора, который я выношу за пределы ситуации. Я говорю, что это восстановление погубленной души для следующего усугубляющего акта погубления происходит уже давно. Я позволяю себе это окутать особого рода фантазией, новеллой. Если представить себе, что это фильм, камера как бы идёт, идёт, идёт, смотрит на пейзаж ада, но он на самом деле ложный адский пейзаж. И вот камера вдруг видит—Мефистофель наслаждается фаустовской душой. И вот это наслаждение душой происходит в очередной раз...

и. я. Понятно.

б. ю. ...поэтому я говорю, что это сцены из «Фауста».

и. я. Да, ты очень правильно говоришь, что именно в этот момент диалог превратится в сцену из «Фауста».

б. ю. Да-да! Я ещё раз тебе хочу сказать: для того, чтобы получить новый диалог...

и. я. Потому что чем сцена отличается от диалога?.. Есть сцена, есть диалог и есть синтез. Чтобы продвинуть дальше эту историю, как ты говоришь, продвинуть дальше, тут лучшее враг хорошего. Это в настоящий момент ну как бы мой девиз. Я в сторону лучшего не иду. Потому что, как сказать... хорошего не хватает ещё. Как размышление я это абсолютно понимаю. Но если, например,

войти в круг предлагаемых обстоятельств, войти в круг ситуации, я считаю, что тут можно на первом этапе завязывать.

б. ю. Твои слова—слова исследователя...

и. я. В своём разговоре ты Фауста и Мефистофеля облакаешь в новеллу...

б. ю. Да, между ними непрерывно, не в первый раз, а в очередной, и даже не в последний, разыгрывается эта история. Вот только здесь я слышу теплоту скуки. Чтобы передать скуку как теплоту, надо её перевести из состояния чувств в состояние композиции. Вот так я слышу это предложение Васильева. Он говорит, скука как теплота. Я думаю, нет, при помощи чувства я это не расскажу, при помощи ассоциации я это не расскажу. Я это расскажу в состоянии композиции, а как перевести это в состояние композиции? Тогда не надо это делать, что это первый раз играется сцена, ни в коем случае не делать это так, что в последний раз играется сцена! Надо сделать, что она играется в $n + 1$ раз! Вот это и есть теплота. Это $n + 1$. И если $n + 1$, значит, это очередная сцена, где две души, одна из которых стала уже жертвой апокалипсиса. Жертвой—вот эта модель—жертвой Мефистофеля. Она под воздействием и при инициативе Мефистофеля $n + 1$ раз восстанавливается для того, чтобы предоставить себя для апокалиптического соблазна и как бы перейти на ещё один неживой уровень существования. Вот это и есть теплота скуки. Тогда будет выражено через композицию. Тогда, если взять за основу предложение Васильева, это решается так, как я сейчас рассказываю. Вот я косвенно ответил на ваш вопрос.

виктор Есть корректура, если можно.

б. ю. Да, говори.

виктор Корректура вопроса. И ещё... Потому что вы говорите на такой скорости образов, что я готов поставить на деньги.

б. ю. Да! Я сознательно так репетирую!
Дайте пожму вашу руку! Кстати, крепко.
С огромной осторожностью вкладываю...
это один из самых сильных людей, кото-
рых я встречал. Жмет так крепко.

виктор Спасибо.

б. ю. Мягко пожали... Вот об этом как раз
речь. Я сознательно репетирую на так
называемой скорости моцартовской,
которую, кстати, предлагает Пушкин.
И мы в этом смысле с Игорем друг друга
дополняем. Я всё время в вас всажи-
ваю особого рода почти неразличимые
скорости, проводя свой тип тренинга,
а вы успеваете понимать. Успевайте по-
нимать, [*ускоряя темп речи*] я потом
повторю это ещё сто раз, ещё двести
раз, если надо, и это будет моя жертва.
То есть мне придётся повторять. Оказы-
вается, через двести раз моих повторов
однажды вы вдруг меня поймёте и мы
вместе сядем и офигеем от гармоничес-
кой радости сопереживания.

виктор ...на самом деле, это наслаждение
некоторое—следить за такой скоростью
образов.

б. ю. Прекрасно! Это косвенные побочные
эффекты, происходящие внутри.

виктор Я решил повторить вопрос.

б. ю. Да!

виктор Потому что система апокалип-
сиса, о которой вы говорите...

б. ю. Да, прекрасная формулировка.

виктор Меня интересует вопрос, что
стоит за произведением? Есть некий фи-
нальный апокалипсис. Мне интересно,
какой образ...

б. ю. То, куда доскакала русская мистерия.
Об этом Игорь косвенно говорит.

виктор Нет, какой образ существует.

Наверное, он у каждого отдельный...

б. ю. Из самого произведения...

виктор Я не знаю из самого
произведения...

б. ю. Вот отвечаю. Три ответа—один
и тот же ответ... Игорь говорил о пер-
вом типе апокалипсиса, который был

подхвачен историей русской литера-
туры. Вся русская литература, кстати,
провиденциальная, Игорь сказал, начи-
ная с «Недоросля», которого я, кстати,
внимательнейшим образом изучал как
зерно единой русской мистерии, она
представляла из себя единую русскую
мистирию, которая закончилась «Виш-
нёвым садом». Это как одно и то же
произведение, просто подхватываемое
и дописываемое сквозь время. Если вы
хотите различить это с точки зрения
художественной логики и жизни самой
ткани, которая проявилась в этом про-
изведении, вспомните, Игорь указывал
на Достоевского, дальше на Толстого,
дальше на Чехова. Должен быть такой
более трепетный «литературоургиче-
ский» анализ. С точки зрения картины,
которую рисует Пушкин, это потоп, со-
вершенно однозначный потоп, скорость
и страсть потопа. Только это уже второй
потоп, которого быть не должно... И не
будет никогда, потому что Господь по-
обещал. Вы разве не знаете? Он пообещал,
что больше потопа не сделает. Это
записано в Торе.

виктор Но его может сделать кто-то
другой.

б. ю. Так об этом же и речь! И Мефисто-
феля это устраивает. Он нарушает за
Творца его обещание. Вот это и есть
финал картины, мифа. После потопа—
ничего. Радость наслаждения адом. Апо-
калипсис с точки зрения Мефистофеля.
А так как это ложный мираж, ложный
мираж—всё вот это и есть уже разговор
о двух персонах. Это же ложный мираж,
мираж от беса. Поэтому что мы видим?
Мы видим шулера. Фальшивомонет-
чика. Мы видим историю, рассказанную
от имени фальшивомонетчика. Здесь
две фигуры и должны разделиться по
отношению к предмету, к этим сце-
нам. И рассказывать историю надо со
страстью, с бесконечной перспективы,
от имени шулера, то есть от имени

проигравшего. Вот это я предлагаю как ход. А если вы хотите посмотреть, к чему это приводит, как долго может продержаться царство фальшивомонетчика, тогда, может быть, достаточно вслушаться в самого себя, живущего в этом времени. Это абсолютное царство фальшивомонетчика.

—Аллилуйя!

Б. ю. Тогда мы делаем это современно.

Нам есть с чем играть. И откуда играть.

* * *

и. я. Посмотрите, какой роман у Достоевского. Какой сумасшедший по своей эмоции роман «Бесы». Обратите, кстати, внимание на стихотворение Пушкина «Бесы».

Б. ю. Давайте два слова скажу про то, что нам предстоит... То, о чём я скажу, является решением и моим, и Игоря—нашим совместным решением. У меня к вам просьба, очень большая. Вот это время, которое начнётся после нашей встречи, пройдёт сквозь Новый год и выйдет на конец января, не тратьте даром, особенно те, кто не занят в спектакле. А начинайте трудный и такой последовательный труд—по восстановлению всего объёма работ, которые мы видели за прошлый год, плюс сцены всех трёх пушкинских произведений. Дальше, какая у нас будет стратегия. В конце января, потом весь февраль мы пойдём, достаточно тесно работая с Лабораторией, и дальше на середину марта мы наметим большой показ всего объёма на зрителя. Большой показ, не на один день. Мы его опять скомпонуем, структурируем. Вы должны аннулировать темпоральное расстояние между прошлым годом и этим за счет заново начавшейся работы. Это часть мистериальной структуры труда над тем или иным произведением. Вот мы делаем

серию показов в марте. Такой будет этап. После этого мы чисто режиссёрски выйдем с Игорем на огромный акт выпуска спектакля, я надеюсь, что он всё-таки будет готов, чтобы его выпустить. У Игоря сейчас идёт выпуск Уайльда. Вот после того, как мы сделаем эти две новые работы как режиссёры и многие из вас как участники, после этого мы с вами, с Лабораторией выйдем на летний специально организованный показ в «Манеже». Организованный не в смысле спектакля, а в смысле исследования...

и. я. ...а в смысле Лаборатории.

Б. ю. Да, в смысле Лаборатории... с публичной... Вот это перспектива этого года.

Услышали, ребята?

—Да.

—Всех с наступающим Новым годом!
Всего хорошего.

28.02.09

Содом и Небесный Иерусалим

и. я. Вы сидите здесь и думаете: зачем мне участвовать в чужой работе! Парни придумали работу, запустили её в круг, а вы сидите и ждёте и ничего не делаете, думаете о себе: я скромный, я стесняюсь...

В прошлом году у нас были хорошие занятия, а в этом году плохие. Позанимаемся перспективой, а Борис, может быть, вас утешит.

б. ю. Спи, Фауст. Будь здоров... Дело в том, что игровой театр имеет, как мне кажется, какие-то другие основания. Игорь же открыл Лабораторию игровых структур... проблема заключается в том, что это как вода—сойдёт и не ухватишь. Полтора года назад вы хорошо очень начали, интенсивно, открыто—Игорь давал структуру, тренинг, вы собрались, дело шло правильно. Это похоже на то, как человек в первый раз получает вдохновение веры, он испытывает какую-то невероятную эйфорию от общения с Творцом. И наверняка большинство из вас, я уверен, испытывают такого рода вдохновение в отношениях с Творцом. Но на самом деле мы знаем: это только начало очень непростой дороги. Если параллель провести, так устроена и вера, во всём, что происходит, вначале взлет, а потом происходит падение. И это падение может быть очень глубинным, и оно специально дано, оно необходимо. Так ты приходишь порой до очень серьёзных теней в собственной душе, до очень серьёзных глубин и подчас до такого низа, который даже не снился. Но вот на этом дне происходит то, что ты вдруг просишь Творца, чтобы он дал тебе возможность вернуться к нему. Ты что-то

получил, потом потерял, и тут у тебя возникает необходимость получить, чтобы он дал тебе хотя бы возможность подняться. И вот это очень серьёзная стадия в том, как живёт душа в отношениях с Творцом. Потому что тогда душа начинает подниматься. И вот эта связь через страдание потери—это уже какая-то совсем другая связь. Это не значит, что ты опять потеряешь, но ты хотя бы узнаешь эту тайну движения, потому что ты потерял, чтобы получить возможность обратиться к нему, опять получить... Мне кажется, что в горизонтальной развёрстке вертикальных, по сути молитвенных, отношений, на которых зиждется жизнь, рост души, человек осознаёт этот процесс как отношения с Творцом. Ведь в них удивительным образом проявляется вертикальная сущность жизни, особенно в художественных, творческих процессах. И мы с вами—а я не хотел бы себя отделять от вас, я сам переживаю—особенно остро ощутили себя в горизонтали, в самой природе труда Лаборатории. У меня нет чувства, что есть чья-то персональная или общественная вина в том кризисе, который испытывает сейчас Лаборатория. Есть какой-то закон беззакония в развитии такого рода труда, включённый в работу. Так же, как вера в человеке не будет выслушивать те обстоятельства жизни, которые окружают человека. Они всегда очень многообразны, но то, на что я сейчас указал, всё равно будет срабатывать и заставлять любые обстоятельства подвигаться. По сути своей это закон падения и взлёта, о котором говорит Фауст. Он всё равно подчинит себе все обстоятельства и какие-либо слова. И в горизонтальной развёрстке он тоже будет срабатывать. В этом смысле мы находимся в каком-то объективном движении и на путях этого объективного движения переживаем объективную

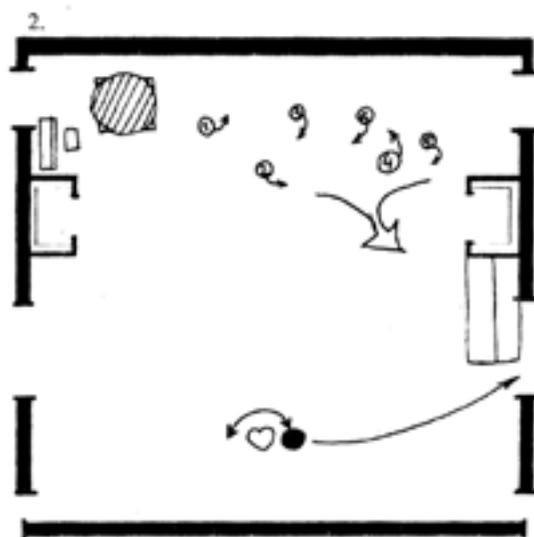
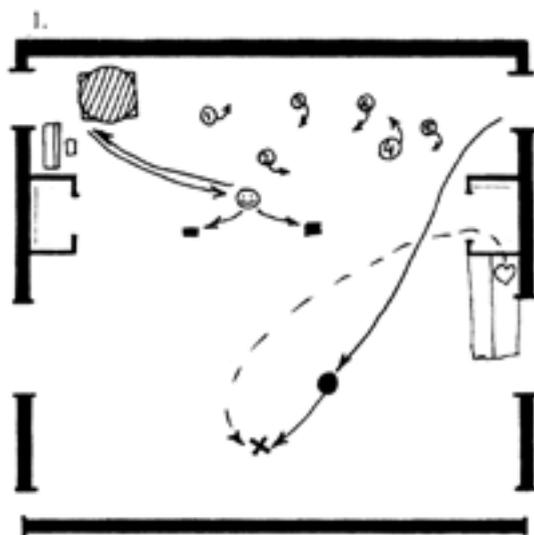
проблему. Но это объективное невероятно касается нашей души и того, что с нами происходит. Любой объективный закон, в котором заключено развитие, так напрямую очень тесно и очень остро касается нашей жизни, тогда он раскрывается, он может быть пережит, он может быть рассказан, может быть воспринят, с ним что-то будет происходить реальное для каждого из нас. Вот я хотел просто обратить на это внимание.

Мы как Лаборатория, конечно, находимся в кризисе. Каковы приметы этого кризиса, на мой взгляд?

Лаборатория началась как Лаборатория игровых структур, то есть инициатива была связана с особого рода внутренним методологическим и художественным интересом Игоря, который хотел исследовать дальше метод, полученный от Анатолия Александровича, и исследование этого метода было очень важным источником процесса возникновения Лаборатории. Это там, где Игорь. Там, где располагался я, мне было очень важно и интересно, чтобы эта игровая стихия, оперённая васьильевским методом, которая может развиваться на территории Игоря, вошла в диалог с тем проектным объёмом, который я накопил за время своих репетиций пяти редакций «Фауста». Я сам не считаю себя специалистом в игровом театре. Это связано с природой моей личности, я сам устроен несколько иначе. Я в достаточной мере, довольно глубокой, представляю себе этот метод, но как художник сам обращаюсь с ним осторожно, потому что мой опыт познания связан с другой стезёй. Мы так наверно друг друга слышим в этом смысле с Игорем, мы так не называли, но мы решили найти возможность для диалога, для встречи двух методов, подходов на одной территории. На самом деле это очень сложная задача, методологически очень непростая. Потому что в ней

спрятано взаимодействие не только двух стилей, но и двух подходов, двух восприятий, двух театров, по сути, двух направлений в театре. Но мы на это решились. И этот тип работы стал происходить. Каждый из вас сюда вошёл искренно, с ощущением необходимости для себя этого движения. И расположение это было и остаётся, на мой взгляд, очень хорошим. Я здесь не вижу кризиса, как это ни парадоксально. Первый семестр этого года был устроен очень правильно. В нём ощущалось то, что вся компания была нацелена на определённый ограниченный фрагмент текста, получала общий разбор и общее время. Это был важный задел прозрачности и общей связи в потенциале магического круга, который должен быть создан и удержан не только на территории репетиции, но и на территории жизни театральной, потому что в этом перспектива этого метода. Игровому озону, который связан с соблюдением определённых законов отдачи, поддержки, невозможностью содомического принципа жизни, когда моё—моё, твоё—твоё. В моей трактовке это небесно-иерусалимский принцип, когда моё—твоё и твоё—твоё. Это совершенно иной тип участия в другом, и этот круг это содержал. И я, со своей стороны, видел, что этот тренинг имеет огромные этические основания. Результатом этики является радость, то есть та весёлая душа, которая может участвовать в приключениях духа, а дух—это разбор. Она же, эта радостная душа, создаёт и предмет игры, и совместность, и поддержку, то есть всё то, чем этот круг может отозваться на индивидуальное творчество его участников. Одновременно с этим эта душа проникает в объём какой-то, казалось бы, совсем иной жизни театра. И тогда круг становится не просто кругом, а сферой. И внутри этой сферы дышится, работает, чувствуется, и всё прозрачно, и нет

Графический план № 7 (второй акт)
В соборе



Текст

Гретхен: «К молящей свой лик
скорбящий...»

Описание перемены

- 1 Гретхен молится сидя на стуле около портала.

Текст

Гретхен: «Единая моя опора, услышь,
услышь меня».

Описание перемены

- 2 Гретхен встаёт и выходит на центр с зажжённой зажигалкой в руке, оказываясь в коридоре света.
3 Как ушёл основной свет, Ангелы начинают возвращаться на место в гимнастике.
4 Из 4-й арки выходит Злой Дух и подходит к Гретхен.
5 Когда Ангелы вернулись на место, в глубине сцены появляется Клоун с собакой, оказываясь в световом коридоре. Собака прыгает через ногу Клоуна несколько раз, потом уходят.

Текст

Гретхен: «Соседка, вашу склянку...»

Описание перемены

- 6 Гретхен падает на спину головой к зрителю. Злой Дух переступает через Гретхен.

Текст

Злой Дух: «...ребёночка невинного
загубила».

Описание перемены

- 7 Злой Дух плюёт на Гретхен и уходит в 5-ю арку.

Хор

«Dies irae». Фортепиано и хор. Конец.

страха, и есть возможность делать очень сложные вещи. В этом смысле в Лаборатории заделывалась сфера особого существования, сферическая оранжевая, в которой может вырасти будущее этого театра. Так я слышал перспективу и объём этого опыта. Сфера создавалась, росла и дышала. И это дыхание, этот озон, в котором она пребывала,—очень сокровенны. Но реальность такова, что наносятся удары. И дальше ей предстоит пережить то, что происходит с индивидуальной душой в отношениях с Творцом. Она начнёт исчезать, дойдёт до дна, начнёт просить Творца, чтобы он послал ей возможность, силы, чтобы подняться. В горизонтальной развёрстке для моего мистериального глаза эти процессы происходят так. А это другой глаз, он иначе устроен, но мы смотрим на одно и то же. Мы видим одно, имеем в душе одно, просто высказываем по-разному—в деятельности, в сознании, понимании.

Наш труд требует очень серьёзной работы в совместности. Навстречу выходит театр «Школа драматического искусства»—со складывающимся репертуаром, отправляющийся в новую реальность репертуарного театра. Он живёт по содомским принципам. Я не настаиваю на этих терминах. Он живёт в особом рода эгоизме, толкотне. И репертуар всё это на себе несёт. Игорь, естественно, как центр репертуара тоже принимает это на себя, поэтому начинают происходить всякого рода каверзы с жизненной экономикой, с распределением человека в пространстве. Я предлагаю эту экономику привести к балансу, дать возможность манёвра. Я предлагаю больший акцент взять вам индивидуально. Не теряя диалога ни в коем случае, этого круга совместных тренинговых усилий структурного движения по тексту, но при этом в большей степени, чем это ожидается от подхода, связанного с лидером и методологом,

приобрести ещё и индивидуальный подход. Вот такой наш второй сезон.

Когда всё делается в сочетании, когда круг не разорван, когда продолжается методологическая работа по структуре, которая объединяет всех в освоении этого метода, во возвращении его в себе, тогда это правильный подход. Реализация найденного, совместный поиск, осенённый единым стилистическим и методологическим подходом, построением игровой среды, предмета, действия, работы с текстом, структуризации текста—всё это должно обязательно находиться в некоем единстве, в центре которого интерес и концентрация усилий. Источником этого единства является Игорь в Лаборатории—так это было задумано, и так это должно быть...

Проблема, я надеюсь, не во мне. Хотя я всегда боюсь кому-то помешать, но объективно рассматривая ситуацию, мне кажется, что дело не во мне... Во всяком случае в нашем чувстве, партнёрстве с Игорем ничего не нарушилось, а наоборот, всё усилилось, хотя окончательно сказать ничего нельзя и надо глубоко всматриваться, чтобы объективно оценить процесс... Ведь важно, что вы здесь проявляетесь как индивидуальности, которые могут делиться собой, тайной своей личности с общностью, созревающей здесь. Тайна личности для самого человека раскрывается в момент разбора. И этот процесс связан уже с моей работой, с тем объёмом и теми путями, по которым двигаюсь я. Он связан с новомистериальным театром, не игровым. Где одновременно с художественным трудом созревает судьба и личность человека. Театр игровой стремится преодолеть личность, отправить её в приключение, не зависящее от личностных свойств человека—приключения текста и общности. Это парадокс и замечательное открытие Васильева. А новомистериальный театр, наоборот, не

просто берёт личность, но берёт личность со всей её судьбой, которая уже с ней случилась и которая ей ещё предстоит, и в точку настоящего отправляет это движение. Там совсем другой метод раскрытия. И вот этот диалог потихонечку должен был начаться. При полном приоритете здесь игрового театра, при очень осторожном взаимодействии одного с другим. И это момент принципиальный для школы Анатолия Александровича, нашего общего и любимого учителя, потому что это то, что реально было накоплено в фатальной судьбе его учеников. Поэтому очень интересен следующий шаг школы. Хотя он может быть совершенно непредсказуемым, даже для самого Васильева. Никто не знает.

Но одновременно с этим развивалась новейшая история театра. И в какой-то момент контроль над целостностью соотношения Лаборатории и театра удержать стало невозможно, как в бурю невозможно удержать штурвал. Штурвал резко вырывается из рук капитана, и под падающей мачтой ты занимаешься чем-то совершенно другим, чем прокладыванием маршрута. И сделать ничего невозможно. Ты занимаешься противостоянием стихии, и тут маршрута быть не может, он тает, гибнет, издыхает. Это момент бури как таковой — издыхание маршрута. И дальше нужно опять собирать, планировать. Хотя ты будешь грезить о маршруте, но надо понять, какое у тебя судно. Ведь может оказаться, что у тебя просто лодка и никакого руля. Ты будешь грезить о Гренландии, но сможешь лишь всплыть у ближайшего берега.

Буря-то правильная, но она стала подниматься в тесноте происходящих в театре событий. В этой метаморфозе, которую он сейчас переживает, где он превращается из театра, в центре которого была поставлена методологическая

лаборатория мастера, инициирующая все спектакли, в нечто ему противоположное. Это была жизнь особого цветка. И вот грянула буря, сейчас она усилилась. Просто теперь стало видно, что у нас за судно. Но буря, на мой взгляд, преображающая, которая вставляет театр в особого рода метаморфозу. Естественно, что лаборатория, родившаяся в одной ипостаси и продолжающая свою жизнь в совершенно другой, принимает на себя свойства этой метаморфозы. Но при этом она должна остаться самой собой, потому что она не может измениться, иначе её просто не будет. Так исчезает маршрут. Вот то, что мы сейчас переживаем.

Один из больших вызовов заключается в том, что если понятно, как работать в театре-лаборатории, то как проложить маршрут в ту же сторону на территории изменившегося театра, неизвестно никому, потому что тот мутант, который сейчас образовался, может и не позволить двинуться дальше. Мутации и внутри, и снаружи. И как тут действовать, какой здесь ход найти? Никто же не проложил путь, не достиг результатов убедительных. И это тоже часть, обеспечивающая то кризисное состояние дела, в котором мы находимся.

Итак. Есть какая-то ситуация, когда душа теряет отношения с Творцом, и эта потеря связи с Творцом оказывается непереносимой, трагической. Она может только молить самого Творца, чтобы он помог всё восстановить. Но эта потеря связи происходит только для этого — ради этой просьбы. Это вертикальный закон. Теперь мы смотрим, как в горизонтали развивается жизнь метаморфозы...

Р. С. Извините, мне нужно идти.

В. Ю. Конечно, Рамиль, если надо...

Р. С. Ничего личного.

В. Ю. Иди, Рамиль, конечно. Ничего страшного.

Сейчас нам предстоит месяц март. Серьёзно в развернувшейся истории страдает строгий, очень зрелый, выверенный и абсолютно необходимый компании метод игрового театра. То есть он терпит кризис, переживает ранения — на территории Лаборатории, не на территории постановки. Очень сильно здесь сейчас меняется структура театра. Это ни плохо, ни хорошо, просто это сейчас обнаружено. Акцент делается не на лабораторную работу, а на производство спектаклей. Внутри этого театра такого типа акцента — гонки, элементарного напряжения всей этой малой индустрии не было. Предполагается большое количество спектаклей, затрат, режимов. Театр сейчас очень перенасыщенно существует, как никогда раньше. Проявилось очень много индивидуальностей, подчас не сопрягаемых друг с другом. В центре этого находится Игорь, на него всё это очень активно давит, плюс он сам очень участвует в собственной эксплуатации и как актёр, и как режиссёр. И это хорошо, это нормально. Но наша Лаборатория принадлежит другому времени, и здесь она не находит себе места. И вот это очень серьёзный вопрос: она может выжить в этих условиях и не просто выжить, но и расцвести, или нет? И как надо действовать? Возьмём март... Что требуется — очень простые вещи. Время общего сбора, работа с Игорем, интенсивная работа с текстом, разбор, приобретение метода игры — та самая полуденная норма корабельного маршрута, по которому должно двигаться, по замыслу, наше судно. А это возможно? Оказывается, невозможно. Вот этот спокойный тип работы, которому был подвержен первый семестр, теперь невозможен.

У нас, у Лаборатории, включая завтрашний день, в марте осталось всего четыре встречи... Ведь мы ещё находимся в прошлом периоде — мы досматриваем

работы, но должен начаться и какой-то новый этап по композиции... Немало, по сравнению с предыдущими месяцами, но не много. Здесь конкретная экономика дела.

Группа товарищей ждёт нас у причала, чтобы отправиться по нашему маршруту... — вот это открытый показ... Тут происходят такие метаморфозы, мутации, а группа товарищей, зрителей, ждёт... Этот парадокс наделяет всю ситуацию особым абсурдистским измерением. Каверза между временами. Временем, которое уже исчезло, и временем, которое уже наступило. Он проявляется в ожидании этой группы товарищей.

Я сказал далеко не всё, пытаюсь при этом открыть природу происходящего. Я могу намекнуть, что происходящее связано с глубинами самого произведения Гёте, с первой частью. В том, что происходит реально с театром, и в том, что происходит с героем, есть определённая связь. Не магическая — вот начали «Фауста» делать и вот тебе — нет. Она касается именно этого этапа жизни Лаборатории. Основной момент, который переживает Фауст, заключается в том, что он из одной вселенной попадает в совершенно другую структуру бытия. И мы об этом говорили, этот переход происходит в первой части. Это важнейший момент. Вот эта смена вселенной вместе с её законами — это же и то, что происходит в театре. Смена системы координат, закона. Небесный Иерусалим живёт по закону моё — твоё, твоё — твоё, а наступающий Содом живет по другому закону. В какую вселенную мы тогда движемся? Из Небесного Иерусалима в Содом. А что это за перспектива движения?

Если вы выйдете на улицу, вы увидите, что движение направлено никак не к Небесному Иерусалиму. Нужен акт сопротивления. Вот этот театр — он выстроен как город, но имя этому городу

Небесный Иерусалим, и Анатолий Васильев, наш учитель, совершил подвиг кристаллизации, выстроил город с церквушкой наверху, которая жила и светила, и дай бог ей светиться дальше своим светом. Да, это было царство, был творец, но закон был новоиерусалимский, потому что было единство. Что такое круг, без которого не может быть игрового театра? Игорь сейчас кричал о разрыве этого круга, потому что он вырос в счастливом пространстве. Вот это я и называю Небесный Иерусалим. Когда город занимается не производством изделия, а ращением плодов, то есть оказывается садом—из сада в сад, тот самый сад, откуда когда-то выпал человек. Вот Игорь-то и транслирует рану, которая ему нанесена... Он просто напоролся на эту другую цивилизацию... А закон в тебе и закон вокруг тебя—они же разные. Происходит метаморфоза трансформации души. Я в каком-то смысле чуть-чуть проявляю некий тематизм, с которым нужно обращаться по законам Небесного Иерусалима, то есть обыграть Содом, разыграть его и двинуться дальше, но разыграть его по законам Небесного Иерусалима. Вот здесь может быть художественное разрешение этой истории. Здесь спрятана тема, которая связана с разработкой тех или других сцен. Она парадоксальным образом живёт во времени нашей жизни, во времени того, как существует магический кристалл театра Васильева. Он сейчас начинает показывать другую историю, начинает показывать Содом в самом себе. Меняются законы бытия. Внутри структуры текста «Фауста» живёт эта тема. Она связана с историей Мефистофеля. Чем манит Мефистофель Фауста? Он же всё время почесывает в нём потребителя, особого рода потребителя. В чём суть всех его предложений—в потреблении. Парадокс предложения—парадокс решения. Я уже сейчас

на конкретные вещи намекаю. Ещё раз—как положить в круг Небесного Иерусалима движение по Содому с выигрышем у него, не с поражением, а с выигрышем, и разыграть это в Лаборатории. Как можно на территории вашей индивидуальной работы при сохранении игрового метода в игре рассмотреть эту тему, возможность, её развитие? В этом свете сейчас бессмысленно заниматься разбором работ... Это имеет смысл только в детсадовской перспективе, при такого рода разговоре будет накапливаться детский сад. А детский сад в Содоме—это материнское несчастье. Поэтому я не буду сейчас этим заниматься.

Текст может открываться в конкретности своего глубокого судьбинного переживания. И это будет иметь особый смысл. И тогда—на этом я хотел бы завершить—мы сможем опередить, обыграть, справиться.

На этой территории и будет совершаться судьба большого человеческого проекта. И последнее. Вот этот текст в тетради⁽¹²⁾, которую я вам дал, он посвящён другим временам. Это для меня образ разбора шестой стадии. Там рассказ ведётся о чём-то другом, он даёт вам, скорее, для диалога, а не для конкретного воплощения. Это какой-то арсенал, чтобы было с кем пасоваться. Здесь всё размечено. Вот Гретхен, её путь. Молитва. Песенка и молитва...

Всё-таки надо раскрыть природу этой песенки про короля в Фуле, её надо разобрать как текст. Как текст, лежащий на общем движении. Надо всмотреться, там очень непростая история. Я могу подсказать, всё равно же придётся

(12)

Во время работы над шестой редакцией «Фауста» все актёры получили тексты записей и расшифровок репетиций с первой по пятую редакции. (См. стр. 11-172.)

25.04.09

Разговор после показа Лаборатории «Фауст» в зале «Манеж. Часть первая

раскрывать... Там есть история отношений короля с пучиной. Очень важная история. И я уже когда-то говорил, что этот inferнальный жар, его тоже можно вложить в перспективу Содома, в пучину, в Вальпургиеву ночь—своими именами вещи по-разному можно называть. Эта песенка находится на границе перехода из одной стадии жизни в другую. Я сейчас говорю в своей системе координат, в новомистериальной перспективе. Специально, сознательно. Потом это можно будет сделать в игровом поле. А что с «Молитвой»? Ведь дальше-то «Тюрьма». И там совершенно другая перспектива проявляется, ведь тюрьма их, Генриха и Гретхен, разделяет. А сцена, на которую я сейчас намекаю,—она ведь их объединила в их совместном движении, как встреча. Там, где я говорил о вертикальных отношениях с Творцом... В этих пределах, в этой молитве спрятана эта история. И дальше в тюрьме—уже другая перспектива, другое существо, другой человек, по-другому она ведёт диалог с Генрихом. Первое, что потребуется от вас,—иметь дело с текстом целиком во всей его перспективе. Не просто иметь дело с отдельными кусками, которые вы будете поворачивать так сяк и превращать их в законченное произведение... Моё предложение другое, я предлагаю услышать перспективу. Игорь, я думаю, своим жизнетворческим, нефиксированным и отчаянным жестом тоже об этом говорит. Мы вместе с ним говорим. И это не утешение, а маршрут, который я предлагаю. До завтра.

и. я. Этот разговор у нас первый... после премьеры. Мы первый раз вошли в «Манеж», в это большое пространство, которое очень сложное. С одной стороны, оно не терпит никаких преувеличений, нарушений достоверности, а с другой стороны, оно не выносит и энергетической слабости, внутренней вялости, там как между Сциллой и Харибдой оказываешься. Например, чтобы внутреннюю вялость преодолеть, надо как-то взбодриться, активизироваться, наружу энергию какую-то дать, как только ты это делаешь, понимаешь, что территория велика и ты как бы наигрываешь, преувеличиваешь и играешь ёлку. А если ты не играешь ёлку, то, кажется, ты вообще ничего не играешь. «Манеж»—очень сложное пространство, которое требует длительной внутренней работы. С «Манежем» трудно. Как разрешать эти трудности? Каждое художественное произведение предлагает свои решения. А великое художественное произведение об этих трудностях вообще не задумывается и не собирается их решать, но это не значит, что трудности исчезают в связи с этим. Поэтому я обратил внимание на актёров, которые в других спектаклях выходят в «Манеж»—выходили раньше в работе с Васильевым—на «Илиаде» или «Путешествии Онегина». Они знают эту проблему, и когда мы тренингом занимались, то я слышал от них эти впечатления, они связаны с актёрским опытом. У меня такой опыт есть, я знаю, что этот зал такой, с одной стороны, очень

хороший, а с другой стороны, самый сложный из тех залов, которые построены в театре «Школа драматического искусства». Это первое.

Второе — хорошо, что мы все вместе имеем эту амбицию, смелость войти в этот зал с нашим проектом. Мне кажется, «Манеж» всегда даёт очень сильную перспективу роста как и для коллектива, так и для каждого в отдельности. Войдя в этот зал, ты сразу определяешь: тебе будет трудно, но зато ты можешь расти, наращивать творческую мускулатуру. Мы вошли в этот зал постепенно, подготавлившись в различных наших других залах — «Тау-зале», «Грот-зале».

Дальше, кажется, очень важно, что наши занятия вырастают на базе тренинговой работы и в конечном итоге выходят из тренинга. То есть у нас есть глыбища текста «Фауст» Гёте в переводе Пастернака — серьёзный такой, бездонный, глубочайший, мощный материал, в сторону которого мы идём. Но мы не пользуемся им, чтобы раскрывать собственные индивидуальности, а мы используем наши собственные индивидуальности, наши силы, чтобы идти в сторону этого материала, и путь нам предстоит очень долгий, потому что текст сложный, в общем-то, это такой океан, целый мир. Здесь проблем с мелкой водой не должно быть, есть где размахнуться. Тренинг, наш путь, и мы сами, в конце концов, — инструменты, при помощи которых мы вгрызаемся в эту гору, оснащаем себя постепенно, чтобы на неё зайти. Из тренинга выходят наши занятия, уроки. И даже в выходе в «Манеж» я вижу положительный смысл. Не отношусь к этому как к выступлению, хотя присутствовала публика, но до неё не было особого дела. Публике может до нас было дело, но нам до публики... Замкнувшись внутри своего тренинга, мы её как бы не замечали. Хотя, конечно, она влияла, но мы преодолевали это влияние

при помощи как раз тренинга. На базе тренинга располагаются и наши индивидуальные работы, которые мы смотрим, которые мы делаем. От зимнего показа в «Грот-зале» до весеннего показа 25 апреля в «Манеже» прошёл целый период. Он был сложный, не безоблачный, а именно «облачный». Мы словно вошли в некое облако, дальше в этом облаке нас болтало, мы испытали турбулентность, нас крутило коллективно и индивидуально, чтобы мы поверили все вместе, что турбулентность неизбежна, кризис охватил. Дальше в связи с какими-то коллективными усилиями появилось солнце, облачность миновала, и с небольшими потерями потрёпанный корабль вошёл — таки в другие воды, в какую-то бухту.

Мы с Борисом отмечали все вехи наших несчастных, но очень ёмких и продуктивных встреч с Лабораторией. По пути этого периода нас подстерегло приключение, которое называется спектакль «Фауст», где мы, в общем, я считаю, все участвовали. Участвовали таким образом, что кто-то оказался внутри спектакля, кто-то оказался наблюдателем, вне спектакля, но тем не менее держал для нас круг в зрительном зале, создавая ситуацию тренинга. Кто-то не участвовал ни там, ни там, находясь в Лаборатории, но всё равно подстраивался определённым образом к этому этапу. Так или иначе, эстафета принималась. Таким образом, спектакль «Фауст» тоже оказался внутри этого тренингового изучения, как для тех, кто участвовал, так для тех, кто наблюдал за этой игрой, образующая с нами единое поле. Испытанием для нас стало 25 апреля — это был не день демонстрации кто чего может, а день испытания, промежуточный финиш. Мы увидели, насколько коллективно мы накопили силы или мы их растратили, мы примирились друг с другом или мы все разругались, например. Мы способны

поддерживать друг друга или не способны, мы слышим друг друга или нет, мы друг другу помогаем или, наоборот, нам всё мешает вокруг. Испытание заключалось ещё и в том, что мы сейчас сочиняем совершенно новое ведение, открываем его. Из большого размера работ создаётся малая композиция, создаётся публично, прилюдно, в общем-то, в живом процессе. И ещё нам публика мешает, создаёт препятствия. Вот характер испытания, которое мы проходим на этом этапе.

Дальше можно проанализировать наши ощущения изнутри. Например, мои ощущения, ваши ощущения, провести индивидуальный откровенный разговор. Борис тоже может на него отозваться, он был с нами в круге, но по нашей договорённости он занимает место снаружи и может поделиться, как он видит, какие перспективы внутренние, внешние, определить курс, что нам надо делать дальше. Какие художественные задачи мы можем ставить и какие технические, этические нормы мы должны выполнять для того, чтобы эта дорога развивалась.

В этот день, 25-го, собралось действительно много людей: участников было 33 человека (ещё больной Цицернаки-Емельянов присутствовал в импровизации), если не считать меня 35-го и Бориса 36-го. В воздухе витало ощущение какого-то сложного, но праздничного дела. Мы начали с тренинга, в котором главным было чувство какого-то комфортного располагающего пространства, которое цветку позволяет раскрыться. Создавался благоприятный климат, душевный, атмосферный и профессиональный, где творчество, как цветок, может раскрыться. Возникло действие круга, и оно было как целебный воздух лечебницы, когда вылечиваются недуги и в конце концов человек забывает, что он, в общем-то, старый

безобразный больной. Он надеется на лучшее. Так начался тренинг.

Накануне было показано много хороших работ, круг в каких-то правилах действовал как поддержка, как постоянное включение, постоянная включённость. За месяц до этого я в этом зале хотел все стулья поломать, реагируя на то, что всё распадается на индивидуальности, как будто бы я один смогу за всех сыграть. На самом деле круг увеличивает даже малое точное усилие...

Отношения индивидуальности и круга, они очень тонкие. Нельзя сказать, что они совсем не таят никаких опасностей, потому что круг должен работать чётко, но тонко. Точно так же, как большое количество соединённых энергий может спасти, точно так же оно может и погубить, если его неверно использовать. В конце концов, это единое такое большое тело, создаваемое многими людьми в свободной игре. Здесь, в Лаборатории, мы не скреплены никакой особой постановкой, кроме того, что мы сидим кругом. Вот и вся постановка.

У меня ещё есть функция сочинения.

Передо мной есть материал, я должен сочинять, складывать одно за другим, как тренер, выпускающий игроков на поле в определённой последовательности и всегда ограниченный временем...

Мы показали всего 24 работы. Если проведение тренинга считать теперь уже за работу... В общем, 24 пункта у нас в показе существует. Всего было 52 работы, показаны 24 работы: на это ушло ровно пять часов с антрактом. Вот приблизительный хронометраж.

Не знаю, как это ощущалось снаружи, но изнутри мне показалось, что круг от начала до конца удалось сложить и удерживать. Хотя он перебивался, трепыхался, что-то было более удачно, что-то менее удачно, но тем не менее...

Вот я коротко сказал, что хотел.

Теперь, может, вы поделитесь своими ощущениями... Если это воспринимать как тренинг, то на тренинге я обращаюсь ко всем. Поделитесь наблюдениями, впечатлениями. Мы, вообще-то, только завязываем разговор.

Ну, предположим, Петров Володя, тебя, какие мысли посещают? Какое у тебя ощущение? Что делать надо дальше? Какое у тебя впечатление?

ВЛАДИМИР Ну... Я себя вдруг поймал на том, что нельзя ничего запланировать, что касается индивидуальной работы каждого... Очень важно в начале брать широкий спектр, то, что интересно, сопрягаться с теми, с кем хотелось бы работать, но всё это непредсказуемо— может так и не будет. Мне показалось, что некоторые работы родились как бы волей случая. Люди шли мимо друг друга и сказали: «А вот, да». — «А какую?» — «А может, эту». — «Да нет». — «А может, вот это?» Тогда кто-то третий сказал: а давайте выберем вот эту. И так вдруг она и родилась. Вот такие мысли меня посещают. Надо браться за всё подряд, то есть должно быть многообразие.

И. Я. А ты, Катя Кузьминская?

КАТЯ Ну, я бы назвала это неким экзаменом, испытанием. Я не знаю, как у всех, но у меня был, видимо, какой-то всплеск такой эмоциональный. Я не могла спать, я поняла, что это очень сильно задевает. Для меня на этом экзамене очень многое открылось... Я для себя сделала выводы: на каких-то людей я могу положиться, на каких-то не могу положиться. Ещё я сегодня услышала мнение зрителей, которым было скучно. И... Мне, с одной стороны, наплевать, да, потому что это такая наша работа, наша жизнь. Но всё равно... И я не понимала, по какому принципу складывается показ. Короче говоря, у меня почему-то больше расстройств, чем радости.

И. Я. А ты, Паша Кравец?

ПАША Когда мы ещё только репетировали 23-его числа, так получилось, что после тренинга мы сразу пошли играть с Сережей и Виталиком Театральный пролог, и я во время сцены поймал себя на мысли, что я чувствую какое-то пространство, как пульсирует какой-то ритм. Это не из-за того, что мы это делали, играли... Не буду разбираться, мы это или не мы... Короче, я чувствовал в пространстве море. Знаете, когда на море шторм, а моря как такового не видно, только доносится ритмический шум, сильный. Такие были ощущения. И 25-ого у меня были похожие ощущения, но не в момент игры, а когда я сидел в кругу, и я слышал, как он со всем нашим общим процессом тоже в каком-то ритме существовал. Какой-то эпический масштаб. Ну, это общее ощущение стихийного действия, всех захватившего.

И. Я. А ты, Рамиль, что скажешь?

Р. С. Не знаю. У меня, на самом деле, не то что нет слов, но... не то, что мне не хочется говорить об этом— я пока с этим не разобрался для себя. Могу сказать, что такого опыта у меня не было. Я имел отношение к нашим курсовым показам, и это совершенно другое. В чём тут дело, я не знаю. Вот. Простите...

И. Я. То есть какая-то загадка?

Р. С. Да. Для меня тут больше вопросов, чем того, что я могу комментировать. Я не знаю, что комментировать. У меня вопросы.

И. Я. А ты, Роман?

РОМАН У меня есть две вещи, и они очень позитивные. Первое. Я хочу отметить, если со мной кто-то не согласится, я готов поспорить, то, что работа круга, она за полгода выросла, и на этом показе я ощущал, что даже если что-то неправильно... работа какая-нибудь, но эта работа от души, то есть работа круга. Она была не из-под палки, она была совершенно свободна. Я думаю, что спорить

со мной не надо. Я слышу, какие разговоры ведутся в кулуарах. Я утверждаю, что это было так— работа круга выросла. И хорошо, что Игорь начал ступля ломать на такой волне. Я это поддерживаю.

И. Я. Это всегда хорошо.

РОМАН Я это поддерживал и поддерживаю. Второе. Есть хорошие работы. Но что значит «хорошие»? Они, ну как... — в правильном направлении. Я могу назвать фамилии тех, кто участвовал в этих правильных хороших работах. Но эти работы становятся раз от раза стабильнее, что мне интересно. Ну, допустим, как работа Лесова и Троицкого. Она от показа к показу становится лучше, и за ней интересно наблюдать. Я это хочу отметить, потому что такого раньше не происходило.

И. Я. А ты, Аня Слободская, что скажешь?

АНЯ Ну, у меня тем более такого опыта не было... это большой подарок— играть в «Манеже» и быть вот в таком круге. Насчёт него могу сказать, что точно так же, как он помогал, в той же степени, когда что-то надламывалось, он же и усугублял положение. Когда что-то не то— и прямо сразу наперекосяк всё шло, дёргалось, передёргивалось. Хотя, когда мы стоим, за руки взявшись, какие-то идут потоки. Вначале был какой-то очень сложный свет. Он был какой-то ночной. Ну, какой-то готический совсем. Зелёный, странный очень и, когда нужно было взять из тренинга энергии и как-то её в показ вынести, он как-то усложнял атмосферу. А насчёт общей композиции... В каком-то смысле я сама это почувствовала, что жанровые работы, источником которых и я являюсь в каком-то смысле, поджали содержательно-концептуальную часть, сжались за счет хорошего классного драйвового разбора.

И. Я. А ты, Сергей Волков?

СЕРГЕЙ В принципе, с некоторыми вещами я соглашаюсь, с некоторыми

моментами спору. Что касается композиции... ну, в первую очередь, это мои внутренние ощущения того, что во втором акте, отделении стала происходить какая-то..., стало что-то внутри ломаться. У меня такое подозрение, что это сломался какой-то внутренний ритм. Я не знаю, с чем это связано, это моё внутреннее ощущение. Была же какая-то внутренняя выстроенность: что три отделения, кто где что будет делать. Но когда начался такой «хаотизм», я понял, что надо быть готовым ко всему. Я не знаю, может быть это моё личное, только индивидуальное впечатление, восприятие. Что-то произошло в середине второго отделения. Я не знаю, что это, но что-то надломилось в этой машине, пошло не так, все отрывки, которые шли, в точности повторяли то, что происходило у нас за все эти четыре часа показа. Всё с какой-то прямо пропорциональной точностью. Значит, всё гладко-гладко, потом должна быть зона основного события— и ничего не происходит. Должно— и ничего. Всё классно, как бы всё тебе нравится, а не происходит. Не знаю. У меня вот такое ощущение.

И. Я. А Вика, ты что скажешь?

ВИКА Начало 23-го было очень классное, хорошее, а 25-го был снижен градус, но, может быть, только за счёт того, что Катя говорит, этой ответственности перед зрителем. Мне показалось, что этот показ... в нем преобладала мужская энергия. Работы мальчишек, они были стабильнее и сильнее. И мне это нравится, что мужское начало преобладает. Вообще, мне все работы понравились, даже те, которые были, может быть, на какой-то взгляд, не очень удачными, но каждая из них по-своему интересна. И то, как это происходило, что композиция выстраивалась здесь и сейчас— это тоже было здорово. Все эти десять часов за два дня приходилось быть, как наш

мастер говорил, готовой к выходу на сцену. И это здорово. Это очень держит.

—А можно я добавлю?

вика Непрерывный процесс. Он держится.

и. я. [неразб.]

—Да, я хотел ещё добавить. Не всё сказал, что хотел. Во время тренинга у меня было ощущение такого освобождения и безоценочного восприятия себя и всех остальных, что очень помогало. И это перенеслось на показ. Вот это я хотел сказать ещё, что безоценочно.

и. я. Аня Кузьминская?

аня Вы знаете, я тоже пытаюсь для себя сформулировать то, что произошло в эти показы. У меня тоже слишком много вопросов, особенно по отношению к себе. Мне за какие-то штуки совестно. Показ получился, а вот как, что там внутри, действительно не могу для себя сформулировать. Мне очень сложно. У меня такое ощущение, что я совсем ничего не понимаю.

и. я. Гузель, что скажешь?

гузель Какие-то работы я видела в первый раз. Так получилось. Когда я их смотрела, мне очень нравилось. Я не на всех показах присутствовала. И когда я кого-то вижу в какой-то работе—это такое счастье. У меня нет слов. Я хочу сказать про тренинг, на котором я не присутствовала, распределение во втором отделении—то, что вы начали с монолога Духа. Я старалась быть очень внимательной к координации... В какой последовательности мы в сцене должны плясать или ложиться на пол. Весь разбор текста я знаю, но ещё есть мизансцены, в которых мне помогали, что сейчас мы танцуем. А что касается показа... Любой показ—это работа творческая, по-моему, и то, что было сказано во втором отделении, что надо быть внимательнее, сейчас будут работы не по порядку, будьте готовы к тому, что могут вызвать. И когда идут работы,

у меня выстраивается сюжет, какая работа должна следовать после этой. Я понимаю, что она может из другой части композиции прийти. И вот это угадывание, сочинение своего сюжета, мне нравилось, я была и внутри, и ещё смотрела со стороны на это. Мне очень понравилось.

и. я. Ну, да. Гузель говорит то, что складывается из двух разговоров: Катя упомянула и Гузель сказала, что композиция ведь может быть любой. Композиция любого произведения может быть любой. Но у неё есть какой-то закон. Этот закон может казаться анархией, хаосом или восприниматься от доверия к автору. Вот, например, у меня с детства выстраивались иерархии отношений с искусствами. Искусство наиболее близкое мне и моей душе сызмальства—это литература. Вот есть такое искусство—литература, в котором я чувствовал себя с детства как рыба в воде. Мне не надо было читать книгу. Мне надо было только посмотреть на корешок, как бы почувствовать его, и уже интуиция моя открывала, что в литературе... я здесь доверял себе самому. Я мог критиков почитать, но я доверял себе самому. С живописью мне уже было сложнее, поэтому я больше литературы любил живопись, я не часто ходил в картинные галереи, но мне очень нравилось, что я ничего не понимаю в этих пятнах, но я читаю, кто это, тот художник или другой. И я думал, понимаю я или не понимаю, я должен доверять этому автору. Если мне кажется, что это мазня или что «Джоконда» меня не очень восхищает, то я сомневался в себе самом, а не в том, что я вижу. Вот таким образом идёт познание. А самым далёким для меня искусством была музыка, тут я не понимал вообще ничего. Абсолютно. Никакой тяги не испытывал душевной, и поэтому мне надо было слушать только очень классные вещи классных

музыкантов. Таким образом, я слушал Рихтера живую, Спивакова молодого живую, концерт Шнитке, на котором сам Шнитке присутствовал... Мне это всё не нравилось. Но я понимал, что это очень хорошо, и, таким образом, душа моя воспаряла. Понимаете, в чём дело? Странный такой момент доверия композиции и прочее, и прочее. Когда мы учились, Васильев предложил нам поход от классических, древних, античных образцов в сторону современной драмы. Это было близко-близко к нам, мне всегда казалось очень правильным. Хватит ли смелости, желания для этого—прийти от классических образцов к современной драме. В современной драме надо всё из себя самого добыть, сочинить. Там либо ничего нет, либо ты должен наполнить эту пустыню формой, а в классических образцах всё уже есть. Надо только открыть. Я говорил, что «Фауст» глубок, бездонен, безграничен, то есть это глубокая вода. То же самое касается, например, композиции, сочинения и конфликта. Тут, конечно, более мелкая вода... Гузель говорит: «Мне интересно, как складывается композиция». — «А кто её складывает?» — «Я складываю из того, что есть». А Катя говорит: «Я теряю всякие нити... я не понимаю почему... Я не понимаю как. Мне кажется, это какой-то хаос». И прочее. Дальше она говорит: «В конце концов мне авторитетный источник сказал, что это всё вообще фуфло». То есть вот куда — «мне скучно, бес». «Мне скучно, бес», где авторитетный Фауст сидит за спиной, а бес крутится, извивается мелким бесом... А тогда что делать? А тогда я хочу сказать авторитетному источнику: «Что делать, Фауст?! Ты ограничен! Тебе скучно от своей собственной ограниченности».

КАТЯ Они говорят, мы не слышим.

И. Я. Да это не важно. Я же им уже отвечаю. Я говорю о том же самом. Сейчас мы обсуждаем и этот момент, чем жить

внутри круга, то есть как жить вопросами и ответами, как жить позитивным сознанием. Как? Как это будет? Ты говоришь, тебе грустно. Рамиль говорит, у меня есть вопросы... Это, конечно, вызывает у меня... Я вспоминаю тот полдень светозарный, когда мы только начинали. Мы репетировали «Иосиф и его братья» так же вот, в студии, в «Манеже», ещё в «Уране». И мы, в общем, были счастливы до того момента, пока не сделали открытые показы и нас пришли смотреть. И самые сильные удары мы получали от самых близких нам людей, которые говорили: «Вы — сектанты. Вы — снобы. Непонятно, что вы делаете. Да, ты ничего сыграл, но твой друг — ужасно». Мнения рывали на части наши показы. Сначала мы показывали только Васильеву, был один авторитет — Васильев, он и раздавал как бы всем по серьгам: ты молодец, ты нет, о тебе я вообще не говорю ничего; и мы внутри этого одного стержня абсолютного авторитета варились и, когда достигали какой-то взаимности, были счастливы. И это лучший театр, который я видел в своей жизни. Повторить его было нельзя, потому что, когда надо было повторять, приходили друзья, родственники, близкие, садились на эти крыши и смотрели по-другому. И я сам лично отходил после этих показов, сомневался, не доверял, что-то мы не тем занимаемся. Это, конечно, это было сильное испытание. Как Рамиль говорит, «вопросы», а чем же я занимаюсь, на что же я жизнь-то кладу, как же так. Этот период иногда занимал несколько недель — две недели как мешком ударили, потом он сократился до недели. Потом до трёх дней. Потом исчез совсем.

— Игорь, а теперь многие вспоминают эти показы. Прошло столько лет: «А вы помните? Вот это было — да!»

И. Я. Вспоминают как идеальные показы. Теперь я тебе хочу сказать то же, когда

мы сыграли «Государство», его снял Миша Широков и показал по телевизору, то я много слышал отрицательных мнений. Огромное количество.
—А сейчас?!

и. я. Критики писали. Это был 1992 год, а потом мы были на Пушкинском фестивале в 1998-м. Прошло шесть лет. И все критики говорили, повторили бы вы показ «Государства» Платона. «Ну, это», — говорили, — «это во! Никаких вопросов. Вообще никаких! Вот это — да!» Такой тип отношений во времени, всё настаивается.

Но я хочу говорить не об этом, я хочу говорить о нас, о жизни круга, о том, какие рифы и мели нас подстерегают и как индивидуально и коллективно это всё преодолевать. При помощи чего? Как преодолевать в свою пользу, развиваясь и утверждаясь...

Хотел спросить я Ганина.

СЕРГЕЙ Ну, у меня всё крайне позитивно. Хотя трудное было ощущение, потому что я себя чувствовал таким виртуально-эстетическим марафонцем, который должен был бежать и преодолевать... Сначала ждал второго дыхания... Второго, потом третьего. И у меня была крайне позитивная задача. Я чувствовал, что мерцание есть. Есть поле и нельзя из него выключиться. Нельзя так быстро пробежать, чтобы из розетки 220 вольт выдернулись, не дай бог. И это была главная задача. И в это поле я чувствовал себя подключённым. Никаких проблем не было, то есть пять часов на одном дыхании. Бежишь и видишь цель определённую.

и. я. Олег Охотниченко.

о. о. Мы сегодня играли в футбол. Мы пошли туда ввосьмером, пошли на новую площадку. Там сидят четыре каких-то парня, вероятно, местные, мы играли на школьном дворе. Думали, так вчетвером между собой поиграем, хорошо друг друга зная, как бы

коллектив уже сплочённый. Вышли эти четыре парня на площадку, стали на другой стороне — тоже быть мяч. «Ну, что, ребята, сыграем?» — «Сыграем». — «Сколько нас?» — «Столько-то». — «Не получается». — «Ну, давайте тогда мы по четыре поделимся». Их четверо было как раз, нас восемь: «Ну, давайте тогда по две команды». Четыре уйдёт и четыре начнёт с нами играть. Мы начинаем с ними играть. А мы, в общем-то, как бы знаем друг о друге. Привыкли играть на какой-то определённой площадке. А пацаны молодые совсем. Совсем молодые. Младше нас, ну, наверное, вполвину, может, чуть меньше... И ничего не можем сделать... Они нас умывают! Мы ничего не можем... Мяч у нас скачет. Сначала начали менять мячи: «Давайте, может, мячи поменяем...» Потом: «Может, ногами поменяемся... может, переобуемся...» Уходим. Потом вторая наша команда, наши же ребята выходят. Вторые ребята летят. В пух и прах. Третьи выходим... И никак. И мы всё время друг у друга спрашиваем: «Что такое? Что?» И потом вдруг начинает получаться, взяли бразды в свои руки, стали понимать, что нужно сделать. Постепенно выровнялись.

Это я к чему? У меня такого рода опыта не было. Я согласен с Серёжей, что какой-то заход был совершенно свободный... «Сколько работ?» — «А, столько работ». — «А вы играли? Не играли? А мы это играем? Не играем? А это играем? Не играем?» — готовность к тому, чтобы играть работы, которые мы не успели отрететировать, например. Мне показалось, что у каждого было ощущение и желание командности в этом вот марафоне, который длился пять часов. Чтобы никому не помешать, и чтобы всё это было вместе. У меня абсолютно позитивные ощущения. Но относительно каких-то, извините, частных, которые в каждом из нас живут и которые нам

мешают слышать... Это другой—рабочий момент, он может присутствовать всегда везде. Но общее движение, начинающая с тренинга с этой корректурой, когда ты задействовал круг, с какой-то жизнью, которую ты подсказал, и они склеили этот единый массив, оно кажется мне нормальным внутренним результатом. Я могу ошибаться, но мне показалось, что всё было пройдено командой.

и. я. А, Юра Кантомиров, что скажешь?

Ты вот какое-то время же отсутствовал. Потом ты показался, но ты же был на последних занятиях, да?

ЮРА Да, я всё-таки долгое время наблюдал и изнутри, и снаружи за действием группы. Себе всегда отмечаю, что тот опыт, который здесь происходит, вряд ли где-то можно найти и повторить, поэтому я с удовольствием сюда прихожу, с одной стороны. С другой стороны, отмечаю, что душевная сплоченность всегда присутствует, и люди здесь очень чуткие в этом отношении. Если чего-то где-то не хватает, каждый старается добавить того необходимого качества, чтобы всё получалось. В этом смысле все настроены на то, чтобы работа продолжалась и имела дальнейшие перспективы, эмоциональный план мне всегда очень нравится. С другой стороны, находясь внутри показа, особенно когда зритель приходит, начинаешь вольно или невольно попадать в ловушку какой-то результативной работы. Результативность опережает твои намерения, она впереди тебя, и тогда у тебя оказывается мало шансов для того, чтобы заняться творческим процессом, мало шансов не попасть в эту оболочку мнимого результата, который умозрительно уже присутствует. И эта результативность, с одной стороны, нужна для спортивного интереса. С другой стороны, она сильно всё принижает, не даёт возможности свободного разговора как внутри между партнёрами,

так и с публикой. Я тогда думаю, за что же надо держаться, что может не дать возможности попадать в эту ловушку. Я для себя нахожу только один ответ: нужно ещё глубже забрасывать якорь в понимание содержания произведения, оно должно быть необходимо для меня как для актёра... помимо технических, практических рычагов, как играть, по какому договору... Содержание должно быть для меня жизненно необходимым. Для того чтобы в момент исполнения проходил разговор, чтобы сам автор посредством меня разговаривал с самим собой как с сегодняшним человеком... И вследствие этого разговора публика могла бы оказаться в этом состоянии заинтересованности.

* * *

и. я. А ты, Женя Егорова, что скажешь?

ЖЕНЯ. Я могу сказать, что...

и. я. Только погромче.

ЖЕНЯ. ...что во время показа не было вопросов, очень чётко композицию я почувствовала, ощутила её чуть раньше, чем произошло всё. У меня с этой стороны не было вопросов. Сегодня здесь была мой детский педагог по театральной студии, которая оказалась очень большой поклонницей этого театра... Она привела своих детей—десятиклассников, которые были в полном восторге и не хотели уходить после второй части, но она вынуждена была их забрать, потому что надо было их отдать родителям. Она говорит, звучал текст, самый сложный текст, говорит, что дети, десятиклассники, слушали, видели, воспринимали. А когда я играла, я чувствовала, что круг, гораздо больше рад тому, что я делаю, чем зритель, например. Я чувствовала, что у нас сзади есть тыл, тепло такое, а там, в зале, что-то не так. Вот такое было ощущение. Ещё я рада,

что я в зале «Манеж» сказала какие-то слова.

и. я. А ты, Андрей Троицкий?

АНДРЕЙ Я тоже хочу как-то постепенно собрать впечатления. Но день, на самом деле был сложный. Но мне при всей его сложности он показался довольно удачным. Удачным было это ощущение прямого восприятия вообще...

и. я. А ты, Виктор Хатеновский?

ВИКТОР Ну, у меня противоречивые ощущения, в которых я ещё до конца не разобрался. Я даже не знаю, что сказать по этому поводу. То есть были какие-то моменты, где внутри меня, скажем так... возникала какая-то гордость за то, что я нахожусь вот здесь. И они были не единичными. Но были моменты, когда внутри у меня был такой нерв, что просто, ну... В общем, какое-то раздражение было внутри от того, что происходит. Отчего это было, я не знаю.

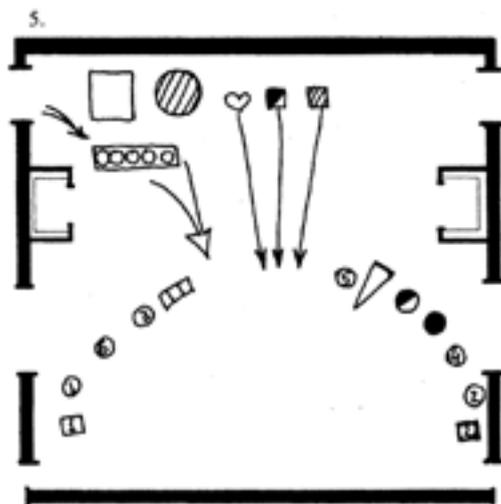
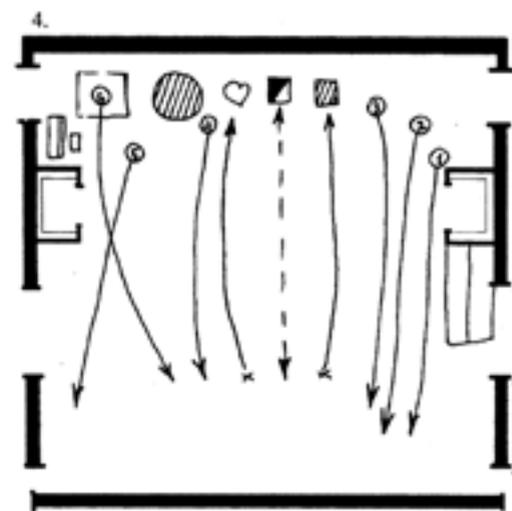
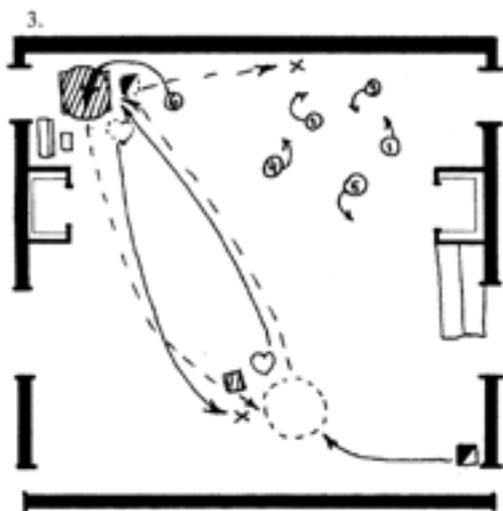
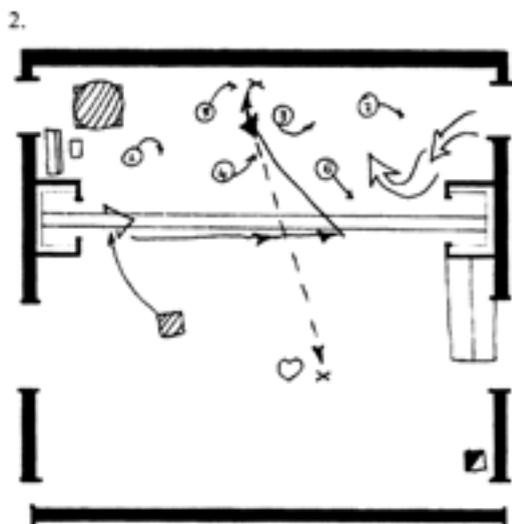
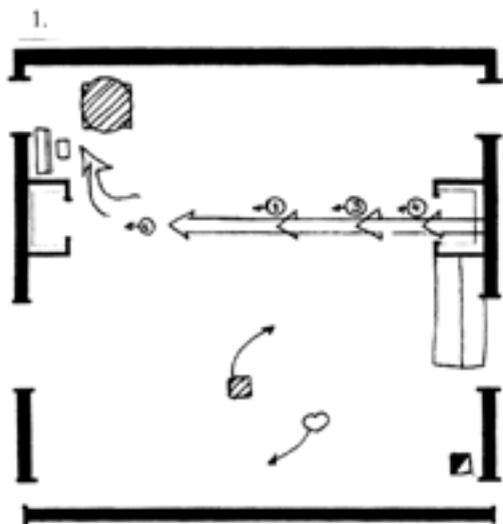
и. я. А ты, Маша?

МАША У меня впечатлений много.

Во-первых, я очень счастлива, что это случилось, мне кажется, что нужно всем, кто имеет такую счастливую возможность прикасаться к этим текстам в таких сценах, учитывать это и отдаваться этому как физическому кайфу. Я попытаюсь это объяснить... Например, зрители, которых я пригласила, я их пригласила за час... Мой муж сказал, что такое впечатление, что под таблеткой сразу выходишь. Ощущение, что реальность изменяется: «Я так смотрел на тебя и понимал, что это вроде ты, но ведь совсем другое существо уже...» Он сидел с Оксаной Фандерой и Машей Зайковой рядом, всё досмотрел—пять часов. Рашид Нугманов, известный вам режиссёр, посмотрел два часа, но вынужден был уйти, хотя он по телефону сказал, что всё понял. Он здесь живёт недалеко и примчался посмотреть. Все же разные. Я специально разных людей позвала, чтобы послушать потом. Потом

был, например, один продюсер, который сказал: «Девочки очень хорошие». Потом добавил: «Да и мальчики тоже». Мои зрители просто не могли надолго—это суббота, и я заранее никого не предупредила. По ощущению просто позвала людей. Всем очень понравилось, что круг, все сидят, что это открытая репетиция, которую кто-то ведёт... Общность. И конечно, нам нужно больше любить друг друга и помогать друг другу все-таки. Доверять друг другу. Это как бы дао такое. Это как путь, если ты вступил, один шаг сделал, то это метафизическая территория, дающая возможность расствориться самому, и каждому, кто выходит в центр, нужно отдавать все свои лучшие флюиды, помогать всячески, не мешать, быть невероятно тонким, делать то, что в тренинге, насколько я понимаю, Игорь делает... Это должно быть каким-то внутренним законом, и у нас это было. Я это помню. Хотя все здесь разные... Но надо это ценить... Мне всё понравилось: жанровые работы, я в них, например, не сильна, бурлескные, игровые моменты. Я, например, не знала, что вы мама и дочь, Аня—дочь Кати Кузьминской. Думаю, ничего себе, вот девчонки—вот парочка какая. И у всех ощущение, что нужно делать в течение нескольких дней, пусть даже по паре часов, ну чтобы не пять часов сидеть, потому что всем хочется подалее посмотреть, но невозможно дальше, а в течение трех дней можно было бы посмотреть. Всем интересно—когда следующий раз? То, что круг набирается,—это только начало, потому что вы не представляете себе, что он может делать! Единственное, что меня напрягло, но я, при этом, понимаю, почему это произошло, когда Рамиль стал ругаться матерными словами. Дело просто в том, что, когда ты говоришь на татарском языке и в этот момент ты произносишь какое-то слово, да, оно, естественно, для

Графический план № 9 (второй акт)
Тюрьма



Текст

Гретхен: «Где он, где он...» (Fon).

Звук

MD-1 Tr6 (Morton).

MD-1 Tr5 (Oberland): — Stop.

Текст

Фауст: «Дверь настезь, только захоти...» (Fon).

Описание перемены

- 1 Фауст распахивает занавес ангелов. Ангелы подхватывают занавес и уводят его до конца. Затем выходят в глубину сцены и делают гимнастику.

Текст

Гретхен: «Я чересчур всегда была безгласна...»

Описание перемены

- 2 Гретхен сталкивает земной шар с куба в сторону авансцены. Мефистофель подхватывает шар и катит его к кубу. На куб залезает Ангел и делает на нём гимнастику.
- 3 Ангелы начинают двигаться в правую и левую часть авансцены.

Текст

Гретхен: «Цветы с моей косынки сорвут...»

Текст

Фауст: «Зачем я дожил до такой печали...»

Описание перемены

- 4 Мефистофель подходит к Фаусту и Гретхен.

Текст

Мефистофель: «Она осуждена на муки...»

Описание перемены

- 5 Из 5-й арки выходит Архангел.

Текст

Архангел: «Спасена!»

Описание перемены

- 6 Из 3-й арки появляется хор.

Хор

Фортепиано и хор. Ария «Amen Alleluja» (полностью) (Fon).

Звук

MD-1 Tr6.

MD-1 Tr5:!! — с первым аккордом фортепиано.

Текст

Мефистофель: «Скорей за мной».

Описание перемены

- 7 Фауст и Мефистофель уходят к белому занавесу и оказываются в световом квадрате.

Текст

Гретхен: «Генрих! Генрих!»

Описание перемены

- 8 Гретхен идёт в световой квадрат.
- 9 Все участники спектакля собираются полукругом и поют арию «Amen, Alleluja».
- 10 Поклон.

игровой среды, но... коробит это. Нельзя такие вещи. Это такие тонкие моменты. Понятно, что мы все свои. И всё это возможно. Но в этот момент я понимаю, почему его занесло туда. Понятно, когда ты говоришь на татарском языке, естественно, ты вспоминаешь. Я вспоминаю Пашу Антонова из Казахстана, который рассказывал нам басни и периодически вставлял туда слова определённые. Мы все умирали от хохота просто, валялись по полу. «Кындыр-пындыр», — и потом только единственное слово ты вставляешь и всё... Но мне кажется... То, что это произошло, это хорошо, потому что у всех есть теперь опыт определённый, и каждый его оценит по-своему, но просто это такие тонкие моменты, которые нужно учитывать для подобных текстов... Если это интермедия, то она в какой-то бурлеск вдруг невероятный вылилась... А когда вдруг в тексте ты слышишь какие-то слова, которые... Это меня, конечно, смутило, честно могу сказать, при этом я очень люблю Рамиля, сами понимаете. Но мне показалось, что это ни к чему. А всё остальное — прекрасные работы. Многие.

Это очень сложно и тяжело, когда зритель такой... Ну я же близко сидела, и вот вижу чуть-чуть, что они сидят, у них рты открыты. Там дети, может быть, где-то были... Они просто не понимали вообще, что происходит. Открыли рты — взрослые люди сидят. Мы же ничего там особенного не делали, но тем не менее.

Я всё-таки всем очень благодарна, очень. И композиция меня не напрягала совершенно, я чувствовала, как Игорь её меняет, как он хочет... как он набирается... Мне кажется, что композиция может быть любая и в этом смысле никто из нас не должен париться по этому поводу. Всё что угодно может произойти.

и. я. Для актёров и для круга очень важно иметь композиционное мышление: композиционно читать, композиционно

сочинять, композиционно воспринимать, то есть не табуировать, а чувствовать, выстраивать из этого какое-то поле для участия собственного воображения. Хотя, конечно, ошибки возможны, без сомнения.

МАША Ну, чуткость. Чуткость просто должна быть. Сенсорика для каждого. И благодарность нужно отдавать.

и. я. Это очень важно. Композицию же, например, я называю, но играете-то её вы, каким-то образом должны подсоединять работу к работе. Насколько вы её угадываете и знаете, что её надо подсоединить или не подсоединить, сделать паузу... Ну, то есть это же свободно решается, этот момент.

А ты, Андрей Островский?

АНДРЕЙ Я считаю, что 23-го апреля был немного другой день. Было ощущение очень благодатное, потому что первый раз в «Манеже» многие были. Я тоже был первый раз в «Манеже»... А аудитория, она зависит от погоды, от природы... 25-го всё иначе, там приходилось прорываться, преодолевать пространство. Пришёл зритель... Хотя совершенно чудесно прошёл тренинг, надо было оживлять это пространство, входить туда и что-то там делать... но был трепет, было волнение, и вот у меня такие ощущения... 23-го апреля, когда я смотрел происходящее, я увидел, что это группа, что это Лаборатория, что тут что-то происходит, что это не какая-то группа артистов собралась что-то делать, что это именно какое-то направление... Мне было радостно, когда я это осознал. А 25-го композиция была очень интересно устроена, она началась так торжественно, но потом с ней что-то произошло после второй части, после третьей части ещё что-то. Но закончилась всё очень интересно. Наверное, это я хотел сказать.

и. я. Оксана Семёнова?

ОКСАНА У меня впечатление очень...

и. я. Погромче!

ОКСАНА Очень хорошее впечатление! Оба дня были для меня очень радостными, я ощущала в оба дня как бы провал во времени: я не замечала часов, минут. И какое-то было ожидание: хотелось посмотреть ещё, увидеть какие-то ещё работы. Как это было летом, я помню, что там был показ до половины пятого утра. И я помню, что чем ближе к утру, ближе к петухам, тем всё как-то смешнее, веселее, бодрее: чудесные показы. У меня тоже приходили мои товарищи. Был спортивный журналист, который не понял ничего, сказал, что временами было смешно, но потом он засыпал меня вопросами: «а что это за театр?», «что там?», «что там?»—я просто стала ссылки давать, так как у нас электронное общение было. И была ещё девушка, которая потом написала мне чудесное письмо какое-то... захотелось его куда-то поместить...

и. я. Прекрасное—надо принести! Большая редкость. В наше время.

ОКСАНА Да. Там сказано о том, как правильно был донесён текст Гёте. Она говорит, что каждое слово, каждая фраза, были тонко прочувствованы, пережиты и преподнесены. У неё до этого был печальный опыт встречи с Гёте в Театре на Таганке, она ещё товарища туда привела, и потом утешались в соседнем баре, по-другому они эту встречу не смогли пережить. А здесь для неё был праздник. Она ещё какую-то фразу хорошую написала, мне очень понравилось, что нужно уметь так отдавать, чтобы можно было взять. Она написала, что это произошло на показе, что мы отдали—я, говорит, принесла с собой домой кусочек счастья, кусочек Гёте.

и. я. Ты, Катя Аликина?

КАТЯ Мне кажется, что сложно. И при сложности—нам, вам и зрителям—всё прошло достаточно хорошо. Но до сих пор эти сложности есть. Я хочу сказать, что я так не хотела этого дня. Да. Я очень планировала планы, там, на

май. И думала, боже, ведь уже 25-е! Не могу расшифровать, почему не хотела... Но в принципе всё прошло достаточно хорошо.

Просто, мне кажется, что... может быть, я ошибаюсь... Замечательный, конечно, был круг. Но я иногда думаю... как сказать... как бывшие спортсмены и до сих пор практикующие... Круг держать—это да, это прекрасно, это здорово, но есть же ещё что-то дальше...

и. я. Что-то есть, наверное...

А ты, Лена Любарская, что скажешь?

Иди сюда, садись ближе.

ЛЕНА Ну, я могу сказать...

и. я. Садись сюда. Ну, ты пройди.

ЛЕНА Год назад летом мне было безумно тяжело... а в этот раз было совершенно иначе...

и. я. А Света Найдёнова? Иди сюда.

Ты с этой стороны.

СВЕТА Во-первых, для меня 25-е число было испытанием на выносливость, проверкой. Я и на тренировки с утра пришла уставшая, тяжёлая, думаю, господи, ну, что же мне делать, как... Всё закрыто как бы для меня. И потом удивительно всё открылось потом, как чудо. И ещё я поймала себя на мысли, когда во время игры я понимаю, как полезен тренинг перед началом, перед показом, потому что сразу у тебя всё включено, помимо тебя. Нужно только успевать за этим... не потерять.

и. я. Понятно. А ты, Наташа?

НАТАША Если подумать, играть 12 часов—это же какой-то ужас, а здесь ощущаешь как подарок. И был такой общий тренинг, в нём участвовали все, и это так удивительно. Это колоссально, а после этого ещё отдых был. Потом на показе увидела очень правильное существование актёрское: было что-то уже заготовленное и был момент в импровизации. Пожалуйста, твори! Композиция, которую выстраивал Игорь... И группа очень помогала—эти ребята были так

радушны, так помогали. Дай бог таких показов больше и больше.

и. я. Вот, кстати, мне интересно, что Юра Кантомиров сказал. У него же совет очень ясный: забрасывать якорь понимания глубже. И у меня сразу ответ на это. Это правильно. Забрасывать глубже якорь понимания, но по нему из самой глубины всходить до самого верха. А ведь когда вы поднимаетесь до самого верха, то... Васильев часто, как океанолог, приводит это... рассказывает о том, что вода-то слоистая, она не одинаковая. Она слоями располагается, вода. История же движется последовательно, она во времени развивается. Но при этом все уровни, вся вода существуют всё время. Например, мы забрасываем якорь в глубину, на одной вертикали различные слои воды, различные истории, но они все находятся на одной вертикали. Надо подготавливаться так, чтобы успевать ориентироваться индивидуально и коллективно в постоянно изменяющихся движущихся ситуациях. Например, Виктор вот говорил, что временами испытывал радость, и гордость, и счастье, а временами раздражение по отношению ко всему, что происходит. Откуда это берётся и что с этим делать? Неважно, откуда берётся. Важно понимать, что с этим делать. Как на энергии счастья не потерять, не забыться, не впасть в эйфорию? А как энергию раздражения, например, отвернуть и использовать её... — В творчество.

и. я. Да. В полезную сторону. Важно, что мы начинаем чувствовать, что они есть, тогда надо этим пользоваться. Я, возможно, рассказывал свой опыт из бега. Меня взяли на соревнования — бежать на городских соревнованиях километр, Я с отцом подробно оговорил тактику бега: как я сначала пристроюсь, выпущу кого-нибудь вперёд, потом в конце прибавлю на финале и всех обгоню в конце. И на первых метрах ребята так ломанулись,

что и я за ними ломанул и устал через пятьдесят метров. Я думаю: ребята, вы с ума сошли, вы куда, вам километр бежать! Вы так выложите. Оказывается, они натренированы бежать километр, пять и десять. Я настроен был по-другому тренироваться.

Ты, Маша Викторова, что скажешь?

МАША Мне кажется, у многих какое-то ощущение, будто бы чего-то не случилось. Как будто бы к чему-то мы шли, 23-го на показе было прекрасное на строение... и как будто бы не случилось. Мне кажется, это потому, что мы так привыкли, что у нас с каким-то опытом получались очень хорошие вещи, мы ждали чего-то такого... Хорошо, что есть некое неудовольствие... Это значит, что планка очень поднялась. Круг не может быть доволен какими-то прошлыми результатами, планка поднята. То, что такое настроение не очень радостное, — это, наоборот, очень хорошо.

* * *

и. я. А ты, Юра Наследсков, что скажешь?

ЮРА Я считаю, что всё хорошо. Для меня очень непривычно было, что всё могло резко развернуться. Ведь все работы обычно в определённой геометрии происходили, а здесь вектор был развёрнут на зрителя, какие-то слова специально к зрителю направлялись. И невозможно было сидеть отстранённо... Вот в этой бытовой ситуации были и правила: никаких бытовых движений. Круг создал всё пространство.

Кто-то что-то сказал про Рамиля... Но ведь в любой игре есть запрещённые правила. Вот Зидан лбом пальнул кого-то... Это все смотрели. Можно на повторе посмотреть, как он взбрыкнул. Какая сцена! Такие же прекрасные моменты сделаны нами. Поэтому мне очень понравился такой запрещённый приём. Хотя, я,

конечно, так не смогу. Мне не хватает смелости выйти на чемпионат и вдать кому-нибудь в грудь, если он не так посмотрит. Но сейчас я любой частью тела могу дать. И Рамиль показал на самом деле очень высокое мастерство, не у каждого может получиться...

и. я. А ты, Маша Чиркова, что-то скажешь? Мы тут обсуждаем наш показ.

МАША Я не слышала начала. Я не готовилась...

и. я. Ну, как хочешь.

МАША Я хотела спасибо сказать кругу, потому что он очень помогал. Это очень здорово! Я просто не ожидала. Потом я заметила закономерность: если учишься зрителя, то легче. Потом финал... Меня возмутили некоторые реплики... «пошли быстрее в магазин...» Что это?.. Или я просто не понимаю. Это из другой темы. Это все принижает.

р. с. Здесь моральная тематика, по-моему, звучит сильно...

МАША Нет.

р. с. Странно. Я учился у Анатолия Васильева, он мне ни разу не сказал, что я ругаюсь матом. Ты же сама была на курсе! Разве это самое главное?! Есть же вещи ценнее!

МАША Нет, я просто не поняла, при чём тут магазин.

р. с. Ну вот если ты не поняла, всмотришься в Гёте, читай, там бухают в первом же погребке! Понимаешь?

МАША Ну да...

и. я. Вот в чём проблема. Я, кстати, хотел сказать. Нам нужно заняться разбором двух сцен, которые у нас пока забыты. Это «Погребок у Ауэрбаха» и «Кухня ведьмы». Мы с Борисом будем по этому поводу говорить...

А ты, Лена Михальчук, что-то скажешь? Хочешь, садись сюда вот. Вот если ты пройдёшь около Паши Кравеца, там хорошо видно и слышно.

ЛЕНА У меня есть что сказать, но у меня больше вопросов, чем ответов.

У меня возникло много вопросов по поводу текста. Он имеет секрет, какую-то такую тайну. Соль в том, что он вроде как написан еретически, он утверждает странные для духовного сознания вещи, то есть можно его рассматривать как какую-то ересь, но Гёте же не писал ересь для ереси, правильно? Он же это для чего-то сделал. Мы вот разговаривали на одной репетиции, и мне Лена сказала гениальную идею, что «Кухня ведьмы»... что все животные, которые там представлены, все эти уроды, они, наоборот, являются божественными сущностями, просто языческими. Мне кажется, надо найти ответ...

и. я. Понятно. Кажется, всех спросил.

Ну и замечательно.

—А ещё можно я скажу, потому что могу забыть... Вот про питьё, про вино. У меня были знакомые немцы здесь на спектакле «Каменный гость», не на «Фаусте». Среди них одна женщина мне рассказала, что в Германии... Борис наверняка это знает... есть специальный погреб, куда немецкий актёр приглашает зрителей. Они спускаются по винтовой лестнице, садятся, их сначала поят вином, потом они танцуют танец... Вообще, всё действие, как она мне сказала, основано на опьянении, другое дело, как это прочитать. Поэтому меня, например, совершенно не испугало то, что импровизация «сошла» в магазин. Уже же чувствовалось, что закончился показ. Как на джаз-сейшн музыкантам надо в финале раствориться: просто раз—и разошлись. Для этого надо знать законы музыки. Мы же это не обговаривали, мы ждали команды. Поэтому, когда Олег взял гитару и когда ребята собрались, настолько стало тепло и хорошо от этого, я, например, очень порадовалась. Как-то прошло натурально... Вот и финал...

25.04.09

Разговор после показа Лаборатории «Фауст» в зале «Манеж». Часть вторая

б. ю. Прошёл какой-то очень достойный этап совместного труда. В этом этапе было приучение собственной художественной природы. Приучение к новому типу тренинга, который в большей степени является художественным исследованием. У тренинга как у направления театрального дела существует широкий диапазон, включающий в себя не только драматический театр. Он также связан и с театром пластическим, и музыкальным, и ритуальным. В балете же, например, тоже существует тренинг. Если посмотреть на классический балет — один спектакль живёт больше двухсот лет. Для того, чтобы он был обеспечен, существует балетный станок и язык, который в себе этот балетный станок содержит. Термины, ритм занятий, режим дня и воспроизводство. Образ воспроизводства включает в себя ещё пластические данные. Дальше спектакль принимает на себя разные сюжеты. В основном романтическую сказку. Но у каждого такого спектакля невероятный потенциал и точно разработанный тренинг. По этой поверхности, имя которой спектакль, можно писать очень разные истории.

Тот тип тренинга, который Игорь выработал в актёрской, режиссёрской, педагогической средах, имеет в себе зачаток именно такого рода образа тренинга. Этот тренинг порождает универсальный спектакль. И по этому спектаклю можно писать дальше очень разные истории. Вот таково его родовое, генетическое

свойство. Таков его потенциал. Актуализирован он ещё в небольшой степени. Его актуализация только началась. Вы говорите «круг», но круг является, на самом деле, просто знаком той универсальности и того потенциала, которые здесь спрятаны. Этот круг содержит в себе намного больше возможностей взаимодействия с ним и проведения его, чем тот образ взаимодействия и проявления, на который сегодня мы оказываемся способными. Важно ни в коем случае не оставлять исследования художественного потенциала тренинга как образа универсального спектакля, который в нём спрятан. Для этого требуются исследования, ритм, продумывание режима изобретения этой постановки и этого тренинга. Сейчас не место и не время креативного поиска — вот именно сегодня — и разговора на эту тему. Но несколько слов по этому поводу я хотел бы сказать.

Есть такой элемент: особого рода бегущий по кругу импульс, которым вы можете управлять. Естественно, здесь спрятана определённая музыка. Просто в бегущем по кругу импульсе, рождённом по отношению к одному целостному поэтическому фрагменту, спрятана музыка. Спрятана там, где ты отвлекаешься от функциональной задачи, то есть собственно задачи, воспитывающей согласие, способность единства в проведении через себя, например, единого ритма (единства), включения, передачи, освобождения от инерции, которой наполнена личность и тому подобные вещи, то есть очень полезные лечебно-профилактические функции. Но здесь же, в этом же самом месте располагается художественный и исследовательский потенциал. Хотя само это исследование до сих пор не получало полноценной возможности отправиться в самое

себя. И эта возможность открывается, как мне кажется, здесь, на территории Лаборатории.

Этот импульс может быть организован, например, ритмически с разнообразными вариациями ритмов. С ними можно работать как со своеобразным текстом и исследовать, как бежит импульс от человека к человеку, как живёт круг в отношениях с импульсом. И так, различить, что он пишет. Пишет, как в абстрактной живописи, или как в энергетической графике... Как ритм может участвовать? Не обязательно так: вот я запустил ритм, дальше он себя воспроизводит. Я запустил ритм, а уже следующий участник к нему прибавляет другой, а третий разворачивает его, тем самым обостряется авторское соучастие круга в собственном развитии. Как пример. В этом смысле он может принять на себя тот потенциал развития музыкального сознания, которое свойственно сегодняшнему времени, принимая при этом особого рода вопрошания. Вопрошания, связанные с отношением целого, коллективного или ансамблевого и индивидуального. Вопрошание, связанное с соотношением заранее данной, рождённой всеми фигурации, которую надо только воспроизвести, с тем, что имеет возможность разворачиваться, развиваться, возвращаться к источнику или к инициатору импульса в преображённой форме и получать в ответ следующий ход. Это одна из возможностей. Но в данном случае это принципиальная возможность. Вопрос в том, где распределяется инициатива. Как обучиться воспринимать инициативу другого?

Итак, есть два момента. Первый момент: есть Игорь, который является источником импульса — тот тип источникового импульса, который называется дирижёр. Второй: есть каждый из вас, который учится принимать этот импульс в себя, передавать его другому, оказываться

участником этой предложенной формы. Но одновременно с этим по закону такого рода методики будет возникать ущемление индивидуальной территории, индивидуального универсума, свободной территории, потому что вместе с тем, что вы получаете от меня или от Игоря, вы получаете позицию, недоступную для вас. Суть этой позиции заключается в управлении априорным. Это свойство нашего круга. Тогда вам остаётся только коллективно и статусно обеспечивать происходящее, как может лишённая надежды армия делать вид, поддерживать репутацию, что она армия солдат, а не армия полководцев. Там, где вы получаете друг друга, у вас начинает созревать особого рода бивак в сознании, в действиях. Вы учитесь ходить по новым маршрутам, это обязательные испытания сознания, имеющие больше отношения к эстетическому, чем к этическому. Принятие на себя такого рода участия сегодня является не этической проблемой, как при коммунизме например, а эстетической, потому что я принимаю на себя противоположное. То есть на самом деле наш круг страдает принять на себя образ полководца, образующего единую армию. Когда инициатива принимается инициативой. Дальше эта инициатива имеет полный универсальный потенциал принять её и предложить её следующей такой же исполненной благости инициативе. Таким образом, бег этого импульса совершенно меняется — он задевает ещё и другие струны. Без эстетической формы служения, сохраняющей и радующей за полководца, то есть за дирижёра, обратная, оппозиционная сторона луны этой универсальной целостности будет сомнительна. Но вместе с ней она развернёт особого рода универсальный потенциал, который может придать нашему кругу дополнительный важный объём. Вот пример размышления на

одном уровне. На уровне самого по себе круга.

Когда я на какую-то секунду называю это всё Небесным Иерусалимом, я делаю это сознательно. Дело в том, что развитие идеи о Небесном Иерусалиме в культуре связано с устранением оппозиции между различиями в религиозных движениях, абсолютно полноценными, обусловленными глубочайшими струениями кармических индивидуальностей, расовых и кармических индивидуальностей Земли. Идея Небесного Града связана с тем, что они (религии) все в определённый момент встречаются на равной территории. И единобожие — как идея — выражено в монотеистических религиях через разовые формулы. Почему мы говорим «монотеистические религии»? Потому что Он Один Единственный и Единый. В данном случае сам по себе Небесный Град принимает в себя не только монотеистические направления религиозного сознания, он принимает и все остальные: брахманизм, буддизм, даосизм и всякого рода чересполосицу индийских и латиноамериканских карнавальных религий и т. п. Всё это собирается в единый Град. Мы можем увидеть здесь, в топологии того, о чём я говорю, что разнообразные, принципиально несводимые друг к другу ментально, кармически, человечески столетиями и тысячелетиями выращиваемые векторы найдут возможность оказаться в едином Граде. Как такое может получиться? Просто туда и направляется человечество. Как это такое может произойти? Можно ли это исследовать при помощи круга, при помощи соотношения бегущего импульса, то есть при помощи соотношений и инициатив? И что это такое? Поэтому ещё раз хочу сказать, в образе технологии (и я не просто так пользуюсь этим опытом), которую предлагает

Игорь, спрятан Небесный Град, Небесный Иерусалим, но развернуть его полностью можно только при условии, если, с одной стороны, будет сочетаться вот этот импульс, идущий от одного всем, а с другой, каждый окажется его источником. Вот если это получить как технологию, тогда мы получим в круге образ Небесного Иерусалима.

Это тот потенциал, который спрятан в тренинге. Я рассмотрел его через метонимию, то есть я рассмотрел его только через один элемент. Хотя можно и сложнее сказать, потому что в круге при этой технологии мгновенно возникают пластические, энергетические, ритмические и смысловые сочинения. В начале импульс бежит по кругу, потом он постепенно начинает оживать, приобретает пластические формы и связанные с ними возможности. И все их надо испытать. В этих формах опять-таки происходит участие. А вы так не участвовали, то есть вы в одном участвовали, а в другом нет.

Вторая метонимия касается того, откуда идёт ваше участие. Откуда идёт попытка открыть предложение Игоря? От вас. Таким образом, здесь сочетается не просто разница в ходах, здесь сочетается разница в источниках. Вот это сочетание разницы в источниках, игра источниковыми пластами даёт потенциал для построения очень сложных объёмов. Этот момент мне кажется наиболее свежим, наиболее интересным.

К чему мы с вами приутовлены предыдущим шагом? Мы с вами приутовлены к особому рода дизайнерскому компонованию. Что я под этим имею в виду? В самой стратегии развития Лаборатории есть сочетание работы, рождающейся из определённого типа отношений, где разбор даётся априорно, структурируется. А дальше искусство этой работы в Лаборатории, оказывается, заключается в том, чтобы

присоединиться к чужой инициативе разбора и в этом присоединении обрести собственный акт. Жесткое структурирование. Является ли это важным? Это является не просто важным, это является важнейшим элементом обучения профессиональному делу. Если это не освоить, то тогда ты окажешься в маргинальных отношениях по отношению к собственной профессии. В тех маргинальных отношениях, в которых оказывается свободный художник, который сразу начинает со стрит-джаза, никогда не испытав себя в оркестре. Путешествие, в которое мы потихонечку только направились вместе с вами, связано и с моими методологическими исследованиями, которые в нашей Лаборатории особым образом встречаются с результатами судьбы развития васьильевского метода. Я предлагаю вам режим, или даже искусство, точно участвовать в предложенной структуре, перехватить её и сделать своей, то есть сделать чужую инициативу своей и четко во всех нюансах осуществлять, приуготовив собственную природу к тому, чтобы взять на себя слои, подразумеваемые аранжированной инициативой, предложенной вам. Слои смысловые, ритмические, игровые, энергетические — всё это разное. Вам нужно учиться управлять этим. Первое.

Второе. Там, где вы создаёте и сочиняете собственные работы, вы на самом деле испытываете, возвращаете, тренируете собственную инициативу. Вы как бы пусть ещё в не до конца осознанном виде, встаёте на территорию демиургическую. Вы должны проявить инициативу, создать разбор, создать структуру, то есть, одновременно обучаясь принимать структуру от демиурга, вы обучаетесь быть демиургом. Памятуя о том, что я сказал про импульсы. Так развивается методология и технология нашей Лаборатории в каких-то очень крупных фигурациях. Так складывалась

история наших показов. Первый был более демиургически обострённый, идущий от структуризации, второй был более свободный, идущий от личной инициативы, третий был связан с их сочетанием. Ещё был интересный показ, с моей точки зрения, когда мы взяли Пушкина. Здесь мы с Игорем откинули демиурга в сторону. Игорь его как бы достал из бумажек, мы его корректировали, что позволило наблюдать момент, когда уже освобожденная от демиургического доминирования инициатива, уважая и сопрягаясь с ним, брала и пыталась его развернуть. Процесс этот чуть-чуть на вырост для вас. На вырост для Лаборатории, потому что в нём уже был синтез, снятие оппозиции между творцом и творением. Между инициацией в виде дирижерского доминирования и свободной взаимной игрой полноценных инициатив. Эта тема во многом является основополагающей идеологией для нашей Лаборатории — это то, что здесь исследуется. И с этим связан тренинг, его потенциальность. Сейчас актуализирована сильно одна его сторона, но обязательно взойдёт и другая, и это потребует каких-то открытий. Дальнейшее развитие тренинга, его авторское и технологическое развитие связаны с тем, о чём я говорю. Так мне это представляется.

С выходом в «Манеж» мы с Игорем попробовали чуть-чуть изменить технологию. Вот перед нами складываются картины. Какого типа картины? Разные работы. Какие есть критерии для измерения этих работ? Например, одна выразительная, другая жанровая, третья многофигурная, веселая, длинная — разные критерии. Или — эта сделана по законам игровых связей, это не правильная, но выразительная. Почти дизайнерские критерии. Я их сейчас так назову. Композиция складывается как бы по законам дизайна, по законам сочетания

элементов того или другого импульса, который может быть в этом сочетании рождён. Это определённый тип компоновки. На самом деле это тот тип компоновки, который невероятно современен, потому что сегодня компонование, композиторское искусство в широком смысле во многом уходит в дизайн. Современное построение подразумевает потребителя дизайна. Одно из принципиальных отличий дизайна от иного типа компоновки связано с тем, что дизайн предназначен для потребления кем-то. Дальше вопрос заключается в том, а кто его собственно будет потреблять? Например, житель квартиры. Дизайн на самом деле очень серьёзно обостряет статус потребителя. Чтобы преодолеть потребителя, требуется другой тип компоновки. Ну, например, тематический или смысловой. Это может быть и смысловой дизайн. Просто для меня важнее другие критерии. Что мы можем констатировать? Мы можем констатировать, что на сегодня мы как Лаборатория переживаем особую стадию. Мы можем играть дизайнерскими типами композиции, компоновки.

Эта игра может осуществляться двумя путями. Первый путь—мы с Игорем в это играем, то есть мы с Игорем, условно говоря, назначаем виртуального потребителя. Это может быть потребитель-педагог, это может быть виртуальный потребитель-мастер, который идёт своим путём, это может быть, например, зритель. Кентавр, созданный из их смесей. Мы берём и составляем композицию. В быстрой интуиции нашего диалога мы все равно работаем в этом режиме и создаём композицию. Дальше эту композицию вместе с той иерархией, которую она навязывает лабораторной работе, предлагаем вам. Это находит отклик в ваших душах. Вы, например, говорите: «Вот, не получилось, не вошла в композицию». Или наоборот.

Другой образ «композирования» тот, который вам был неизвестен, он радикально и принципиально другой. Он обнаружился как возможность именно в «Манеже». Это тот самый образ, который наиболее органичен и естествен для нашей с вами Лаборатории. Именно в зачатке этой стадии. И это парадоксально. Почему? Потому что если оторвать нашу Лабораторию от репрезентативного, то есть от показа зрителю, то окажется, что она изначально жила по правилам, противоположным композиции. Вы предлагали объём, никак и ничем не структурированный, просто естественно выросшие поросли работ. Каждый раз мы, задействовав вас, спешно этот объём структурировали для показа. Усильте художественно и методологически то, о чём я говорю. Итак, есть две линии, не сводимые друг к другу. Одна линия—это репрезентация, которая требует демиургического типа композиции; вторая линия—это естественный процесс работы, который имеет в себе совершенно другой принцип управления процессом, здесь и сейчас рождающегося компонования, в котором сам этот процесс был только-только открыт для вас, он раньше был незаметен, но на самом деле присутствовал всё время. Суть этой второй линии—на территории репрезентативной расположиться противоположным образом. На показе 23-го мы это и осуществили. Этот процесс стал возникать естественным образом, в инициативе, идущей навстречу друг другу. Люди подготовили какие-то новые работы, предложили их. Игорю оставалось получить этот импульс от вас и ответить на него своим импульсом компонования. А 25-го—принципиальная разница заключалась в том, что от вас уже импульса не было. Был импульс только от Игоря. От нас. Вот это есть принципиальная разница. Всё остальное не имеет никакого значения.

Первый случай—23-го—эффект озонирующей ситуации заключался в том, что на протяжении серьёзного времени накапливалась от вас определённого рода инициатива. Это время уже было включено в репрезентацию. А теперь столкнулись две инициативы, они сложились, возникала одного типа ткань, ваша инициатива была переведена в ожидание репрезентации, а Игорь свою сохранил. Тем самым вы как бы лишились половины. И это осложнило проведение работы.

Вместе возникает доминирующая инициатива у всего коллектива, это определяет атмосферу происходящего. Определяет вектор, диалог. Таким образом, что происходит с кругом? Он образуется. Где происходит действие? Действие происходит здесь. Оно держится здесь не потому, что мы его специально удерживаем, оно обеспечено здесь. Я сижу в «Манеже» на скамье, сейчас должен быть спектакль, и вдруг словно бы приземляется инопланетная тарелка. У них какие-то невероятно подлинные отношения друг с другом. Как будто ткань для пялец натянута... Вдруг начинает дышать волшебная иглолка и рисовать прямо здесь круги. Я же свободен от давления на себя вообще. Здесь как бы волшебное озеро появляется, и в нём начинают создаваться миражи. Это обеспечено тем, что можно назвать жизнетворческой линией, выходящей за пределы того, что связано с работой и с энергией инициативы подготовки работы. За пределы связей, которые возникают вокруг работы над работой.

Что происходит с вами 25-го? Свет, который ищет себя. Он ещё не знает как... Он ещё больше мешает... Какой-то бегаёт свет... Как будто оставшиеся в космическом полете люди никак не могут толком подсветить это дело, чтоб оно проявилось.

Что происходит 25-го числа? Всё вроде то же самое, но группа космолетчиков начинает идти навстречу местному населению планеты. И каждый из них идёт навстречу по-своему, но именно навстречу. Никаких чудес. Я участвую в церемонии. Мне кто-то идёт навстречу. А кто, я не понимаю, не успеваю понять, потому что остаётся только «иду навстречу», но не остаётся той волшебной, известной для меня жизни. Я будто бы вижу спину первого космолётчика, который организует ваши хождения мне навстречу. Совершенно другой образ. Он на чём-то держится, скреплён постоянным напряжением—кому, когда идти мне навстречу, неизвестно. Но это намного более простенький тип напряжения и намного более простенький тип связи, чем тот, что возникал 23-го числа. Вот это первое, чем я хотел бы с вами поделиться.

То, что происходило 23-го числа, было обеспечено тоннелем взаимной работы. Можно ли это получить без этого тоннеля? Можно ли это получить там, где мы профессионально управляем действием? Да, можно. Но тогда эту глубину надо подключить к тренингу. Это спрятано в технологии. В нескольких её элементах, определяющих правила игры и правила обустройства игры, соотношения её с самой собой—в игре инициативы. Если мы так устраиваем, что вам приходится отдать полную инициативу нам с Игорем, то ничего не получится. А если так устроено, что у нас есть взаимодействие инициатив, тогда будет получаться всё лучше и лучше, откроются возможности. Откроется эффект волшебного мира, не настаивающего на себе.

Был ли, например, у Анатолия Александровича такой опыт? Да. Ведь его «Илиада»—это замкнутое пространство, которое подразумевает свидетеля. «Илиада»—это замкнутое пространство,

сделанное демиургом, в котором нет никакой свободы, в этом смысле тебе приносится для освидетельствования особого рода монохромный мир в виде доминирующей фигуры, и ты должен его принять. А все остальные существуют как бы в режиме подвига воссоздания этой выдающейся монохромности. Это определённый тип монотеизма. Он никогда ни при каких условиях не будет дышать свойствами Небесного Иерусалима. Никогда. Это исключено. Это противоположно ему.

А здесь выстраиваются свойства именно Небесного Града. Это потому видна разная инициатива, видно их неравенство, пребывающее в блаженстве совместного. Это, с одной стороны, недостижимо, а с другой стороны — рядом. И дальше начинается волшебство игры. Взаимодействие. Ты становишься свидетелем — не то чтобы тебе сказали, что твоя роль свидетеля, а ты сам обнаружил себя как свидетель. Совсем другие отношения. Ни лучше ни хуже — просто другие, про другое.

Каким, мне кажется, может быть (мы об этом с Игорем говорили) путь для воплощения той потенциальности, возможности, спрятанной в художественном многообразии нашего труда? У нас два типа инициативы. Есть путешествие, которое совершает Игорь по тексту «Фауста». К этому путешествию вы все с удовольствием присоединились и какое-то время плодотворно двигались вместе с ним при его авторской инициативе чтения текста и разбора. При этом в этом путешествии вы получали от Игоря правила игровой структуризации, правила игрового театра, то есть вы одновременно занимались художественным телом путешествия и профессиональным ростом, связанным с получением правил игрового театра, определённого стиля игры. Это происходило одновременно. Дальше. Эти правила и этот взгляд уяснились. Их источником являлся Игорь. Чтение

текста развивалось по этим правилам. При этом мы понимаем, что, когда его создавал Гёте, он не руководствовался правилами игрового театра. Поэтому наша деятельность может быть условно разделена на идеологию и театр.

Дальше вот этот этап прервался. И стал наиболее активен другой тип работы — ваши самостоятельные работы, где вы уже целиком реализовывали и накапливали собственную инициативу, ту самую встречную инициативу, которая во многом определяет волшебство этого миража, на мой взгляд. Это должно обязательно продолжиться. Два этих процесса должны не прерываться. Тогда они будут обеспечивать то волшебное озеро. Один процесс, в котором Игорь ведёт работу и в котором вы с огромным удовольствием и интересом участвуете, потому что художественный изыск формы здесь связан с тем, чтобы принять во всех нюансах и отдать. Второй, не оппозиционный первому, естественный, проявляющий вашу собственную демиургическую инициативу, когда возникает обязательное желание самому разобрать, самому предложить. Тогда от нас с Игорем требуется восприятие вашего предложения — одно питает другое. Во взаимодействии. Если мы это продолжим, обеспечим, у нас появится волшебное озеро.

Какова моя здесь роль? Моя роль — навевать сладкий сон, то есть горький, потому что, как говорят у нас у каббалистов, если я буду навевать горький, он станет сладким. Я вам нужен как горький сон, чтобы вы не заболели сахарным диабетом. Мой горький сон — это горечь вашего сознания.

Вот в этом режиме мы продолжим работу. Мой интерес заключается в том, чтобы Игорь нашёл время и силы и продолжил совместно с вами движение-путешествие по тексту при доминировании его режиссёрского взгляда. Это

обязательный момент. Второй момент— это ваше движение навстречу ему, но не оппозиционное, не противоречащее, а просто при другом типе рождения и развития инициативы, таким образом, мы в этой совместности будем созревать как целое чайной природы существования. Но я не собираюсь брать на себя подробный разбор каждого текста, потому что мои функции здесь более скромные, то есть у меня есть территория, где они более конкретно выражены—это спектакль, а в Лаборатории они более скромные. С чем они связаны?

Когда вы читаете текст, ведь вы будто совершаете путешествие. А что такое показ? У показа может быть два режима. Один режим—от уже завершённого, второй режим—от совершающегося путешествия. Это огромная разница, потому что при одном режиме я, например, знаю основное событие, а при другом—оно мне неизвестно. Сейчас вы находитесь в ситуации, когда вам неизвестно основное событие, то есть вам неизвестен исход, вам неизвестно, а чем это всё завершится. Что вы там вычитаете? Эта неизвестность—это то, что во многом характеризует происходящее. Эта неизвестность в каком-то смысле предоставляет дополнительную свободу личности каждого из вас, но свободу определённого свойства. Это искушение развязности, но не в плохом смысле. Будто бы ещё неизвестно, какой будет издан указ, в каком мы живём государстве—в фашистском или демократическом. Неизвестно. И пока неизвестно, этим надо пользоваться, потому что вдруг станет известно, и тогда моя интуиция продвинутого и целеустремлённого фашиста не найдёт здесь место, и придётся бежать в Гималаи к последним оплотам жёсткой дисциплины в мире—ламаистским монахам, а пока я ещё здесь могу быть фашистом. Быть самим собой, со своими чаяниями. А

пока мы ещё не добрались до финала и не открыли государственный строй. Вот эта ситуация удивительного межвременья с точки зрения разбора, путешествия—она поразительно плодотворна. Если бы её не было, её надо было бы создать специально. Ситуацию выскальзывания от окончательного вердикта о том, что здесь, собственно, происходит. Выскальзывания из-под гуру-персоны. Нет гуру, который сказал бы: «Мы делаем на эту тему» или «Всем тут смирно! Вольно! Вперёд! Весь день». Вот такого гуру здесь нет. Отсутствие постулирования.

Отсутствие гуру при распределении всех профессиональных функций делает это пространство уникальным и является художественной характеристикой этого пространства, на котором предлагаю нам настаивать, ну как бы манифестировать, которое стоит манифестировать. Государство, ускользающее из-под государственного строя, из-под определения государственного строя. Что это вообще такое? А это образ мира будущего. Это и есть Град, универсальный Град—Иерусалим. Идеология прячется в технологии... Тогда удивительным образом Иерусалимский Град тренинга встретится с Иерусалимским же Градом удержания себя от ограды государственного строения. Понимаете, да? И тогда вот эти вот связи начнут расцветать.

Тут же ещё нет доминантной формы—круг и пустая площадка, то есть никто вас не зажимает в единственность государственного строя при помощи форм—то, что осуществляет или кажется, что осуществляет, спектакль. Так что у нас есть удивительная возможность дальше двигаться в этом режиме.

Когда я говорю о горьком, я говорю о том, что по мере сил и возможностей буду мешать, то есть я буду давать взгляд. Для чего? Чтобы было обо что бурому медведю чесаться, понимаете, то есть чтобы было бы что оправдывать, с чем

спорить, сопротивляться. Это другой тип предложения взгляда на произведение. Чтобы было чему сказать: «Нет, я по-другому вижу...», то есть это особого рода провокативная, но искренняя политика взгляда. При выскальзывающем изпод окончателности государственного строя государстве это очень полезно иметь. Это то, что в демократии называется продуктивной оппозицией, но никто её не выдерживает. Людей стреляют, убивают, ненавидят и так далее. Опаснейшая должность. И вот в связи с этим я хочу сразу перейти к её претворению, её осуществлению.

Вот несколько вопросов. Например, первый вопрос, касающийся истории Гретхен и Генриха. Он ей дал яд или не дал? Какие могут быть ответы?

Первый ответ: он ей дал яд, но сказал, что это не яд, то есть обманул. Опять же, плохо это или хорошо? Прекрасно. Если бы я смотрел фильм, это был бы замечательный ответ. Она поверила, что у него яд, увидела перед собой монстра, страшного человеческого монстра. Обратите внимание, что я же это рассказываю не от Гретхен, а в игровой структуре. И тогда она пошла бы ему навстречу и так далее. Это одна история.

Другая история. Он дал ей именно яд, и она яд взяла. Это вообще другая история. Какая? Ну, например, условно говоря,—я люблю прекрасного лейтенанта СС, красавца, а я еврейка. Ну влюбилась! Слушаю его бархатный голос, он ещё и на трубе играет, и он так сыграл... Ну, гениально сыграл! И говорит: «Пойми, пойми, евреи не люди». И я вдруг это понимаю и говорю: «Да, они не люди...» Хотя сама еврейка. Я настолько увлеклась и соблазнилась этим утверждением, что евреи не люди, что, в принципе, я даже ему подсказала, как их уничтожить, а потом, когда я пришла в себя, ужаснулась, хотя продолжаю любить. Вот это ужас в душе!.. Он убил всех

соседей, а я его продолжаю любить—просто кранты. Вот уже другая история. У неё другая логика, но она оказывается историей, возможной в этом ключе, можно так договориться. В принципе, мне в моем подпорченном, чудовищно подпорченном не только постмодернизмом, но даже и новоуниверсализмом сознании, мне вообще всё равно, какая здесь история будет рассказана. Естественно, с точки зрения игры мне не всё равно, какая здесь будет развязка, но с точки зрения потребления, если будет хорошо рассказана первая, буду радоваться, как продюсер... Зритель же в Москве невероятно инициативный, большинство из них—это продвинутые американские продюсеры. Они не против разных впечатлений. А вот театралы сразу думают, как это можно применить или нельзя, и с этой точки зрения испытывают какие-то одни впечатления.

Мы ведь не можем утверждать, что Гёте написал именно вот это.

Какая ещё может быть история в этой сцене? Например: Генрих точно даёт лекарство. Это лекарство. Абсолютно точно. Гретхен берёт лекарство уверенно, а это на самом деле яд. А кто виноват? Говнюк. Бес. Мефистофель. Она знает, он знает. И вот теперь выбор не перед ними, а перед ним. А что ему делать? А он сам не знает. И тогда всё, что произошло, становится игрой. Но есть место, есть время движения, в котором он не виноват, дальше он эту вину принимает. Так написано у Гёте. Ну, скажем. И в этот момент возникает возможность для автора писать вторую часть. А если бы он не принял эту вину—возможности писать вторую часть нет. Я рассказал вам три варианта. Может быть, есть и больше, но этих трёх достаточно для того, чтобы вы вступили с ними в диалог.

Расскажу ещё четвёртый, при помощи которого можно все эти три варианта

аннулировать. Хотя, естественно, они всё равно важны. Что это за вариант? Он связан с моделированием мира. «Борис Юрьевич, что это?.. Как это понять?! Я вас не понимаю. Что такое моделирование мира? Я вот до этого вас понимал, а сейчас я вас не понимаю». Сейчас объясню. Ну, например, мы читаем. Мы современные читатели. Я читаю историю про Агамемнона. И там, например, сказано: он убил свою дочку, продал своего сына, убил этого... У меня не возникает ни одного морального оправдания — как это так?! Он убил дочку, он продал сына. Это что такое?! Дальше я представляю себе режиссёра Тальхаймера, который Агамемнона... Как поступит Тальхаймер? Он скажет: на фиг эту античность! Но что же это за говно-человек, который убил свою дочку?! Тогда он как у нас одет? Он, наверное, наркоман? Что делает Тальхаймер? Он забирает из античности всю эту историю, меняет модель мира и начинает выстраивать Агамемнона как идущего по той же улице и едущего в том же транспорте, что и мы с вами. То есть в чём-то он прихватизировал античность, он присвоил её себе, он как бы структуру сюжета перенёс в другую модель мира, таким образом, у нас есть возможность эту структуру сюжета приносить в ту или другую модель мира. Всё зависит от того, в какую модель мира мы эту структуру сюжета вложим. Она будет оказываться такой, или другой, или третьей. И мы с этими моделями мира можем что-то делать — это режиссёрская алхимия, на которую сегодня, вернее, завтра начнёт разворачиваться вообще мировой театр. Уйти из этой модели мира в новую. Новое — это хорошо забытое старое. Анатолий Александрович начинает эту традицию — предложения не просто сюжета, а модели мира, сквозь которую можно рассмотреть драматургию, или сюжет. Он это предлагает очень разнообразными способами в «Илиаде».

Он говорит: эта модель мира происходит от высочайшего совокупления античности и христианского импульса. Он говорит: «Это я переношу в некую историю комическую, разговор с другим лицом, всё связанное с этим я перевожу в античный космос. Смотрите, что получается». В греческий космос, не римский. Он начинает совершать акт переноса.

А что мы делаем? При помощи какой модели мира мы рассматриваем этот сюжет? Опять я беру это метонимически сейчас. Мы этим играем. Первое, что я предлагаю — надломить, условно говоря, античную модель и христианскую, разделив их. Не делать их одним. Разделить, разломить на две части. Христианская модель мира несовместима с настоящим временем. Античная, я утверждаю, совместима. Именно этому посвящено наше с Игорем исследование при помощи «Клеопатры». Первой части, а не финала. Потому что я так же точно разломил «Клеопатру» как бы на две части. В первой части я противопоставляю христианское и античное и таким образом обнаруживаю современность. А Васильев во второй части их соединяет и таким образом выходит из-под власти современности над собой. И вот это вот надо обязательно понять.

Что происходит с «Клеопатрой»? Сейчас я быстро расскажу на «Клеопатре», дальше покажу на Гретхен и демоне. Что происходит с Клеопатрой? Клеопатра говорит: «Я меняю парадигматику мира». Мы об этом с вами говорили. Васильев первую часть не разбирал. Он разобрал вторую часть, связанную с Дон Жуаном, потому что он... как сказать... он прицелил этот текст к разрабатываемому им мифу прохождения через смерть. А я сейчас ни в коем случае этого не делаю. Я прицеливаю этот текст к нему самому или уже к совсем другой парадигматике, которую мы сейчас с вами здесь разрабатываем. Тогда что я делаю?

И мы делаем с Игорем? Что? Вот у нас есть жрица храмовая, ну как сказать, источник парадигмы Золотого века, где акт любви является актом священным, это священный акт, то есть он над всем. Что такое священность? Отделённое. Свят, свят, свят. Ангелы говорят Господу: «Отделён, отделён, отделён». То есть это отделённое, неподвластное никаким страстям и никаким механизмам, и никаким инструментам, из которых состоит мир, и нету в мире инструмента, который бы... Таким образом, через соотношение со священным мы можем понять принципиальную парадигму мира, то есть важнейшие фундаментальные законы его устройства. В этом мире есть священное, и это священное касается любви. Любовь священна, отделена—она в центре, она главная. Что свершает Клеопатра? Это, конечно, надо будет взять всей душой... Сейчас просто на уровне модели говорю, я не говорю сейчас о душевных индивидуальных возможностях, говорю о модели. Клеопатра назначает другое мироздание при помощи одной детали, которая полностью всё меняет. Она говорит, что любовь продаётся. В этом смысле она аннулирует священное. Она образует механизм денег, продажи, обмена. Она аннулирует один мир и создаёт правила другого мира. Вот что она делает. Клеопатра в этом смысле полностью разрушает один мир и в ту же секунду создаёт другой. В самом начале, всё остальное—то, что происходит в этом новом мире. А какой же она мир создаёт? Мы можем с вами точно сказать, что она разрушает. Она разрушает мир, в котором есть священное, антично-христианский космос в его неизбывном совершенствовании священного, в его неизбывном разрастании и аккумуляции священного, его неизбывной эволюции, где священное идентифицировалось с любовью. В той единой эволюции, которая

предшествующим нам сознанием была уже открыта и провозглашена как театр, например. Клеопатра это разрушает. Моделирование мира—это и есть, по сути своей, вертикальная игра. Это же не просто техника—взять вертикаль или взять горизонталь. Если ты идёшь умозрением, то есть поднимаешься туда, к концептуальному, это значит, ты уже идёшь по вертикальному построению сознательно.

Вот Клеопатра крушит. А какой же она приобретает мир? Куда она нас переносит? А она приобретает сегодняшнее время. И в этом провиденциальная особенность пушкинского взгляда. Получается, я в эту секунду моделирую Пушкина. Пушкину вообще и не снился такой тип разговора. Это всё просто способ говорения. Я сейчас Пушкина уже забрал. Я его вставляю туда, в этот свет другой модели бытия. Этому надо обучаться. Этому стоит обучаться. Особенно актёрам, потому что на самом деле это и есть путь актёра.

Итак, что там с ним происходит? С настоящим временем? Где это настоящее время хранится? Оно хранится не в концептуальном времени. Оно хранится не там, где мы заявляем наши лозунги времени. В лозунгах времени мы видим: Лужков стоит в храме. Понимаете, да? В лозунгах времени мы видим: убийца молится... как сказать... кается в грехах. Мы это видим в лозунгах времени, но в действиях их мы видим: Лужков не стоит в храме, он там пребывает. Это для него политический акт, ну, то есть всё это уже куплено и продано. Священное отсутствует, более того, священное покупается и священное продаётся. Вот другая модель мира. Это именно клеопатрина модель... Теперь. Какой моделью в свете того, о чём я говорю, пользуется Гёте? Он так же, как и Пушкин, прекрасно различает. Он эту свою модель делает центром своего бытия,

но дальше возникает невероятный парадокс «Пролога на небе». Состояние перемен. Но Гёте это не проходит критически, он не проходит критически это вопрошание, о котором спрашивает меня Лена Михальчук: «Это что, ересь?» Нет. Вот тут и возникает смена модели мироздания, которое подчинено человечеству, а то, о чём я говорю, тотально. Я утверждаю, что эта модель мира, которая воссоздаётся Клеопатрой, тотальна. Она является античной? Нет. Она является христианской? Нет. Она является тем, что можно обозначить как современность. В этом смысле я утверждаю, что, меняя модель мира и умирая для контакта с одной моделью, проходя мистериальный путь, Фауст переходит из одной модели мира в другую. В какой части текста он это осуществляет? В «Кухне ведьмы» или выходя из «Ночи». Конечно, у него есть спутник, вместе с которым он совершает это движение, он его начинает при встрече с... Мейерхольдом, хотел сказать... с Мефистофелем. А завершает? Он его завершает в конце первой части, на мой взгляд. Потому что надо всё испытать. Надо испытать изменения в физике... то есть ну, как сказать, грубо говоря, человек начинает хотеть жить вечно, то есть молодое тело иметь, и он себе стволовые клетки вживляет, — но это же только ещё физика... Его процесс вхождения в это время только начался. А когда он уже меняет жену со старой на молодую и всё время меняет, то есть чувства вообще свои меняет, и когда он уже живёт с молодой женой и думает, как её ещё раз изменить, и запускает всю эту историю, дальше он начинает двигать в этом свете уже всё мироздание, тогда это уже следующая стадия исследования. Ну вот, к примеру, это не значит, что это путь Фауста, но вот он у него свой. С момента «Ночи» начинаются эти стадии: одна стадия, другая стадия, третья,

и завершаются только там, где соприкасаются с любовью. Связаны с подлинной любовью. То есть Фауст научился с этим обращаться — быть с любовью и без неё. И тогда развернулась античность, которая вся дальше будет переделываться под новое время. И наблюдение за тем, как у нас на глазах одна модель будет преобразовывать прекрасную уже приготовленную модель, эта идея переделки — это и есть вторая часть. Я чуть-чуть сейчас намекаю на общий взгляд. Завершаю свой тематическо-концептуальный разговор. При этих условиях мы можем получить совершенно иной тип конфликта, то есть совершенно другой вариант. Кто видел двадцатого числа — хороший был спектакль — Игорь с Олей очень интуитивно...

и. я. Двадцать шестого!

б. ю. Двадцать шестого, не двадцатого!

Они это сделали... Ради этого я и попросил Олю в третий раз сыграть, потому что она в какой-то момент от этого ушла, и мне надо было проверить... Она переживает...

ольга баландина ⁽¹³⁾ Я не переживаю.

б. ю. Ну ничего страшного.

Если вы согласованно играете из принятия — берёте правила современной модели мира, которые я сейчас в генезисе описал. Берёте её согласованно и всё до «Молитвы» включаете в важнейший диалог вместе с ядом. При этом какой ты возьмёшь сюжет, не имеет значения в вашей модели мира... Дальше. Разговор о Боге на двоих как предмет проведёте, а дальше в «Молитве» примете на себя две эти истории, которые просто как стопор войдут в вас и заставят упасть в обморок, потому что ни одну из них

(13)

Ольга Баландина в шестой редакции спектакля «Фауст» была одной из исполнительниц роли Гретхен.

нельзя выбрать, и тогда переживёте это как финал, а дальше мы закроем занавес и сделаем новую пьесу с новыми условиями, в которых Гретхен не принимает яд. А Генрих остаётся на противоположной модели мира, принципиально остаётся, и тогда вас сталкивают лицо в лицо две модели мира, но с благословения. Одна крупнее, потому что она, как сказать, она моложе, то есть старше—это Генрих. И она говорит: «Она спаслась». Вот это финал. Тогда это будет та композиция, которую, условно говоря, мы во втором акте делаем сейчас, вот двадцать шестого она была разыграна. Очень сильно была разыграна, очень сильно, на мой взгляд. По тому, как Оля прошла, было очень правильно. А Игорь вообще по ней ходит. Такая любовь девушки с монстром. Это не значит, что теперь всё надо подчинить этому взгляду, просто я вам предлагаю его, вы можете с ним находиться в диалоге.

Теперь. Мефистофель. Когда Мефистофель что-то предлагает Генриху, он не предлагает своё. Это надо очень ясно понимать, он предлагает его. Как возможное или как уже наличествующее. В этом смысле Мефистофель создаёт диалог не из себя. Мы ничего про Мефистофеля сказать не можем, он просто слуга Бога и всё. Всё, что он делает, из той земли и из той модели, которая выбрана. Выбрано дело, пойдём в мир из дела. Ну, это и есть модель Клеопатры. Дело, бабки, подешевле. Вот это мироздание из дела. Вы увидите, как это мироздание из дела сучится, струится по «Прологу в театре», как мироздание из дела струится в их удивительной встрече с Мефистофелем, в их взаимной любви на базе дела. Бизнес-любовь—это очень интересно. Тогда вы сообразите, как это дальше разворачивается как дело, любовь с Гретхен разворачивается как бизнес. Ну например, он же ей там что-то даёт, чтобы мать успокоить, после чего они смогут быть вместе...

бизнес-интрига... Невероятно предпринимчивое предложение. Оно происходит на территории другой модели мира и так далее. Я только намекаю, но и предлагаю это как некий целостный взгляд, с которым вы сможете находиться в диалоге, в диалоге. Но если мы получим эту самую современность, то тогда мы бесспорно и беспощадно получим этот текст. У Гёте же демонически гениальное сознание, как у Лермонтова например, хотя у Гёте демоническое менее преваляло, на мой взгляд... Так вот. Эти сознания могли прорицать. Они не были пророками, но они прорицать могли. Они принимали на себя нарождающееся время. Работали с будущим. В меньшей степени работали с прошлым. Они работали с будущим. Вот то будущее, которое каждый из них по-своему рассказывает, мы рассказываем в его главной и конечной метаморфозе, это не финал, но это та метаморфоза,—услышьте!—которая началась в начале XIX века. Вот сейчас она, эта метаморфоза, вызревает. А тогда они это почувствовали. Они все были приурочены к этому—и Гёте по-своему, и Пушкин по-своему. А «Сцена из Фауста»—это финал, это уже высказывание о том, что, по мнению Пушкина, после метаморфозы наступает эта вот слабо текущая скука, вялотекущее плескание души. Но это мнение близко и чувствам Анатолия Александровича. Мои метаморфозы в этом случае противоположны.

Я не считаю, что потоп может повториться. Я в данном случае транслирую канонический взгляд мудрецов. Потопа больше не будет, потоп не может повториться. Потоп был, и Господь пообещал Ною, что больше потопа не будет. В этом смысле это утверждение пушкинско-васильевское о вялотекущей скуке, которая приведёт к потопу, это финальное утверждение антично-христианского времени, где они смыкаются, но если

их разделить, то тогда никакой скуки не появится, потому что в христианстве потопа быть не может по одним причинам—там может быть только Страшный суд, а это совсем другое. В античности потопа быть не может по другим причинам. Для меня потоп равняется скуке, потому что источником потопа является специальное настроение сознания. Таким образом, надо понимать, мы имеем дело с рассказом, который повествует про возможность, которая не состоялась. И тогда это рассказ не трагический, а в том качестве, в котором окажется положенным в игровую структуру. Это рассказ про то, что могло бы быть, но не случится никогда ни при каких условиях. Вот о чём идёт речь. И тогда возникает последний образ—образ современности, то есть тех самых слов, которые Господь говорит Мефистофелю. Он говорит простую вещь. Я садовник, я знаю дерево: «*Плод наперед известен садоводу*». Это намек Гёте на один мидраш, ну, на очень глубокую мудрость, которую можно услышать в разных версиях у разных народов. Суть этой мудрости простая. Мир устроен как созревающий плод, то есть у плода есть свои стадии. Есть стадии, при которых есть этот плод просто опасно. Вы можете отравиться. Есть стадии, когда плод горький и невкусный. Есть стадия, когда он начинает наливаться сладостью. И есть стадия, когда он сам проситя тебе в руку, падает тебе в руку, потому что он готов. Вот так же и будет развиваться мир. Против закона созревающего плода сделать ничего нельзя, потому что это закон естественного развития. Закон славы Божьей или закон природы, который установил Господь. В этой точке зрения мы лишаемся морального взгляда. В этом смысле моральный взгляд и взгляд с точки зрения садовника—это противоположные взгляды, и я предлагаю это услышать.

Если вы возьмёте взгляд с точки зрения садовника, то есть Божий взгляд, то он про это: «Вы знаете, ваши плоды, но их же есть нельзя! Они же просто горькие, гадкие. Гадкие, гадкие! Одни червяки!» А другая стадия такая: «Ох, как сладко. Мы близки к сладости». А на самом деле это разгар горечи. Вот он, взгляд на современность, взгляд на деньги, который идёт из эволюционной модели. А не из завершённой, античной, где всё через производство уже бывшего. Поэтому я предлагаю смотреть из модели эволюционизма, а не из античной модели, где христианство лишь её продолжение, то есть имеет дело с прошлым. Вот что я хотел сказать. Это очень важный момент.

В связи с этим взглядом, с этим лучом можно обнаружить возможные законы для композиции, возможные законы для компонования текста, для взаимодействия с ним. В последней статье Васильев сообщает⁽¹⁴⁾, что он возвращается, не в театр, а в страну. При этом он говорит, что продолжает свой побег, правда, он по-другому это формулирует. Говорит, что приехал в Европу, а Европа оказалась бывшим совком, то есть великим Советским Союзом. Он считает, что в России живой театр, живой. Слышите—«живой»? Это же «фаустовские» слова. Живой. Жизнь. «И я возвращаюсь теперь в Россию»,— вот интересная очень фраза. Он вспоминает свои спектакли, «Соло для часов с боем». Говорит, это был пролог жизни, а теперь пора сделать эпилог, то есть

(14)

Здесь речь идёт об интервью Юрия Коваленко с Анатолием Васильевым «Театральный режиссёр Анатолий Васильев: «Европа стремится быть похожей на Советский Союз»», опубликованном в газете «Известия» от 28 апреля 2009 г.

поставить «Дон Жуана». И в этом смысле он характеризует свою жизнь как драму. Васильев обращается со своей жизнью как композитор, как хороший сценарист. Она у него связана с точно определёнными стадиями: пролог, эпилог. Он теперь может с этим играть.

Вот что такое игра с моделями. Прорабатывая каждый элемент текста, сопрягая это с лучевым взглядом, в этой микропроработке у нас проступает человек, как микро- и макрокосм. У нас есть множество вариаций одной драмы, мы ощутили каждую эту работу-вариацию. Их инициатива принадлежит индивидуальному сознанию, а оказываясь здесь, она становится общей, и она продолжает углубляться, внедряться в композицию, которая касается всех. Устройство нашей общей работы не только дизайнерское, но и смысловое. Каждая часть лучевой структуры, нарезанная и выброшенная в шапку глашатая, то есть в шапку жребия, оказывается без начала, без конца. Дальше мы это увидим, как они будут жить полноценной частью целого, которое как раз и рассказано без начала и конца. А сами части всегда будут полноценны, как бы самодостаточны. Это очень интересная диалектика. Целое репрезентируется своими частями. И, имея это целое, можно участвовать в рассказе и понимать, какую выстраивает игровую и смысловую стратегию Игорь, потому что это уже не просто дизайн, который тоже можно ощущать и слышать, но это ещё и смысловая игра, игра смыслами, понимаете?

Вот, ребятки! Извините, я понимаю, что не просто выслушать такой насыщенный с моей стороны монолог, но надо было, потому что это момент узловой, когда стоит сказать более широко, чем я это делаю обычно, и коснуться в этом распространённом разговоре целого.

Я всё сказал.



«Фауст: шестая редакция». Пробы грима
Слева — Игорь Яцко (Фауст)
Справа — Николай Каракаш



«Фауст: шестая редакция». Пробы грима
Слева—Анна Гарафеева
Справа—Рамиль Сабитов (Мефистофель)







«Фауст: шестая редакция». Пробы грима
Слева — Светлана Найдёнова (Ангел)
Справа — Андрей Троицкий (Студент,
Ангел)



ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ



Театр основан в 1987 году
Антонием Васильевым

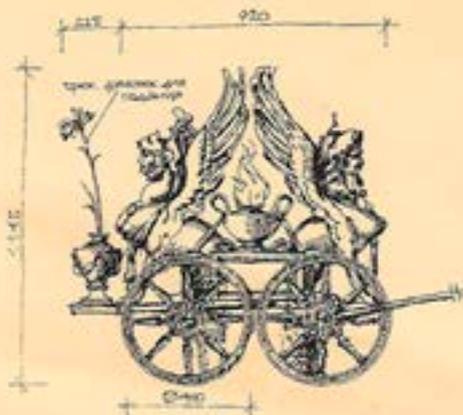
Господь
Ты знаешь Фауста?
Мefистофель
Он доктор?
Господь
Он мой раб.

ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЁТЕ

ФАУСТ

ТРАГЕДИЯ

(перевод Бориса Пастернака)



ПРЕДСТАВЛЕНИЕ В ДВУХ ЧАСТЯХ

Сценическая композиция и постановка
БОРИСА ЮХАНАНОВА

Главный режиссер театра
Заслуженный артист России **ИГОРЬ ЯЦКО**

Ул. Сретенка 19/27,
зал «Мэнеж», начало в 19:00



Программка к спектаклю «Фауст»:
шестая редакция»

«Фауст». Шестая редакция

НОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЁТЕ

ФАУСТ

ТРАГЕДИЯ

(перевод Бориса Пастернака)

Сценическая композиция и постановка
БОРИСА ЮХАНАНОВА

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Фауст, Мефистофель, Гретхен, Господь Бог,
Директор театра, Поэт, Комический актёр,
Архангелы, Ангелы, Дух Земли, Марта,
Servibilis, Злой Дух, Вагнер, Студент,
Хор Мирносоиц, Лизхен

«Мефистофель»

*Зачем ты растревалешь боль?
Смотри, как шумно на поляне,
Как в Пратере во дни гулянья.
Театр приехал на гастроли.
Повеселишь тебя позволь.
Что тут дают?*

Servibilis (подлиза)

*Сейчас начнут премьеру
Седьмую, между прочим, за сезон.
Театр привержен к новостям без меры.
Однако перейдите в павильон.
Идёт любительское обозрение
В любительской к тому же исполнении.
Я тоже труд любителей делаю:
Я поднимать им занавес люблю».*

ИСПОЛНИТЕЛИ:

ЯЦКО Игорь,
САБИТОВ Рамиль / ОХОТНИЧЕНКО Олег,
БАЛАНДИНА Ольга / МИХАЛЬЧУК Елена /
КУЗМИНСКАЯ Анна,
ПЕТРОВ Владимир,
ДОЛГУШИН Роман,
ЦИЦЕРНАКИ Андрей / ТРОИЦКИЙ Андрей

ПРИ УЧАСТИИ:

ДАНИЛОВ Игорь (баритон),
КАЗАНСКИЙ Николай (баритон),
АЮШЕЕВА Елена (сопрано)

А ТАКЖЕ:

Найдёнова Светлана, Гарифеева Анна,
Гвозденко Виктория, Бродская Стефания,
Чиркова Мария, Иванова Елизавета,
Воронова Ольга, Смирнишкая Анастасия,
Куклачев Дмитрий, Троицкий Андрей,
Куклачев Дмитрий, Кравец Павел,
Моисеев Егор

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРЫ

Лобанова Елена, Амирбеков Елена

Chorus mysticus — Мистический хор

*Все быстротечное —
Символ, сражение.
Цель бесконечная
Здесь в достиженье.
Здесь — заповедность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.*

Композитор — Ираида Юсупова

Музыка к «Фаусту»:

1. Пролог на Небедах.
2. Пасхальный хор ангелов.
3. Первый хор духов.
4. Dies Irae (хор злых духов).
5. Две народные песни.

Исполняют:

Композиции И. Юсуповой
исполняет в записи
хор «Ave Maria»

В спектакле используются песни и романсы:

«Третий романс демона» А. Рубинштейна, «Вокализ» С. Рахманинова, «Маргаритки» С. Рахманинова (сл. И. Северянина), «Христос воскрес» С. Рахманинова (сл. Д. Мережковского), «Не ветер вея с высоты» Н. Римского-Корсакова (сл. А. Толстого), «В крови горит огонь желанья» Н. Глинка (сл. А. Пушкина), «Снег и душист твой роскошный венок» А. Дюбюка (сл. А. Фета), «Юноша и дева» А. Даргомыжского (сл. А. Пушкина), каватина Валентина из оперы «Фауст» Гуно, «Два вора» А. Албёва (сл. А. Пушкина), «Alpen Aelchje» Г. Генделя

В спектакле звучит музыка:

О. Мессина, М. Фельдмана, Кр. Вольффа,
Д. Кейджа, И. Фейзоа, группы «СА-ЗНА»

Режиссёр — Игорь Яцко

Сценография и костюмы — Юрий Хариков
Хореограф — Андрей Кузнецов
Музыкальный руководитель — Игорь Данилов
Свет — Сергей Мартьянов
Звук — Андрей Зачёсов
Ассистент хореографа — Анна Гарифеева
Помощник режиссёра — Елизавета Иванова

За художественно-постановочной частью

А. НАЗАРОВ

Художественно-постановочная часть:
И. Бакулина, П. Бальбух, В. Вишняков,
А. Гончаренко, О. Гончаренко, А. Гурьянов,
Т. Изюмская, А. Мищенко, К. Новиков,
А. Подняков, С. Тандева, М. Фелоренкова,
С. Цалпина-Чжан



«Фауст». Шестая редакция



Сцена «Пролог в театре»

Поэт—Игорь Яцко

←

Сцена «Пролог в театре»

Поэт—Игорь Яцко

Комический актёр—Роман Долгушин

Клоун, Дух Радости—Дмитрий Куклачёв



«Фауст». Шестая редакция

Сцена «Пролог в театре»
Поэт—Игорь Яцко
Комический актёр—Роман Долгушин



Сцена «Пролог в театре»
Поэт—Игорь Яцко
Комический актёр—Роман Долгушин
Клоун, Дух Радости—Дмитрий Куклачёв



«Фауст». Шестая редакция



Сцена «Установка тверди»

Сцена «Установка тверди»

Сцена «Установка тверди»
→







Сцена «Установка тверди»

«Фауст». Шестая редакция



Сцена «Установка тверди»



Сцена «Пролог на небе»
Господь—Владимир Петров



Сцена «Пролог на небе»
Господь—Владимир Петров

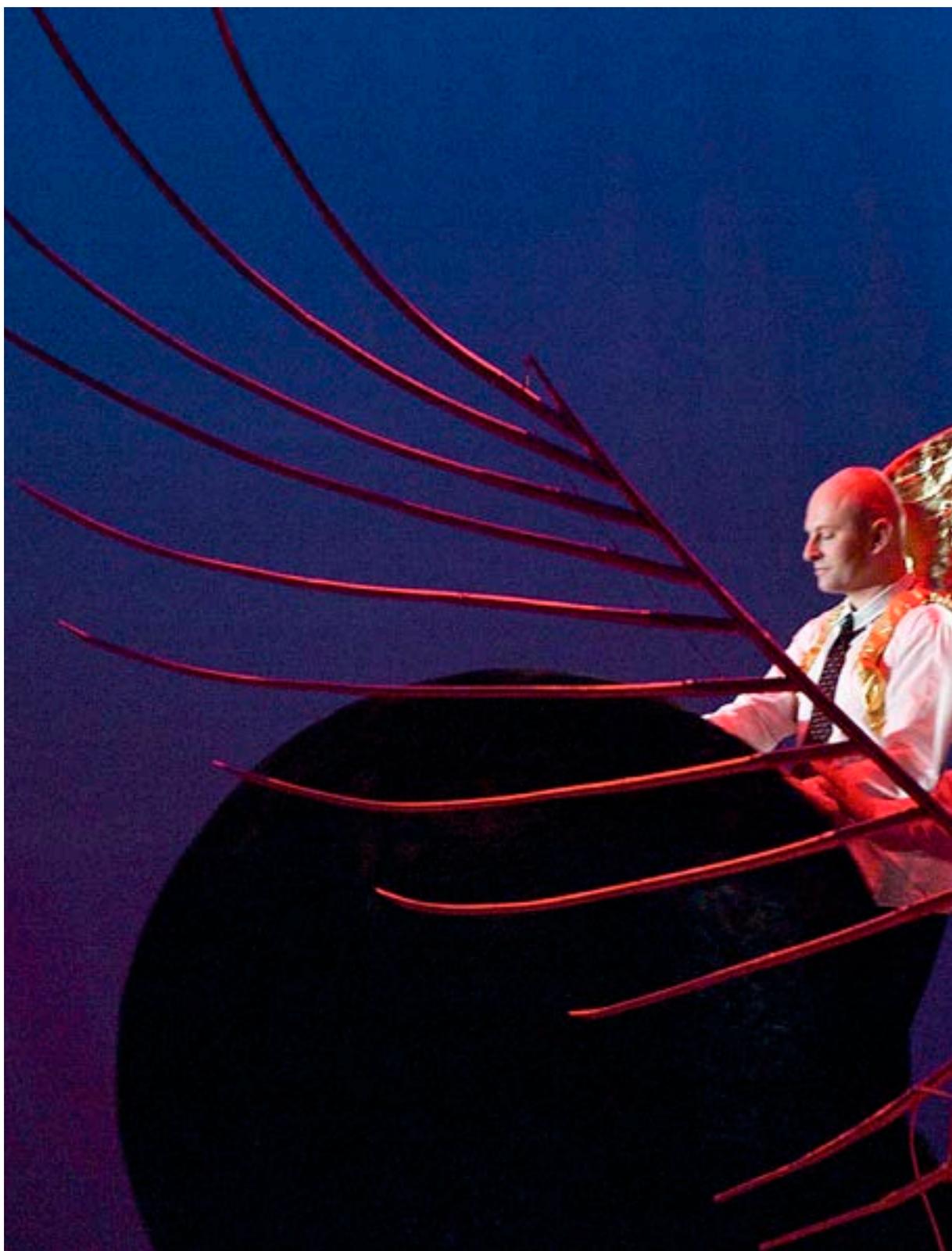


Сцена «Пролог на небе»
Господь—Владимир Петров

Сцена «Пролог на небе»
Мефистофель—Рамиль Сабитов
→







«Фауст». Шестая редакция





Сцена «Рабочая комната Фауста»

Фауст—Игорь Яцко





«Фауст». Шестая редакция





Сцена с Духом Земли
Фауст—Игорь Яцко
Дух Земли—Роман Долгушин

Сцена с Духом Земли
Фауст—Игорь Яцко
←

Сцена с Духом Земли
Фауст—Игорь Яцко
Дух Земли—Роман Долгушин

Сцена с Духом Земли
Фауст—Игорь Яцко
Дух Земли—Роман Долгушин

Сцена с Духом Земли
Фауст—Игорь Яцко
→





«Фауст». Шестая редакция









Сцена с Вагнером
Фауст — Игорь Яцко
Вагнер — Роман Долгушин

Демоны
←

Сцена с Вагнером
Фауст — Игорь Яцко
Вагнер — Роман Долгушин

«Фауст». Шестая редакция





Сцена «Рабочая комната Фауста»
Фауст—Игорь Яцко
Смерть—Анна Гарафеева

Сцена «Рабочая комната Фауста»
Фауст—Игорь Яцко
Смерть—Анна Гарафеева





Сцена с ядом
Фауст — Игорь Яцко



Сцена с ядом
Фауст—Игорь Яцко

Сцена «Пасха»
Мироносицы
Фауст—Игорь Яцко
→

Сцена с ядом
Фауст—Игорь Яцко







Сцена с Вагнером
Фауст — Игорь Яцко
Вагнер — Роман Долгушин











Сцена «Договор»
Фауст—Игорь Яцко
Мефистофель—Рамиль Сабитов

Сцена «Договор»
Фауст—Игорь Яцко
Мефистофель—Рамиль Сабитов
←

Сцена «Договор»
Фауст—Игорь Яцко
Мефистофель—Рамиль Сабитов
Смерть—Анна Гарафеева
Дух Радости—Дмитрий Куклачёв

Сцена «Договор»
Фауст—Игорь Яцко
Мефистофель—Рамиль Сабитов
Смерть—Анна Гарафеева
Дух Радости—Дмитрий Куклачёв







Сцена со Студентом
Студент—Андрей Троицкий
Мефистофель—Рамиль Сабитов
←



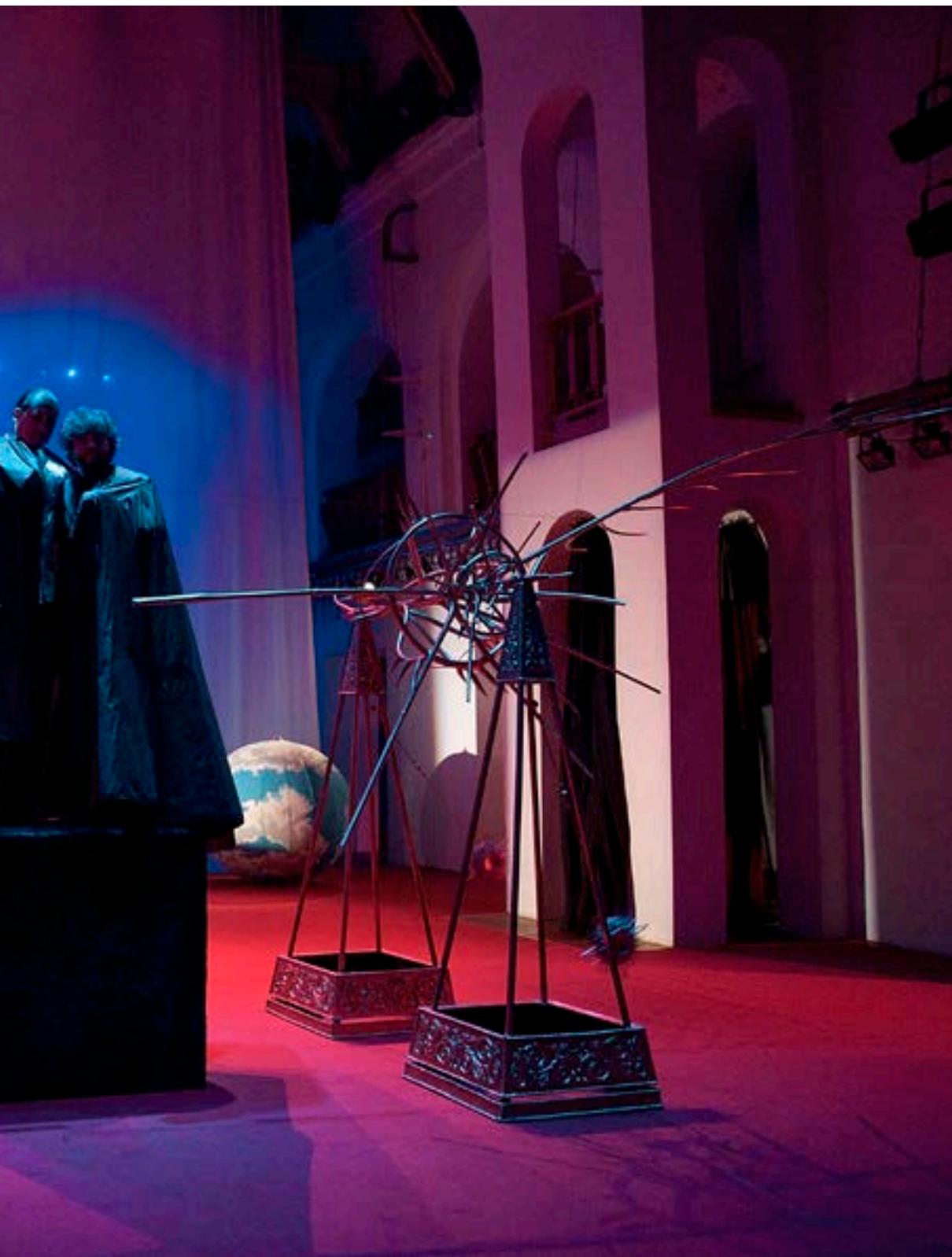
Сцена «Рухните, своды»
Фауст—Игорь Яцко
Мефистофель—Рамиль Сабитов

Сцена «Рухните, своды»
Фауст — Игорь Яцко
Мефистофель — Рамиль Сабитов





«Фауст». Шестая редакция



Сцена «Полет»
Фауст—Игорь Яцко
Мефистофель—Рамиль Сабитов
←



Ангел — Светлана Найдёнова



Ангел—Светлана Найдёнова

Сцена «Гретхен»
Генрих—Игорь Яцко
Мефистофель—Рамиль Сабитов
Гретхен—Ольга Баландина
→







«Фауст». Шестая редакция





Сцена «Гадание»
Гретхен—Ольга Баландина
Генрих—Игорь Яцко
Дух Радости—Дмитрий Куклачёв

Сцена «Гретхен»
Генрих—Игорь Яцко
Мефистофель—Рамиль Сабитов
Гретхен—Ольга Баландина
←

Сцена «Гадание»
Гретхен—Ольга Баландина
Генрих—Игорь Яцко
Дух Радости—Дмитрий Куклачёв





«Фауст». Шестая редакция



Сцена «Гадание»
Гретхен—Ольга Баландина
←

Ге́нрих—Игорь Яцко
Мефистофель—Рамиль Сабитов
Гретхен—Ольга Баландина



«Фауст». Шестая редакция



Генрих—Игорь Яцко
Мефистофель—Рамиль Сабитов
Гретхен—Ольга Баладина

Сцена с Мартой
Мефистофель—Рамиль Сабитов
Генрих—Игорь Яцко
Гретхен—Ольга Баладина
Марта, Господь—Владимир
Петров
→



«Фауст». Шестая редакция









Ангелы



Сцена «Молитва»
Гретхен—Ольга Баландина
Господь—Владимир Петров



«Два ворона»
Мефистофель—Рамиль Сабитов

«Два ворона»
Генрих — Игорь Яцко
Архангел — Игорь Данилов



«Два ворона»
Генрих — Игорь Яцко
Архангел — Игорь Данилов

«Два ворона»
Мефистофель — Рамиль Сабитов
→







«Фауст». Шестая редакция



Сцена «Тюрьма»
Генрих—Игорь Яцко
Гретхен—Ольга Баландина

Сцена «Тюрьма»
Генрих—Игорь Яцко
Гретхен—Ольга Баландина

Сцена «Тюрьма»
Генрих—Игорь Яцко
Гретхен—Ольга Баландина

Сцена «Тюрьма»
Генрих—Игорь Яцко
Гретхен—Ольга Баландина
→







«Фауст». Шестая редакция



Сцена «Тюрьма»
Гретхен — Ольга Баландина
←



Сцена «Тюрьма»
Гретхен—Ольга Баландина

«Фауст». Шестая редакция

Сцена «Тюръма»
Грегхен—Ольга Балаандина





«Фауст». Шестая редакция









Создатели, авторы серии «Театр и его дневник» и этой книги выражают сердечную благодарность Сергею Адоньеву, без щедрой и всеохватной поддержки которого этот проект не смог бы состояться.

Редакторы: Леда Тимофеева,
Андрей Емельянов, Марина Максимик, Борис Нелепо
Корректор: Юлия Бронникова
Дизайн: Евгений Корнеев
Логотип на обложке: Евгений Корнеев и Илья Рудерман
Вёрстка, подготовка к печати: Борис Кашцев
Цветокоррекция: Виктор Шарахов
Координация работ: Игорь Калошин (компания «Welcome»)

Формат 170×240 мм
Бумага: Munken Polar Rouh, 100 г/м²
Arctic Volume White, 115 г/м²
Отпечатано в типографии «PNB print», Латвия
www.pnbprint.eu



Тираж 500 экз.
Заказ № 117852

Подробнее о книгах серии «Театр и Его Дневник»
можно прочесть на сайте:
<https://electrotheatre.ru/theatre/books.htm>

