

ПОВЕСТЬ О ПРЯМОСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ

ПОВЕСТЬ О ПРЯМОСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ

ПОВЕСТЬ О ПРЯМОСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ



ФОНД ПОДДЕРЖКИ
И РАЗВИТИЯ
ЭЛЕКТРОТЕАТРА
СТАНИСЛАВСКИЙ

ПОВЕСТЬ О ПРЯМОСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ



Москва
2018

ББК 63.3 (0)
Н73

Макет восстановлен в 2017 году по оригиналу В. Козловым (дизайн),
Б. Кашеевым (верстка), В. Шараховым (цветокоррекция).

Повесть о Прямоходящем человеке

Борис Юхананов

Повесть о Прямоходящем человеке. – Первое издание книги –
2004 год, издательский дом Пупелон, второе издание – 2018 год, изда-
тельство Электротeatра Станиславский, серия "Театр и Его Дневник".

ISBN 978-5-9906112-9-0

Сборник материалов и статей, связанных со спектаклем ЛАРа
(Лаборатории Ангелической Режиссуры) «Повесть о прямоходящем человеке».
В книге раскрывается и комментируется аналитическая работа по расшифровке
упражнений ботмеровской гимнастики, а также приводится полный корпус
текстов спектакля.

© Б. Юхананов



При поддержке Комитета по культуре г. Москвы
(проект «Открытая сцена»)



Театр «Школа драматического искусства»



«Лаборатория Ангелической Режиссуры» (ЛАР)

Премьера спектакля «Повесть о Прямоходящем человеке» состоялась
в театре «Школа драматического искусства» в октябре 2004 г.

[4]

ПОВЕСТЬ О ПРЯМОХОДЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ

«Болезнь нашей эпохи не похожа ни на одну из тех, которыми переболели прежние, и в то же время она взаимосвязана с ними всеми. История культур не есть некое поприще для состязания эонов, где бегуны, один за другим, бодро и ничего не подозревая, должны отмерять все тот же круг смерти. Через их восходы и закаты ведёт безымянный путь. Не путь преуспеяния и развития: нисхождение по спирали преисподней Духа, которое следует назвать также и восхождением к самому внутреннему, тонкому и потаённому вихрю, где нет более никакого Дальше, и тем более никакого Назад, лишь неслышанное возвращение: прорыв. Должны ли мы будем пройти этот путь до конца, до испытания последней тьмой? Но там, где опасность, возрастает и то, что спасает».

Мартин Бубер

«Все драматическое искусство подражает изначальному образу действий группы, одушевлённой единым духом».

Розеншток Хюсси

[5]

ЛАБОРАТОРИЯ АНГЕЛИЧЕСКОЙ РЕЖИССУРЫ

ЛАР (Лаборатория Ангелической Режиссуры)

Проект «театр и Его дневник»

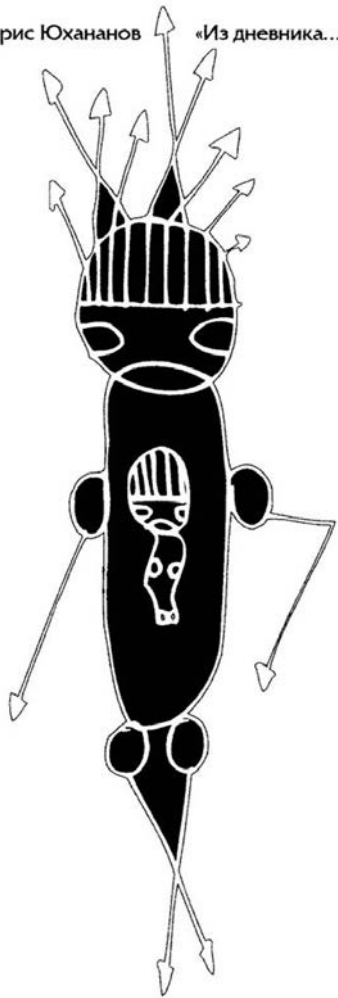
Проект «театр и Его дневник» состоит из трёх частей, каждая из которых является текстом. Первый текст существует в виде романа «Ботмеровская гимнастика» в тридцати шести главах. Каждая глава – это иероглиф-упражнение, созданные в начале прошлого века графом фон Ботмером. Часть этих иероглифов-глав уже расшифрована и существует как спектакль «Гимнастика для «Я» или повесть о прямостоящем человеке». Следующий текст – пьеса Кальдерона «Стойкий принц» в переводе Пастернака. Основой существования спектакля является Луч, предложенный Борисом Юханановым как определённый взгляд на саму эту историю Кальдерона-Пастернака о Стойком принце.

Третий текст – Археология. Это, собственно, и есть дневник. Дневник театра и дневник жизни. Не противо-

поставленные друг другу, а неразрывно связанные, взаимопроникающие и находящиеся каждый в полноте своего бытия внутри художественной ткани спектакля. Главный механизм – это непрерывающееся претворение жизненного пространства (как прошлого, так и происходящего – здесь и сейчас) в художественное. Текст – Археология «пишется» во время действия, мы не можем знать заранее, каким он будет: его свойства, его законы, смыслы, он проявляется перед нами, вбирая в себя каждого человека, участвующего в спектакле. Все три текста обладают взаимопроникающими свойствами, таким образом, каждая из частей содержит в себе весь проект в целом.

ЛАР в составе: Борис Юхананов, Дмитрий Милаков, Дмитрий Емельянов, Лиза Стишова, Оксана Марченко, Петр Кудрявцев, Ксения Великолуг – работают над проектом с 1999 года. Кроме того, проект развивается в индивидуальных акциях – векторах, осуществляющихся каждым из участников. Публичным началом проекта явилась акция Бориса Юхананова «Московский дневник – стадия Цинк», проведённая им совместно с Александром Беззаборкиным в Литературно-художественном клубе «Домик Чехова» в 2000-м году.

Борис Юхананов «Из дневника...»



Литературно-художественный клуб «Домик Чехова»

18 мая в 18 часов 30 минут по адресу:
Малая Дмитровка, дом 29, строение 4
Телефон: 299 84 45

Борис Юхананов
Презентация проекта
«театр и Его дневник»

«Московский дневник»
Книга: графика и поэма
в трех частях с эпилогом
Часть 1. Игра в XO. 1987 г.
Часть 2. Смерть Пижона. 1995 г.
Часть 3. Книга Пребывания. 1999 г.

Выставка
«Московский дневник – стадия Цинк»
Книга развернута
на цинковых формах

Борис Юхананов
Александр Беззаборкин

Показ видеофильма
«Игра в XO» 1987 г.
II-я глава из видеоромана
Бориса Юхананова
«Сумасшедший принц»

В главных ролях:
Никита Михайловский
и Марк Гельфанд

«Вот жизнь, а вот перечеркнули жизнь.
Образовался ноль, играем в XO»



МОСКОВСКИЙ ДНЕВНИК – СТАДИЯ ЦИНК

Книга развёрнута в одной из своих инкарнаций – офсетные пластины, неочищенные, сохраняющие в себе следы типографского процесса... Обратная перспектива к Гутенбергу. Тиражируемое обращается в уникальное. Могло бы быть больше. Рукописи+эскизы+макет+пленки+формы+книга. Здесь мы выбираем «формы», ими представляя всё. Текст и графика, застрявшие на цинковых страницах – это достаточно суровая и абсолютная ситуация. Памятуя о крышах домов, водосточных трубах, гробах и оцинкованном железе автомобилей, мы можем сказать, что сами пластины предстательствуют за город, во всей его беспощадной извечности, а графика и текст продолжают оставаться секретными агентами личного дневника, неожиданно и ненадолго открывшимися друг другу.

Материал цинк будет храниться вечно, но изображение пропадает. Полимерный слой разрушается, если его не защитить. Кстати, процесс, в котором пластины

покрываются защитным слоем, называется гуммирование. Ещё эти тонкие формы звучат. Звук тонкий, тревожный и очень городской; если сделать из них инструмент, то за нити, привязанные к пластинам, посетитель–зритель–читатель–свидетель мог бы тряхнуть цинковые страницы, тем самым как исполнитель включаясь в общий пейзаж дневника. Так боги ветров и ураганов грядущих бурных времён беззастенчиво пользуются услугами хорошо темперированного города, чтобы прислушиваться к металлическим отзвукам музыки сфер.

Всё более очевидным становится центральное (для меня) место этого проекта в настоящем времени. И рисунки с открывающимся в них мифом – неотъемлемая часть его. Надо только решиться. С «Археологией» уже происходит метаморфоза кристаллизации. Театр-проект создаёт дневник театра «Стадия Цинк» – в ней много печали, не только моей, но и той, что сегодня разлила в московских душах. Похоже, что наведённый морок 90-х рассеивается. И в ясности нарождающегося века, невинности, ещё нездешнее, проявляется. Каждый век в своём начале – невинен. Небо открыто для визитёров-визионеров. Этот младенец – тысячелетие, в «первые» годы стоит ждать откровений. Рождению XX-го сопутствовали откровения символистов. Дневник этих лет – запись глаголов младенца... Театр – дневник времени. Счастье – это когда счастливая душа не замечает, как с неё сползает тело. Время сдирает с нас

тело прошедшего тысячелетия. «Археология» – это тот способ наслаждения временем, при котором уникальное эфирного воспоминания отдаёт свой аромат непосредственно в действие, минуя стадии текст, структура. Априорное, теряя свою власть над игрой, не может воспользоваться и личиной постструктурирования, именно потому, что воспоминания сделаны из того же вещества, что и сны. Разбивая склянки с эфиром, мы продолжаемся, а театр возрождается в дневнике. В Москве проект начнёт существование в виде книги, выставка проявит одну из её инкарнаций – Цинк, дальнейшее уже началось в «Археологии и «Романе-дневнике». Видео, возможно, возникнет из театра – видеороманом «Стойкий Принц» – как продолжение – «Сумасшедшего...»; далее – графика. Впрочем, всё это одновременно, и ничего тут не попишешь. Извержение универсального потенциала эволюционного проекта подстерегает меня, как Помпею. Не хочу ни с кем совмещаться (из режиссёров), слипаться буду один. Виды дневников: корабельный, философский, личный (любовный), политический, эксперимент-опыт, дневник путешествия, дневник ученика; хроника событий, болезни, летопись соотносятся с «розой эволюционных проектов»: школой, путешествием, войной, мистерией, клиникой, метаморфозой, дневником. Вероятно, их больше во времени сейчас, и каждый включает несколько.

Театр, затравленный рейтинговой спешкой, упускает свои возможности и там, где образ, и там, где метод. Бесспорно, это сказывается и на работе самоосознания, или «вспоминая себя», как любил говорить Гурджиев, столь почитаемый Бруком, – одной из священных коров постсоветской критики. Впрочем, «театральные» генералы тоже сильно вредят театру, сакрализуя собственный опыт. Так никто из них и не промудрел до меценатства быть «меценатами у самих себя». Остается нам «Дзенди-кам» (Дзендик см. Дзендендизм). «Дзендикам», «Прозрачным» да «Новым сентименталистам-романтикам» – вот кому выпадает повивальная участь времени; одним в силу их принципиальной неангажированности, другим – как результат идиотизма и альтруизма. Ни тех, ни других никто не купит. Даже у государства нет таких денег, чтобы воплотить их эстетику.

Подзаборные, безлошадные наследные принцы гниющих королевств... им остаётся стойкий путь подвигов Незамеченные никем, они соберутся за круглым столом середины века, чтобы провозгласить своего короля.

Разбудил звонком Беззаборкин – надо ехать забирать книгу из типографии. Записываю сон. Я – руководитель некоей затерявшейся группы. Нам для просмотра необходим проектор – 16 мм кино. Есть две дамы – старухи, и есть

две – помоложе. Они работают с нами как представители «управления» этой странной руинированной местностью. Они танцуют парами, Загний пытается показывать нам кино, но ломается проектор, и другие «отряды» занимают наше место. Положение нелепое и трагическое. И тут одна коротыш-деваха из отряда моего + её друзья обнаруживают огромные белые ванны, наполненные чистой водой, но... без дна. Уговаривают меня нырнуть. Наконец, я соглашаюсь. Мы ныряем и скользим, скользим в глубину водной толици, не испытывая никаких проблем. Это как полёт. Внизу – подводный город. Мне кажется, что у меня уже нет сил. Мы подплываем к высотному дому, стоим у двери. Мне необходимо вздохнуть, как и всем. Наконец мы заходим в квартиру, я вдыхаю, и... ничего не меняется. Я дышу... жабрами. В этом путешествии мы стали амфибиями. Этот город амфибий – наш город.



О СПЕКТАКЛЕ

Спектакль «Повесть о Прямостоящем человеке» создан в 2004 г. в Лаборатории Ангелической Режиссуры (ЛАР) под руководством Бориса Юхананова.

Ботмеровская гимнастика, которую было решено взять за основу спектакля, была открыта в начале двадцатого века графом фон Ботмером. Главным её содержанием является взаимодействие человека, но не просто человека, а Прямостоящего человека, с пространственными силами, которые его окружают. Прямостоящий человек – это особая идея о человеке, которая явилась источником возникновения этой гимнастики.

Ботмеровская гимнастика включает в себя более тридцати упражнений, каждое из которых представляет собой законченную пространственную метаморфозу прямостоящего облика человека. Прямостоящий человек – это Альфа и Омега каждого упражнения, его начало и его окончание. Метаморфоза, заключенная внутри

упражнения, есть исследование возможностей движения Прямостоящего человека в безграничном пространстве. Безграничное пространство, Прямостоящий человек и соединяющее их движение – вот «три кита» в основании Ботмеровской гимнастики.

Человек в своём прямостоянии определяет пространство, он определяет, где верх, где низ, где право, где лево и т.д. Иными словами, точка отсчёта пространственных координат находится в нём. Вытягиваясь вверх, он противостоит силе тяжести по вертикали; вытягивая руки в стороны, он расширяется по горизонтали; устремляясь вперёд, он достигает цели. Так образуется в пространстве трёхмерный крест. Используя направления в пространстве как силовые направления, человек получает возможность продолжить своё движение за пределы собственного тела, к бесконечности. При таком движении конечности становятся лучами, стремящимися к бесконечной сфере, окружающей пространство. Силы, вытягивающие и расправляющие человека изнутри, иначе можно назвать центробежными. С другой стороны, на человека действует центростремительная сила пространства – тяжесть, стремящаяся прижать его к земле, сдавить, скукожить. Ботмеровская гимнастика и является откровением игры этих пространственных сил.

Будучи долгое время учеником известного философа и ясновидящего Рудольфа Штайнера, Фриц фон Ботмер использовал для создания своей гимнастики его идею о макрокосмическом строении человеческого тела: человеческая голова являет собою законченную пространственную форму, близкую к шару, и в этом смысле является действительно законченным телом с центром внутри. Само же тело (торс) в своей видимой форме имеет вид сегмента шара серповидной формы, остальная же часть этого шара остается невидимой. Центр этого шара остается вне тела человека, в душевном. Из-за этой незавершенности тело человека сохраняет подвижность. Конечности обладают ещё меньшей телесностью и по своей форме линейны. Они являются последними видимыми штрихами лучей, центр излучения которых – не точка, а бесконечная сфера, обнимающая всё окружающее человека пространство. Этот образ макрокосмического человека Ботмер называл «большим человеком», его ещё можно было бы назвать «невидимым человеком». В гармоничном сочетании видимого земного и невидимого космического человека, в движении и построена Ботмеровская гимнастика. «Возродиться в игре сил движения «большого человека» в безграничном пространстве, и всё больше вращи-

вать в этот идеальный образ ограниченное человеческое тело, расправлять и оформлять себя в соответствии с ним, есть сущность этого гимнастического воспитания», – писал фон Ботмер в своей книге «Гимнастическое воспитание».

Композицию спектакля (длительность 2 часа) составляют:

Первая часть – исполнение шестнадцати упражнений Ботмеровской гимнастики, которые осуществляют пять исполнителей – Елизавета Стишова, Дмитрий Милаков, Дмитрий Емельянов, Оксана Марченко, Петр Кудрявцев. Эта часть спектакля проходит на фоне текста Оксаны Великолуг «Манифест Театра Радости».

Вторая часть – «Диалог». Сцена-диалог, разыгрываемая между Носителем и Исследователем, в которой представлен акт расшифровки ключевого упражнения-иероглифа «ПАДЕНИЕ в пространство»; сцена идёт на фоне свободных «компьютерных реплик-комментариев» Оксаны Великолуг. Сцена разыгрывается двумя исполнителями: Дмитрием Емельяновым (Носитель), Петром Кудрявцевым (Исследователь).

Часть третья – Семнадцать упражнений, которые уже были представлены зрителю в тишине первой части, теперь раскрываются как живой драматический текст «Повести о Прямостоящем человеке», явившейся результатом расшифровки этих семнадцати

упражнений-иероглифов. Игра пяти исполнителей также идёт на фоне «компьютерных реплик-комментариев» Оксаны Великолуг.

Часть четвертая – Эта часть опять проходит в тишине, где на фоне завершающей части «Манифеста Театра Радости» Оксаны Великолуг исполняются семнадцать упражнений – иероглифов Ботмеровской гимнастики.

Текст «Повести о Прямостоящем человеке» (см. либретто-структуру), возник в результате расшифровки содержания семнадцати упражнений-иероглифов, осуществленной в Лаборатории Ангелической Режиссуры (ЛАР).

Повесть начинается со счастливой и радостной жизни Прямостоящего человека в Вертикали. В каком-то смысле и сам являясь Вертикалью, он свободно и открыто общается с Богом. В этом благодатном бытии Прямостоящему человеку открываются неведомые ему доселе тайны окружающего его мира. Сначала он познает силу Лёгкости, затем он познает силу Тяжести и начинает увлечённо играть с этими двумя силами. Во время этой игры ему открывается невероятное пространство Нижней Сферы. В азарте игры он на мгновение заглядывает вниз, и в нём рождается неудержимое стремление познать во всей полноте Нижнюю Сферу. Прямостоящий человек обруши-

вает Вертикаль вниз, в результате чего появляется Горизонтальное Пространство. Горизонтальное Пространство принадлежит только ему и одновременно соединяет его с *верхом* и *низом*. Полностью отдавшись радости игры, Прямостоящий человек раз за разом созидает Горизонталь, забывая о Боге. Он увлечён рождающимся Я, создавая при этом своё будущее сердце. Обретая себя, своё Я, он не замечает, как обрываются волшебные нити вертикали, благодаря которым он творил. Потянувшись в очередной раз ввысь, он не обнаруживает никакой связи с Богом и стремительно падает. Оказавшись внизу, Прямостоящий человек осознаёт, что у него больше нет прежней свободы. Охваченный глубокой тоской по Вертикали, он закован в собственном сердце. Прямостоящий человек пытается найти путь возвращения к Богу, но с каждой попыткой с неотвратимой ясностью обнаруживает свою ограниченность, пределы своего Я, и понимает, что обречён теперь жить только в Горизонтали, в той Горизонтали, которую когда-то сам себе и сотворил. В отчаянии Прямостоящий человек впрыгивает в себя и оказывается в состоянии скрюченного, завязанного человека, у которого больше нет жизни. Чтобы совершить этот предельный акт, он расстаётся со всем пространством, что было в нём, по сути, навсегда расстаётся с самим собой. И тут происходит чудо – Пря-

мостоящий человек вдруг получает возможность вновь оказаться в Вертикали, в той самой Вертикали, которую он потерял и так стремился обрести.

«Диалог» возник в работе расшифровки ключевого упражнения-иероглифа, из тех семнадцати, что составляют «Повесть о Прямостоящем человеке». Это упражнение называется «ПАДЕНИЕ В ПРОСТРАНСТВО».

Расшифровка упражнения – это особого рода действие, где Носитель отдаёт форму упражнения, а Исследователь выясняет и раскрывает смысл упражнения. Расшифровка была зафиксирована на видеокамеру и переведена в текст. В результате появился драматический диалог между двумя персонажами – Прямостоящим человеком и Человеком цивилизации – Носителем и Исследователем.

В «Диалоге» эти два персонажа оказываются абсолютно и непреодолимо разделены друг с другом. Изначально тело Прямостоящего человека находится в вертикальном положении, оно распрямлено. Это – его нормальное, естественное состояние. Для современного же человека естественное положение, когда он согбен, ссутулен. Существо Прямостоящего человека ясное, открытое, неуничтожимое, а существо современного человека, его Я, знает «что на пути своего интереса ему

необходимо умереть». Но, внимательно всматриваясь в смысл упражнения и раскрывая его, «прочитывая» историю Прямоходящего человека, Исследователь вдруг обнаруживает в ней самого себя. Он обнаруживает, что согбенное состояние современного человека – это не состояние смерти, а только стадия развития Прямоходящего человека, за которой следует Распрямление.

«Повесть» и «Диалог» составляют основное текстовое пространство спектакля. Сама повесть не содержится в виде законченного текста, а пребывает в виде либреттной структуры для речи, в которой заключено содержание всех семнадцати упражнений. Актёры, осуществляя эту структуру, совершают драматический акт перед зрителями, *здесь и сейчас*, в реальном времени и пространстве спектакля. Каждый из актёров, во всей полноте встречаясь с упражнением и исполняя его, одновременно раскрывает смысл иероглифа. Так возникает действие и рассказывается «Повесть».

Здесь нет придуманных персонажей. Можно сказать, что все участники, будучи сами собой, являются персонажами этого спектакля.

Одним из главных участников спектакля является молодая девушка – Оксана Великолуг. В её реальную жизнь невероятным образом отразился миф о Прямоходящем человеке. Однажды, оказавшись на одной

из репетиций, она с удивительной точностью услышала содержание спектакля и согласилась принять в нём участие. С детства страдая заболеванием церебрального паралича, имея парализованное, скрюченное тело, в котором живет ясная и открытая душа; прикованная к инвалидному креслу и лишённая возможности полноценного общения, Оксана открыла для себя возможность общения при помощи компьютера. Набирая на компьютере текст, который затем проецируется на большой экран, Оксана свободно комментирует разворачивающееся действие и вступает в диалог со спектаклем.

В композицию спектакля вошло два манифеста Театра радости, написанные Оксаной. Это размышления о театре, который ей хотелось бы создать. Она рассказывает об устройстве, законах, актёрах театра, который она назвала Театром Радости.



ОКСАНА ВЕЛИКОЛУГ
АРТО И ДРУГИЕ ГОРЯЩИЕ ЛЮДИ (ЭССЕ)

Бывают такие люди, которые сгорают изнутри. И никто им помочь не может. Как правило, у них никого нет, ни жены, ни детей, а если даже есть, то и они не могут задушить этот огонь... Я сейчас говорю не только об Антонене Арто, таких людей много. Одни из них отрешаются от мира, отрицают его, им очень больно жить, их не принимает общество, да и они сами себя не принимают. Другие же живут параллельно с миром, но имеют особую индивидуальность, которая не может или не хочет выразиться в этом мире. Одни люди сгорают от боли жизни, другие – от любви... У одних внутри разрушительная энергия, у других – созидательная...

Я вовсе не хочу говорить, что одни плохие, а другие – хорошие. Нет! Просто у них судьбы, наверное, разные и характеры. Лекция, которая превращается в приступ, горящие глаза, невероятная худоба... Это Арто... Арто, которого с нашим временем разделяет более полувека... Непонятный Арто, ужасающий Арто...

Я случайно наткнулась на упоминание об этом человеке. Сначала увидела его имя в одном интервью Бориса Юхананова. На вопрос журналиста «Кто близок Вам?» он ответил: «Арто...».

Я подумала: «Кто это?».

Покопавшись в Интернете, не столько из желания узнать об этом человеке, сколько из любопытства, данного мне природой, я нашла несколько документов, касающихся Арто.

Первой моей реакцией на прочитанное было недоумение и немой вопрос: «Как же это так?». Я почувствовала, что коснулась материи такой тонкой, такой страдающей... Мне показалось, что от моего вторжения материя взвыла от боли, я невольно отдернула руку.

Но что было общего между этим мрачным, несчастным, одиноким, страдающим человеком, которому было нестерпимо больно жить, и нашим добрым миром? Ответа на вопрос у меня не было. Но я решила исследовать эту тему. Исследование пошло.

Началось оно с опровержения. По моим тогдашним представлениям театр наш никак не мог подходить под определение «театр жестокости». По крайней мере, мне не хотелось, чтобы он подходил.

Я начала думать и поняла, что Арто страдал из-за стены, разделяющей два мира. Он пытался перепрыгнуть её, но стена давила на всё его существо, и он не мог выбраться... Мы не можем себе представить этого, потому что сейчас эта стена потихоньку исчезает или просто мы стараемся её не замечать. Хотя некоторые так и живут под этой стеной, не очень-то задумываясь об этом.

Когда я, семнадцатилетней девчонкой, ещё не окончившей школу, попала в театр, то сразу почувствовала, что есть нечто, разделяющее театр и весь остальной мир. Тогда я только чувствовала, но не понимала, что именно их так *рознит*. Конечно, можно было бы сказать, что, мол, костюмы необычные, игра оригинальная, восприятие другое, в этом и разница. Но если задуматься, то не всё так просто, как кажется.

Недавно мы с моим другом и партнёром по фильму Юрой Юринским обсуждали эту трудную тему...

«Ты знаешь, когда я выхожу на сцену в Саду и играю Фирса, – говорил он мне, – со мной что-то происходит. Сердце выскакивает из груди, в душе такая буря! Я не знаю, почему!!». А действительно, почему? Почему уже пятый год при слове «Сад» у меня захватывает дыхание и хочется туда, к ним, в эту реальную нереальность? Может быть, потому, что Сад – это не просто спектакль. Это состояние духа и души актёра и вообще человека, находящегося в Саду...

Что такое «садовое» настроение? И что такое «театр жестокости»? Совместимы ли эти два понятия вообще? Мне кажется, не совсем, но есть другое мнение, которое, наверное, имеет право на существование...

Любая болезнь заканчивается либо смертью, либо выздоровлением, писал Арто.

Его болезнь закончилась смертью... В 52 года он выглядел глубоким стариком с впалыми щеками и печальными больными глазами.

Если говорить о другом горящем человеке, Борисе Юхананове, то его болезнь закончилась выздоровлением, *начавшимся* со странной истории в парке города Выборга, называемом «Монрепо».

Когда они с другом, идя по таинственному лабиринту парковых дорожек, поднялись на красивейший холм.

Видно захотев закурить, Борис вытащил коробок спичек и уронил его.

Наклонившись, чтобы поднять спички, он увидел или, вернее, почувствовал что-то такое хорошее... Будто рука Бога коснулась его и друга, бывшего с ним. Всё стало каким-то другим... Он оглянулся и спросил у друга: «Что это!?».

Друг ответил удивлённо: «Скамьи!»
«Что скамьи?» – не понял Борис.
«Скамьи другие!!!» – произнёс друг.

Потом появился Сад со своими садовыми существами, которые, казалось бы, являлись воплощением того, чего не может быть, то есть абсолютной доброты и счастья... Но через некоторое время оказалось, что садовые существа есть на самом деле.

Так в Саду появились садовые люди, среди которых была и я. Это, на мой взгляд, спасло Бориса от смерти...

Я прошу простить меня за то, что влезла в чужую жизнь со своими комментариями. Но это было необходимо мне, чтобы осознать, понять, раскрыть ту тайну, которая есть в нашем любимом мистическом искусстве.

Последнее время я задавалась вопросом: А бывают ли горящие люди среди женщин?

Перебрав в памяти всех людей, которых называю горящими, я обнаружила, что все они мужчины. Вообще-то я не люблю делить людей по какому-либо признаку, но мне стало интересно, почему же это так.

Размышляя над этим, я случайно наткнулась на высказывание Арто по поводу дыхания. Там утверждалось, что дыхание бывает мужское, женское и среднее.

«Может быть, просто женщины горят по-другому», – подумала я. «Если у нас, – как пишет Арто, – дыхание другое, то и гореть мы должны иначе!».

Но это отдельная тема для разговора, и я не хотела бы сейчас останавливаться на ней...

Позвольте теперь мне перейти к другой теме и поговорить о мифах, которые неизбежно сопровождают горящих людей. Нет! Это даже не мифы, а невероятные истории, случаются с ними постоянно.

Одну из этих историй я уже рассказывала вам выше!

Для горящих людей важно всё: сны, явления природы и такие вещи, которые обычные люди просто не замечают.

Они настоящие художники, конечно, не в том только смысле, что они хорошо рисуют, но в самом глубоком смысле этого слова. Ведь художник и рисовальщик – это совершенно разные вещи.

Я сейчас скажу то, что кому-то покажется парадоксом, но таково, на мой взгляд, истинное положение вещей.

Итак, человек может вовсе не уметь рисовать, но быть художником, а может быть, наоборот, художник заслуженный, знаменитый, а на самом-то деле он просто рисовальщик с холодным взглядом и таким же холодным рассудком... Мне кажется, что художник не должен быть прагматичным... Он должен сгорать на пламени своего искусства. Это не банальная мысль! Отнюдь! Её, если можно так выразиться, «обаналили» как раз те самые рисовальщики, которые сделали из этого стереотип в каких-то своих целях. Но ведь понятно, что,

когда художник сгорает, от него исходит либо необыкновенная радость, либо та боль жизни, о которой я писала вначале.

Виденье вещей у горящих людей совершенно отличается от обычного, бытового. Они всё вокруг воспринимают как объект искусства. Даже сами себя они включают в игру. И тогда кажется, что перед тобой не взрослый человек, а маленький мальчик. Но это совсем не зазорно, потому что в Писании сказано: «Будьте, как дети»!

Уже написав половину своего эссе, я подумала, что, в сущности, все эти годы писала об одном и том же театре. Только с некоторыми вариациями.

Я всегда представляю садовое моё существование, которое было у меня столь кратким, что кажется секундным сном...

Вот я вижу кадр из фильма, который был снят уже не с моим участием, во время шестой регенерации Сада... Там так хорошо играл-горел Саша Дулерайн! Вот он стоит на коленях. Я вижу его глаза!

«Господи! Я недостоин её! – кричит он. – Забери меня, Господи, на Альфа-Центавру. Там я найду себе... Самку!» – тут же меняясь в лице, будто сморозив что-то не то, дико оглядываясь и крестясь, заканчивает он.

Да! Он играет, но *не просто*, как актёр, который заучил роль и теперь долдонит её. Он – пылающий костёр!

В данный момент для него не существует ничего, кроме этого места, ни реальности с её проблемами, ни этого мира с бесконечными войнами, НИЧЕГО!

Нет. Это вовсе не жестокость!!! Это – огненный порыв!

Около Саши стоит наша «нимфа мускулистая», как её назвал Борис однажды, Света Шамонина...

«Вы что, тритон!?!», – говорит она насмешливо. Она такая маленькая по сравнению с Сашей. Конечно, я имею в виду рост, а не талант!!

Потом картинка смывается, и на её место приходит другая, уже из жизни.

Я вспоминаю давний разговор с одной женщиной, которая никак не могла взять в толк, зачем мы всё это делаем.

«Зачем спектакль такой длинный!? Зачем вы переделали пьесу великого Чехова?» – спрашивала она, будто я и была режиссёром... Тогда я отшучивалась, отговаривалась тем, что я не режиссёр.

Однако сейчас я с полным правом могу сказать, что делаем мы это потому, что иначе нельзя, иначе было бы несправедливо, неправильно! Это наша жизнь!! И пусть говорят...

Но я слишком сильно отвлеклась от темы моего исследования, за что прошу прощения у читателей, которые, быть может, снисходительно отнесутся к нему.

Арто был наркоманом, но ни это, ни его страшная болезнь не являлись причиной его страданий. Он хотел разрушить стену между мирами, но не знал, что сломать её можно только любовью... и больше ничем...

Он пытался разбить, разобрать стену, он рвался в обычный мир, который его не понимал и не принимал.

Поэтому он желал покончить с шедеврами, думая, что они созданы только для искусства, а не для людей. Он хотел создать нечто, доступное для большого числа людей... Но подсознательно он старался уйти из того страшного мира *фантазма* и иллюзий...

Вообще-то это очень сложная тема, и когда я начинала писать эссе, то мне было, честно говоря, страшно. Я почувствовала, что переступила некую черту... Черту между «да» и «нет», между чёрным и белым... Я как бы оказалась внутри своей же картины и шла по дороге, пролегающей между добром и злом... Но судить художника можно только тем судом, который он сам над собой поставил. Гениальные слова великого поэта!!

Возможно, я пыталась защитить Арто перед тем миром, куда при жизни он так и не попал. Не знаю, получилось ли у меня это...

Я назвала свой труд «Арто и другие горящие люди», хотя следовало бы его назвать «и другие горящие миры» или даже «горящие вселенные».

Нельзя говорить об этих людях, не описав их миры и вселенные, не разобравшись в сложнейших переплетениях мифологий, реальности и личностных оценок разных людей.

И поэтому я сочла нужным сделать экскурс в историю.

Итак, более ста лет назад (я считаю с момента премьеры в Париже спектакля «Король Юбю» Альфреда Жарри в 1896-м году, хотя по данным Патриса Пави слово «авангард» появилось в 1887-м году, а по мнению Эжена Ионеско, это явление было всегда) появились люди, которые не хотели следовать традициям ни театральным, ни каким-либо другим. Чего же они хотели!?

Ну, прежде всего, как и все революционеры, они желали всё разрушить и создать нечто новое, отличное от того, что было раньше.

Потом они поняли, что всё разрушить невозможно, и начали строить своё искусство как альтернативу официальному... Не все из них были горящими людьми. Некоторые становились нигилистами, а некоторые – откровенными циниками.

Одни были даже смешными, не стараясь быть таковыми, но смех был сквозь слёзы.

Вспомним, к примеру, пьесу Ионеско «Лысая певица». Две пары собираются и по мере того как они общаются, язык их становится путанным и в конце концов распадается на отдельные звуки.

Все смеются, а ведь сам Ионеско не хотел никого смешить, он был страшно удивлён, когда на премьере все стали хохотать...

* * *

Выше я говорила, что мне было страшно переступить черту между добром и злом... Теперь я не боюсь этого, потому что знаю, что скоро такой необходимости не будет. Она отпадёт сама собой.

Надо просто очень захотеть быть добрым! Извините за наивность утверждения!!!

Но об этом мы поговорим в моём манифесте.

МАНИФЕСТ ОКСАНЫ ВЕЛИКОЛУГ –
ПОДМАСТЕРЬЯ МАСТЕРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ
РЕЖИССУРЫ (ТЕАТР РАДОСТИ)

Друзья! Я, конечно, понимаю, что ни жизненного, ни театрального опыта моего *недостаточно* для того, чтобы выдвигать свои манифесты, но, тем не менее, прошу отнестись серьёзно к моей наглой выходке и не судить меня слишком строго!

В искусстве я совсем недавно, но иногда хватает одной доли секунды, чтобы влюбиться на всю жизнь. Так случилось и со мной. Я настолько влюбилась в театр, что теперь жить без него не могу...

Однако, выйдя за пределы того золотого дворца, называемого «САД», я поняла, что не всё так радостно и красиво! Я почти с ужасом открывала для себя тёмные стороны этого мира... Думаю, что так себя чувствует человек, когда вырастает и из семейного круга попадает во взрослый мир! Не хочу никого судить, не моё это дело...

Просто расскажу, что мне близко, а что нет.

Что я буду делать, а что никогда и ни за что... Я все не хотела бы говорить, что я лучше, а кто-то хуже,

не хочу, чтобы вы обвинили меня в чистоплюйстве... Я просто выскажу свою личную оценку всего происходящего в нашем и не нашем искусстве...

А ваше дело, принимать её или нет.

Меня всегда волновала проблема восприятия нашего искусства другими людьми, далёкими от этого мира или даже чуждыми ему.

Некоторые из нас говорят, что зрителя нужно помучить... Вообще, есть у нас такая тенденция пренебрежительного отношения к зрителю. На мой взгляд, зритель – это тот, ради кого мы работаем... Ну, конечно, мы не должны потакать низменным инстинктам толпы...

Без зрителя театр умирает, хотя я знаю, что Сад некоторое время развивался вне зрительского внимания и первые его регенерации проходили в режиме перформанса, то есть реализации игры. Только с четвёртой или пятой регенерации Сад вышел в народ, в мир, в свет...

Наши противники обвиняют нас в том, что мы пытаемся залезть в среду, в которую нельзя залезать. Да. Это имеет место быть.

Наверное, это происходит оттого, что кто-то хочет сказать новое слово, кто-то пытается прыгнуть выше головы, а кому-то просто нечего сказать.

Мне кажется, не следует заходить так далеко...

Я не смогла бы разрубить иконы пополам, потому что я православная христианка.

Не смогла бы приковывать себя к дереву, потому что ужасно не люблю боли и не считаю её объектом искусства.

Я не буду лаять на людей, как собака, потому что предпочитаю им улыбаться!

Своё же искусство я буду основывать на человеческом, не катастрофическом, добром бытии...

Когда я стану *мастером*, и если у меня хватит сил и возможности устроить свой театр, я назову его Театром Радости. Но это, конечно, не значит, что мы будем всё время радоваться и веселиться. Нет. Просто радость будет главной героиней наших спектаклей, чтобы люди, уходя после представлений, уносили эту радость с собой... Мы должны научиться рисовать картины своими душами!

Декорации там будут необыкновенно солнечными; не знаю, откуда у меня такая ассоциация, но когда я представляю Театр Радости, я вижу огромный зал, залитый весенним солнцем, и с нескольких сторон стоящие фигуры животных и людей, сделанные из какого-то блестящего материала... Солнечный свет падает на них, и они переливаются всеми цветами радуги, как новогодняя ёлка.

Что касается концепции и политики театра, то сейчас могу сказать только одно.

Это будет очень демократическая и свободная структура, где не должно быть никакой агрессии, свойственной некоторым режиссёрским школам.

Я понимаю, что это сложная задача, но постараюсь обойтись без окриков и менторского тона... Хотя... Зная свой собственный характер, я не могу утверждать, что всегда буду милой и приветливой!

Скорее всего, я буду нежным, но очень настойчивым режиссёром...

Оставив теоретические изыскания для другого манифеста, я хотела бы теперь поговорить на другую тему... А именно о той группе людей, о которой я мало знаю, но много думаю в последнее время... Её называют «авангардной тусовкой». Это, прежде всего, художники, галеристы и некоторые кинематографисты.

Это те, кого я называю съеденными людьми. Их собственное искусство проглотило в них человеческое... Они по-своему очень несчастны и даже не знают об этом.

Я сейчас попробую объяснить, кого именно я имею в виду.

Человек должен быть человеком всегда, это прописная истина, о которой я даже говорить не буду...

Когда же искусственное съедает человеческое – это очень плохо. Когда я вижу лающего голого Кулика или разрубающего иконы Тер-Оганяна, или матерящегося от боли Мавроматти, то мне становится не по себе. Но к этому недоумению примешивается ещё и жалость. Искусство съело людей... Остались одни образы... Человек, пытаюсь проявить свою индивидуальность, теряет её навсегда!

Человек-образ опирается в своём искусстве, как правило, на отрицание чего-либо... Чем-то он напоминает тех людей, которые в конце XIX века начинали ставить авангардные спектакли.

Хотя я знаю, что все сравнения не очень уместны в искусстве.

Как правило, человек-образ не выходит за рамки своего образа и никогда не снимает маски. Подобный род людей был уже описан Октавом Маннони в исследовании «Театр и безумие», но я не думаю, что такой тип поведения можно назвать безумием...

Скорее, это нежелание жить в мире, который есть.

Причины этому очень разные, и я не буду сейчас касаться этой темы, которая требует отдельного развёрнутого исследования. Психологи разберутся!

Моя же задача, как я уже говорила неоднократно, состоит в том, чтобы разъяснить свою позицию.

А она двойственна. С одной стороны я понимаю этот уход из мира обиденного, потому что сама в силу жизненных обстоятельств оказалась по ту сторону мира с самого рождения, с другой же стороны, если искусство превращается в вандализм – это уже не искусство, а вандализм!

Очень странное свойство человеческой души заметила я недавно, глядя на одного ведущего телевизионной программы. Он всё время пытался себя унижить, но при этом слышно было только его, а достойнейший и терпеливейший собеседник сидел молча и улыбался. Это я к тому, что некоторые из нас делают похожую вещь... Чем они хуже, тем больше их слышно!

Почему так происходит, я не знаю, но, видно, тут работает известная русская поговорка, которую я не рискну здесь привести, дабы не прослыть грубиянкой!

Теперь я бы хотела затронуть ещё одну тему и ещё одну необычность этого мира.

Дело в том, что некоторые общеизвестные слова и термины здесь имеют совершенно другой смысл. Об одном таком слове я уже говорила вам. Арто ведь под словом «жестокость» понимал совершенно не то, что мы привыкли... Это у него не «разрывание плоти», как он говорил, а скорее синоним слова «страстность» или даже «жизнь»!

У нас в театре тоже имеет место такая практика. Например, широко известный, особенно в свете последних трагических событий, термин «терроризм».

Это когда играет группа людей по заведомо известному сценарию, вдруг кто-нибудь со стороны врывается в это игровое пространство и меняет ход игры.

Таким образом, абсолютно все садовые люди, и я в том числе, были и остаются «террористами». Я бы сказала даже «ангельскими террористами»! Парадокс, абсурд, но правда!! Честно говоря, я против обеления чёрных символов... Но я думаю, тот смысл, который вкладывают в это слово мои герои, вполне соответствует действительности.

Хотя чёрное всё равно очень редко становится белым!!

На этом, дорогие мои, я заканчиваю свой манифест. Я делаю это по двум причинам. Во-первых, я могла бы ещё долго говорить, во-вторых, мне нечего больше сказать из-за отсутствия информации...

27 мая – 20 ноября 2000-го года
Оксана Великолуг

ВТОРОЙ МАНИФЕСТ «ТЕАТРА РАДОСТИ»

Долго я думала, как начать этот манифест. Мысли роились в моей голове, не приходя в надлежащий вид... Я столкнулась с той проблемой, о которой когда-то писал Арто – «невозможностью сформулировать мысль», но если у него это было болезненное явление, то причиной моего *безмыслия* была обыкновенная усталость и множество задач и проблем, навалившихся на меня за последний год.

Я решила для начала рассказать вам одну историю, произошедшую со мной несколько лет тому назад.

Может, она и не имеет прямого отношения к театру и в тот момент я менее всего была занята театральной жизнью, но мне кажется уместным привести эту историю в данном манифесте.

Итак, мне было 17 лет, шёл декабрь 1995 года... Тусклый и тоскливый месяц.

Судьба, которая бывает порой жестока, заставила нашу семью переселиться в маленькую неуютную квартиру в панельном типовом доме.

Так случилось, что папа мой сильно заболел...

В день описываемых событий я сидела в большой несуразной столовой и отвечала урок учительнице

(я училась дома). Дверь была чуть приоткрыта, и я могла видеть часть соседней комнаты, где спал папа.

На улице шёл снег, и в квартире был полумрак. Но свет почему-то не включали.

Я довольно бодро проговаривала заученные правила русского языка, как вдруг со стороны коридора появилось нечто, похожее на облако... Оно, как сигаретный дым, струилось из коридорного мрака, и в первые секунды можно было подумать, что там кто-то курил...

Странно, но я сразу поняла, что это такое... Мне как бы стукнуло в голову слово «смерть».

И тогда волна страха окатила меня с ног до головы.

Я замолчала, оборвав своё рассуждение на полуслове. Никогда, ни до, ни после этого я так не боялась!!

«Господи! Не надо! Смилуйся над нами!» – молилась я про себя. «Боже! Не отнимай папу! Я очень его люблю!!!»

А в это время облако скрылось из моего поля зрения в папиной комнате...

Учительница моя ничего не замечала, и молчание моё отнесла к забывчивости.

Она думала, что я попросту забыла урок. И впоследствии чуть не поставила мне двойку.

Но сейчас мне было не до этого. Облако несколько секунд находилось у папы в комнате. Сколько нехороших мыслей пронеслось у меня в голове!

И... вдруг случилось чудо! Словно лучик света просочился в наше жилище, хотя день был пасмурный и уже смеркалось... Злосчастное облако медленно-медленно выползло из-за двери и бесшумно полетело обратно в коридор... Опомившись, я поняла, что папа спасён, и как можно беззаботнее продолжала оборванную мысль. Учительнице я, конечно, ничего не сказала, зато потом призналась маме, которая очень испугалась, но мне поверила.

Эту историю я рассказала вам для того, дорогие читатели, чтобы вы поняли, что смерти не надо бояться. Случай из моей жизни я превратила в метафору...

А теперь хотела бы перейти к более важным вещам и поговорить, собственно, о «Театре Радости».

Каким он должен быть?

Не буду повторять сентенцию о демократической структуре и тому подобном.

Лучше разделю по пунктам то, что будет составлять смысл моего театра.

1. Люди и отношения

Прежде всего, я поясню, почему сделала этот пункт первым. Люди составляют основу любого дела, а, тем более, сценического существования. От их отношений зависит нормальная работа театра...

На сцене отношения должны быть особыми. В том смысле, что не должно быть равнодушия по отношению к другому. Иначе ничего не получится!

Я не хотела бы превращать сей манифест в некий свод правил, что будет можно делать в «Театре Радости», а что нет.

Однако несколько слов об этом я сказать должна.

Во-первых, актёр «Театра Радости» должен уметь задавать вопросы не только миру, как однажды сказал Гротовский, но и Богу.

Это вовсе не значит, что он будет богоборцем. Нет!! Ни в коем случае!!

Просто я не думаю, что Бог хочет, чтобы мы были слепыми орудиями Его Воли.

И чем больше меня стараются убедить в обратном, тем больше я прихожу к выводу, что мы не песчинки в *Божьем Царстве*.

Итак, актёр «Театра Радости», задающий вопросы Богу. Каков он? Профессионал ли он? Горящий ли он человек?

Насчёт первого не знаю. Это зависит от того, насколько я буду профессиональна.

Что же касается второго, то на этот вопрос я отвечаю: «Да! Безусловно!».

Ещё Арто говорил, что *актёр играющий* подобен мученику, подающему нам знаки со своего костра. Потом эту мысль повторил Гротовский... Мои горящие люди, хотя и не мученики (по крайней мере, не все), но подавать знаки с костра – это их задача...

Теперь немножко поговорим об отношениях в труппе... Опять-таки оговорюсь, что не хочу читать нотаций и говорить, что все люди должны быть добрыми.

Просто скажу, что актёр, да и человек вообще, в своей работе и жизни может и должен руководствоваться одним принципом, который записан в Библии:

«Не поступай с другими так, как не хочешь, чтоб поступили с тобой!!!»

Не ври, если не хочешь быть обманутым! Не совершай подлости, если не хочешь, чтобы с тобой поступили подло! Не ругайся матом, если не хочешь, чтобы обругали тебя!

Это всё просто, и касается, скорее, жизни вообще, нежели театральной действительности.

Однако я написала об этом потому, что чувствую необходимость в моральном осмыслении того, что мы делаем...

На этом я заканчиваю первый и самый важный пункт сего произведения.

2. СТРУКТУРА

От Сада-внутри-меня к «Театру Радости»

Когда я стояла на лестнице васильевского театра, то точно знала, что являюсь частью Сада.

Вернее, я это раньше понимала, увидев впервые существование его...

Но почувствовала, осознала я свою садовость только гордо стоя на одной из самых красивых лестниц, виденных мной когда-либо.

Потом я ушла и как бы перестала существовать в Саду. Но это был только физический уход, потому что Сад жил у меня в душе.

Это стали замечать мои близкие и друзья.

«Что ж тебя так там поразило!? – спрашивали они.

– Расскажи!».

Я начала писать повесть, и оказалось, что я ничего не знаю, зато много помню и чувствую.

Мне стыдно признаться, но, когда я работала над ней, то не то, что истории этого театра – названия толком не знала! Конечно, на такой наглый и отчаянный поступок могла отважиться только такая авантюристка, как я...

В своей работе опиралась я исключительно на интуицию, эмоции и память.

А Сад-внутри-меня рос, добавляя радости в мою трудную жизнь...

Просыпаясь каждое утро, я улыбалась и думала: «Вот!! Где-то есть Сад! Что-то они там делают!?».

А что они делали, я не знала. Да это и не важно было тогда для меня.

Я могла месяцами, годами ничего не слышать о Саде, но Сад был внутри меня, и мне этого хватало!

Точнее, мне, конечно, хотелось побывать там, но я понимала, что, пока не напишу повесть, – мне им нечего сказать, и поэтому я работала добросовестно, честно, описывая те события, которые казались мне очень важными.

Не буду останавливаться на том, как год и три месяца я писала сей труд по вечерам, а утром и днём училась в школе...

Позже, когда я закончила повесть и у меня появилась возможность общаться с героями, я стала узнавать всё больше и больше. Ещё через некоторое время по Интернету я начала собирать различные статьи, интервью, рецензии и произведения моих героев. Мне стало и легче, и труднее одновременно. Легче потому, что я более или менее знала материал, а труднее оттого, что я многого не понимала просто из-за элементарного отсутствия образования.

Я начала читать, вникая в каждое слово, что при моей занудливости и любви «поковыряться» в деталях приводило к переписыванию целых глав словаря театра Патриса Пави, который мне дал на время Юра Юринский.

Помимо этого я стала подмастерьем. Ну, это отдельная история...

Я решила подшутить над Сашей Дулерайном, с которым тогда переписывалась, и, хотя и не без задней мысли, начала подписывать свои письма «*Подмастерье*» Мастерской Индивидуальной Режиссуры – Оксана Великолуг». Могла ли я тогда мечтать, что действительно стану подмастерьем! Шутки шутками, а 8 мая 2000-го года я получила радостное письмо от Саши, в котором он сообщал, что Борис Юхананов подтвердил моё положение, и поздравлял меня с тем, что я отныне считаюсь официальным подмастерьем...

В каждой шутке есть доля правды!

Потом я узнала, что в мае 2001-го года будет восьмая регенерация Сада, и мне сказали, что после этого все костюмы и декорации сдадут в музей Бахрушина.

Не знаю, правильно ли я поняла, но по тону говоривших мне показалось, что Сад как бы закрывается. Я говорю «закрывается», потому что умереть он не может, как известно.

Я решила, что если Сад и закроется, то идея его неуничтожима, и поэтому стала писать «Первый манифест Театра Радости». Сначала мой театр назывался Театр Света, но, во-первых, я узнала, что во Франции есть Театр Солнца Ариан Мнушкин, а солнце и свет – близкие понятия, а во-вторых, соотносясь с моим характером, я решила переименовать театр.

Таким образом, Сад, который был во мне, принёс свои плоды!!

Теперь я хотела бы коснуться самой структуры игры.

Дело в том, что до вчерашнего дня я понятия не имела, как будут играть мои актёры. То есть я теоретически это представляла, но не более того.

А вчера случайно услышала, с каким надрывом пел Высоцкий... Конечно, я с детства слышала и знала его песни, но, услышав этот надрыв вчера, я подумала: «Вот! Вот как должны они играть!».

А потом подумала: «Как же совместить радость и надрыв? Может, это и есть Театр Жестокости? К чему же я пришла? К тому, с чего начала...».

Как же быть?

Получается, радость, как жестокость, а жестокость, как жизнь...

Так, что ли?

И я поняла, в чём дело. Искренность!! Вот это всё: и жизнь, и радость, и жестокость – это искренность! А остальное – ничто!

Актёр прежде всего должен быть искренен. Как ребёнок!

Что касается игры как таковой, то могу сказать только одно. Переход от грустного к смешному не должен быть виден зрителю Н И К А К!

Пусть зритель сам распознаёт, где ему грустно, а где смешно.

3. РЕПЕРТУАР И РАБОТА РЕЖИССЁРА

Классические пьесы не должны быть переделываемы, переписываемы. Может меняться стиль и манера игры, как мы это видим в Саду, однако, сам текст пьесы должен остаться незыблемым.

Я наблюдаю одну любопытную черту человеческой природы.

Люди привыкли к определённому стереотипу, и, когда кто-нибудь им показывает что-то отличное от этого стереотипа, они ужасно обижаются и начинают защищать его так, будто именно они его и создали. Современные пьесы: Да! Трудновато драматургу в режиссёрском театре! Не позавидуешь!! Всё, что напишешь, переделывают!!

Поэтому я предполагаю очень тесно работать с драматургами, но брать только те пьесы, которые в данный момент и в данной ситуации соответствуют задачам театра.

Какими будут эти пьесы и эти задачи? Трудно сказать, будет другое время и другие люди, ведь всё это сойдёт ещё очень не скоро!

А пока я – подмастерье, и в этом своём качестве я буду, по возможности, заниматься сценарной работой, набираться опыта.

Но прежде всего я буду учиться разбору драматургического текста.

Это является основой режиссёрского искусства. Если я буду способна разобрать и увидеть текст, – я стану хорошим режиссёром.

Меня всегда мучила и мучает проблема невозможности выразить свои мысли устно. Я всегда была немтырём, и понимали меня только близкие люди.

А невыразимость копилась и вылилась в писательскую способность...

Но речь сейчас не об этом, а о том, что режиссёрская профессия публична! Как же быть?

Как меня будут понимать актёры, если даже родители иногда с трудом понимают?

Меня немного успокоило высказывание моего главного героя Бориса Юхананова: «Ты можешь мычать или вовсе молчать, но когда актёры тебя понимают по-настоящему, то это не помешает!».

Ну, конечно, я не стану буквально следовать этому высказыванию и постараюсь делать так, чтобы люди, с которыми я работаю, меня понимали...

Я максимально постараюсь добиться от себя собранности и дисциплины. Но не той агрессивной дисциплины заталкивания себя и других в какие-то рамки, к которой мы все привыкли, не той военной дисциплины, которой муштруют солдат.

Но той внутренней дисциплины, которой человек может подвергнуть только сам себя. Пока я не научусь

властвовать над собой, я не смогу быть достойным режиссёром!

И, конечно же, я собираюсь вылечиться. Помимо моей работы, у меня есть очень веская причина для этого, которую я не буду раскрывать в этом манифесте!

В заключении хочу сказать, что «Театр Радости» мыслится мне прекрасным, добрым театром, где души людей будут раскрываться, как цветы, а глаза светиться, как звёзды!

26 ДЕКАБРЯ 2000-ГО ГОДА – 15 ФЕВРАЛЯ 2001-ГО ГОДА

ОКСАНА ВЕЛИКОЛУГ



Диалог «ПАДЕНИЕ В ПРОСТРАНСТВО»

Исследователь: Так.

Носитель: Из равновесного такого состояния начинается всё происходящее. То есть, человек разрешает себе сделать это упражнение, в этом смысле инициатива у него.

Исследователь: У человека не прямостоящего.

Носитель: Нет. У прямостоящего человека.

Исследователь: Но какого ты имеешь в виду человека? Вот есть «я», и есть человек. Вот я разрешаю себе стать прямостоящим человеком.

Носитель: Ну я о себе говорю, вот я.

Исследователь: У тебя «я» и прямостоящий человек есть одно.

Носитель: Да, это одно и то же.

Исследователь: Я просто хочу сказать, что, в основном, «я» не является прямостоящим человеком. Условно говоря, я не стою прямо, мне в первую очередь надо разрешить

Диалог двух ангелов, один из которых принимает на себя роль Вестника, а другой — роль Лузера.



себе стать прямостоящим человеком. Вот этот момент исходный, прямостоящий человек не есть для меня момент изначально естественный. Он для моего «я» есть момент изначально не естественный. Вот моя дочь. Выпрямись, пожалуйста, ну я тебя прошу, выпрямись. Вот это я говорю своей дочери. Она выпрямляется и дальше опять сгибается и говорит: «Нет, мне кажется, что это не красиво, а красиво, когда я ссутулившаяся». Вот это вот гармонично, красиво, – утверждает моя дочь как положительное. Не иронично, а утвердительно. Вот это и есть красота, – говорит мне дочь. То есть она, говоря это, отказывается знать, что начальная позиция человека – быть прямостоящим. Но это начальная, естественная позиция, говорю я сейчас за тебя. А как сказать про дочь? А на самом деле я говорю за дочь. Но не конфликтно. Я просто предлагаю, что есть ещё другая позиция не прямостоящего человека. Поэтому я и спрашиваю про это самое «я». Так вот, это не есть моё состояние, состояние времени, состояние века, – я позволю себе обобщать. Это есть состояние, которого нет во времени, нет в веке и которое не свойственно моему «я». Поэтому я задаю вопрос. Мне, значит, для этого нужно сначала захотеть быть прямостоящим человеком?

Носитель: Да.

Исследователь: Вот, ты как носитель отвечаешь. Это огромная проблема. А как же мне захотеть-то быть пря-

Состояние «Лузер», из которого ведётся действие: Лузер – потерянный; в том смысле, что он не ищущий и не отрицающий; его Я окончательно развитое, абсолютно полноценно накопленное. Его взаимоотношение с Богом и есть состояние потерянности без какой-либо надежды на обретение связи.



мостоящим человеком, если я не хочу? Ради чего мне захотеть, ну если я не хочу, как моя дочь, но она не хочет, реально не хочет. И если я не захотел стать прямостоящим человеком, то все следующие стадии будут фикцией. Таким образом, ритуал оказывается недостижимым для меня. Значит, мне по какому-то поводу понадобился ритуал, мне по каким-то поводам понадобилась эта древность, и поэтому я захотел быть прямостоящим человеком? В отличие от человека ритуала! Желание человека этого ритуала абсолютно естественное, исконное и неотвратимое – быть прямостоящим. Он это не обсуждает. А мне «я», цивилизация, моя жизнь накопила это как сильный вопрос, но почему-то я хочу этим заниматься. Теперь я оказываюсь прямостоящим человеком, совсем по другим поводам, чем человек ритуала. У меня невероятное различие между мной и человеком ритуала. Там, где располагается мое «я». То самое «я», которое является содержанием нашего «Романа», главным его персонажем. Мне, может быть, предстоит умереть. Мне. Этому моему «я». Придётся исчезнуть. А я-то пришёл сюда под воздействием этого «я», а оно умрёт, и с чем я останусь? Но это в будущем может такое произойти. Пока мы вот это выяснили. Теперь этот прямостоящий человек у меня в повести располагается пока. Я должен узнать повесть о прямостоящем человеке. В этом смысле все упражнения – это повесть о прямостоящем человеке.

Он как заблудившийся в лесу, которому надоело искать путь выхода, истощавшему уже все возможности навигации, осуществившему все мыслимые попытки возвращения, и ему остаётся только стать частью пейзажа, леса. Он просто живёт в этом мире, не ангажированный ничем извне, а движимый одним только собственным интересом, возникающим изнутри.



У нас появилось, посмотрите, сколько персонажей в нашем «Романе». У нас появился «я», у нас появился прямостоящий человек, у нас появилась недостижимость для «я» этого самого прямостоящего человека. У нас появилось подозрение «я» о самом себе, что на путях своего интереса ему необходимо умереть. И дальше что же этот прямостоящий человек делает?

Носитель: Дальше он решается на это приключение, то есть сначала он становится вертикальным.

Исследователь: То есть избавляется от ширины, от горизонтали?

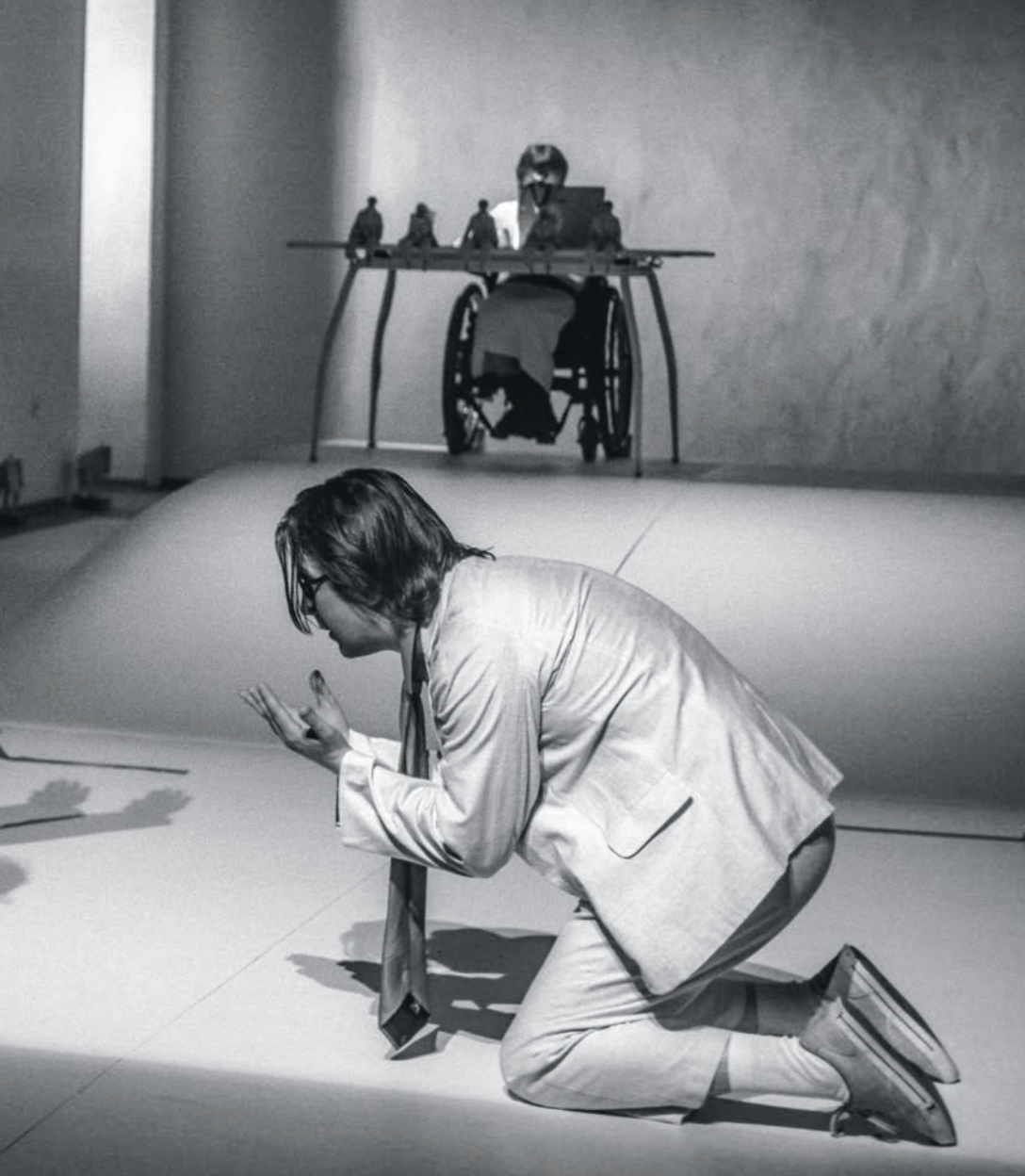
Носитель: Да.

Исследователь: То есть он полностью становится вертикальным?

Носитель: В этом смысле у него пространство, право и лево почти исчезают. То есть они суживаются до границ его тела.

Исследователь: И это невероятное приключение происходит в прямостоящем человеке? Это вообще надо понять, познать хотя бы сейчас на уровне сюжета. У нас прямостоящий человек, он у нас почему-то захотел вот там, в упражнении. Мы можем смотреть на это только издали, пока только издали, он у нас почему-то захотел стать вертикальным. Какое огромное событие происходит на территории упражнения! Он захотел расстаться

Вот в тот самый момент, когда он растворяется в ландшафте, когда он уже ничего не ждёт от своего окружения, в этот самый момент и встречает он Ангела, Вестника. Именно в его открытую интересом душу входит Послание.



с горизонталью. Здесь записано какое-то тайное желание. Я вдруг увидел недостижимое, непонятное на самом-то деле существо прямоходящего человека. Я увидел, что он захотел стать при этом вертикальным, перестать быть горизонтальным. Я, во всяком случае, отметил для себя невероятное желание. И я увидел это как первую стадию этого мифа, этого содержания, этого упражнения. Покажи, как вот это он захотел.

(Носитель показывает.)

Исследователь: Значит, правильно ли я понял, что он прошёл все стадии горизонтали, то есть он не избежал горизонтали? Он, спокойно отдав все возможные стадии, спокойно прошёл в едином каком-то плавном ритме не спеша к своей чаемой вертикали и стал вертикалью, в каком-то смысле исчерпав горизонталь.

Носитель: А дальше из этой вертикали я позволяю себе, как бы храня эту вертикаль...

Исследователь: А вот это очень важный момент. Внутри себя. Не будем спешить. У меня вопрос: руки-то мои могут так идти, а вопрос: мой дух вместе с руками проходит?

Носитель: Я не понял вопроса. Ты говоришь о духе, что мой дух идёт туда вверх.

Исследователь: Ну, у меня есть идея о вертикали – и вот, я в ней, и я встретился с ней в своем теле. Другое

Ангел – Вестник-исправитель, посланный в миллионный раз к человеку (человечеству), начиная с Ноя и праотцев, теперь пришёл к современному человеку, – раскрывает перед Лузером иероглиф, в котором записана судьба человечества, его взаимоотношения с Богом. Ангел – орудие Бога, Его инструмент, никогда с Ним не разделявшийся.



дело, что у меня есть идея о прохождении сквозь горизонталь к вертикали, и я хочу спросить, а в идее я сразу беру вертикаль или в идее я беру прохождение через горизонталь?

Носитель: В идее я беру прохождение через горизонталь.

Исследователь: То есть, так как живёт моё тело, так и живёт моя идея?

Носитель: Как живёт моя идея, так и живёт моё тело.

Исследователь: Но мы узнали обратное. Я же узнаю этот иероглиф. Я должен узнать, как записано, должен понять, как его читать, я же археолог. Надо ли его читать только по концам. А что здесь не существенно. Или надо во всех излучинах. Значит, это идея о прохождении сквозь горизонталь, а не идея вертикали.

Носитель: Дальше часть этой вертикали мы оставляем себе, ты должен её сохранить.

Исследователь: Навсегда? Этого упражнения.

Носитель: Не навсегда. И пытаюсь сохранить, я дальше выпадаю из пространства, в котором стоял. То есть часть вертикали я забираю с собой, с ней ушёл, а всё остальное осталось.

Исследователь: А! Невероятная история! Здесь записано падение Адама. Я сейчас работаю на технике, ко-

Он – функция, воля Бога и его собственная воля – это одно. Естественным образом Лузер не видит себя в том образе человека, который транслирует ему Ангел. Ибо тот человек, о котором говорит Посланнык, кардинально отличается от Лузера потерянного. Эту разницу он и обнаруживает перед Ангелом, но не агрессивно, не вопия о потере, а раскрывая разницу.

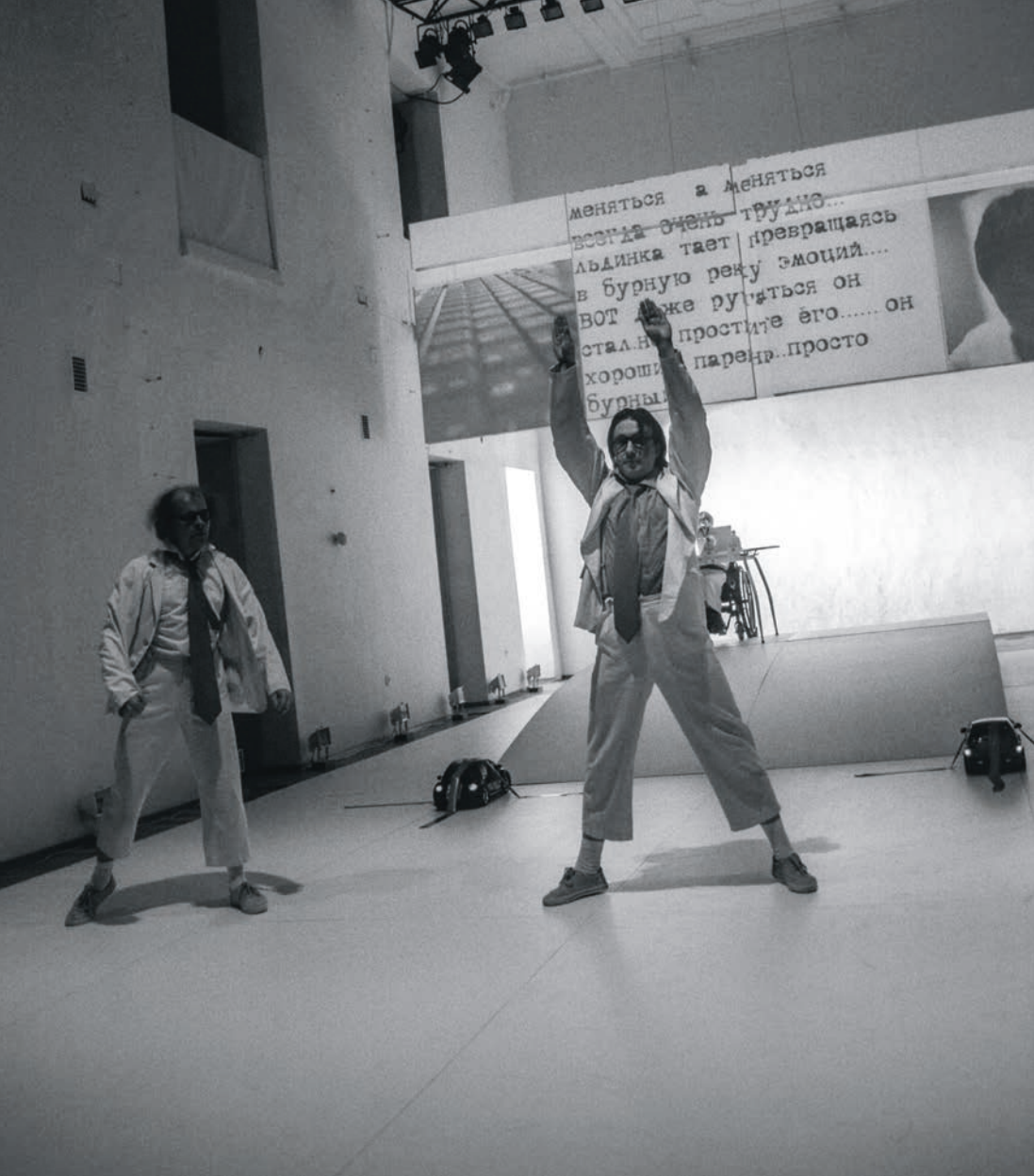


торая называется имажинация. Я доверяю сейчас приходящей ко мне системе образов в этом смысле, что мне сейчас является, мне является то, что я обрёл вертикаль, я обрел её легко, как любой прямостоящий человек. Вот она, повесть о прямостоящем человеке. У меня какое желание: иметь эту вертикаль, вот я её и имею, эту вертикаль, а теперь происходит раздвоение. Именно потому, что я получил вертикаль, я её и лишаюсь. Вертикаль расщепляется, и я вместе с ней как часть её оказываюсь частью вертикали. И я не знаю, плохо это или хорошо, я просто позволяю образам, которые зародились у «я», не прямостоящего человека, а у «я». Ну, покажи ещё раз. Невероятно, это же носитель, он как мираж. Я заказываю мираж, и он происходит.

(Носитель показывает.)

Исследователь: О! Вот что я ещё понял по носителю. Я не увидел в чертах носителя никакого страдания вообще. Я увидел невероятное самолетное приключение. Я увидел: он как бы вертикалью стал, и этим ещё больше озарился, и теперь, что вот это распадение есть не умаление, а следующее, теперь ещё и как будто взлетел. Вот что я вдруг понял. Я вдруг понял, что это на самом деле не есть какое-то умаление, расщепление, помните, как моё «я» на это отреагировало, что расстался, расщепился? А я вижу, что он взлетел. Абсолютная связь просто, слышите. Вот она была вертикалью, стала плоскостью,

Затем, обнаружив невероятный разрыв между «человеком изначальным» и «человеком сегодняшним», он находит свой интерес к представленному Ангелом человеку. И обнаружив интерес, он принимает на себя этого изначального человека, отдавая себе при этом отчёт в том, что: «я – не он». То есть прямостоящий человек ему интересен, он сам таковым не является.



связь осталась и здесь присутствует, и отсюда вернулась горизонталь, и вот отсюда он ещё и куда-то взирает. Какое-то паренье возникло.

Носитель: Должно быть, ощущение полёта.

Исследователь: Полёт, паренье. Я чувствую этот момент. Взлетел прямостоящий человек. Третья стадия оказывается в полёте. Ничего себе история! Дальше чего? То есть она его летит, эта горизонталь. Невероятная метаморфоза произошла.

Носитель: А дальше идёт попытка возвращения в вертикаль.

(Носитель показывает.)

Исследователь: Ой! Да ты что! Такое с ним произошло! Да ты что! Тут исследовать и исследовать ещё. Сейчас самое главное только разобраться. Ты говоришь «попытка возвращения». Как тебя моё «я» слышит. Моё «я», сволочь, поганое, слышит так, что попытка – это ещё не пытка. А у прямостоящего человека попытка – это следующее, то есть я условно говоря не раздвоился, а удвоился. Ну вот, опять эта игра словами, это не совсем для прямостоящего человека, это неправильно. Ну, вертикали стало две! Мне нужно скинуть с себя это раздвоение, этот 20-й век, и тогда я услышу, и тогда я буду контактен с носителем. А благодаря чему я скину, я рациональное скину, и вместе с этим я ещё и 1000 лет должен скинуть

Далее Лузер обнаруживает способ существования ПЧ (прямостоящего человека), одновременно выявляя огромную дистанцию между Я, собой, человеком сегодняшним и ПЧ. Изучая способ записи иероглифа, Лузер находит, что одновременно с движением тела ПЧ происходит и движение его духа. Иными словами, в прямостоящем человеке движение внешнее и внутреннее неразрывны.



и включить имогинастическое сознание. Я должен доверять образам своим, чувству своему, а не лукавить, играя словами. Не через слова, тьфу их, а через чувство, в чувстве происходит познание. Значит, дальше он летит, и он связан и с тем миром, и с этим. И вот, это парение и одновременно статика, да. Это как бы полёт и в то же время неподвижность. Или это полёт.

Носитель: Ну, до какой-то точки естественно.

Исследователь: А этот полёт, он тоже бесконечен?

Носитель: Полёт – это само падение. Потом я осуществляю попытку вернуться в вертикаль, от которой я ушёл, и вернуть обратно, туда, откуда я выпал.

Исследователь: То есть я полетал, теперь я хочу вернуться, но я там не оказываюсь, да?

Носитель: Да.

Исследователь: То есть я всё время двигаюсь вперёд, то есть я ни с чем не расставался, а в результате оказалось, что я там уже не оказался.

Носитель: То есть моя попытка вернуться в вертикаль не может увенчаться успехом, но поскольку движение продолжается, что-то надо делать. Мне нужно вертикаль, которую я нёс с собой, потерять окончательно. Я ломаю эту вертикаль и опускаюсь, и тут руки берут новое движение, которое собственно и вытягивает меня в вертикаль.

В этот момент Посланник различает оторванное от Бога, потерявшееся существо – человека-лузера, которому он принёс послание. И, различив, начинает внутреннее движение к нему. Он не делает это осознанно, но в переживании рассказываемой им истории человека, чувством он начинает различать отправшего от Бога современного человека.



Исследователь: То есть ты вытянулся в вертикаль, вертикаль послала тебе желание полёта, ты переполнился этим желанием. Ты в этом желании полёта, оставив вертикаль, другой частью отправился в полёт. И в этом полёте ты расставил ноги. Вот это желание полёта, это уже не желание вертикали. Вот ты был прямостоящий человек, у тебя были вместе ноги, и ты стремился к вертикали, а вертикаль подала тебе желание полёта как наслаждение. Ты в этом наслаждении получил полёт. Но чтобы удержать себя в этом наслаждении, тебе надо расставить ноги. Теперь, расставив ноги, ты уже не можешь вернуться в вертикаль и тогда ты обнаруживаешь путь возвращения в вертикаль и узнаёшь тайну того, как вернуться в вертикаль. То есть узнаёшь тайну вертикали. И дальше тебя возвращает судьба и заставляет согнуться, да ещё зачерпнуть земли.

Носитель: Нужно, собственно, окончательно упасть для того, чтобы подняться. Потерять вертикаль, а зачерпнутость важна для возвращения обратно. И у меня появляется возможность найти новое движение.

Исследователь: Вот что меня поразило во всей этой истории, я вдруг обнаружил «я», я нашёл свое «я» на путях предсказания о моём «я». Я здесь нашёл, что такое моё «я» – это потерянная вертикаль. И вдруг я узнал, что моё «я» есть не просто нечто, я вдруг узнал, что вот это самое «я», кото-

Лузер переживает неудавшееся парадоксальным образом возвращение к Богу. Переживает катастрофически как оторванность, как потерю связи с Богом. Ангел, тем временем, продолжает рассказ, невольно усугубляя катастрофу окончательным падением прямостоящего человека, полной потерей вертикали, а стало быть, и связи с Богом. Ангел-посланнык тоже переживает эту катастрофу.

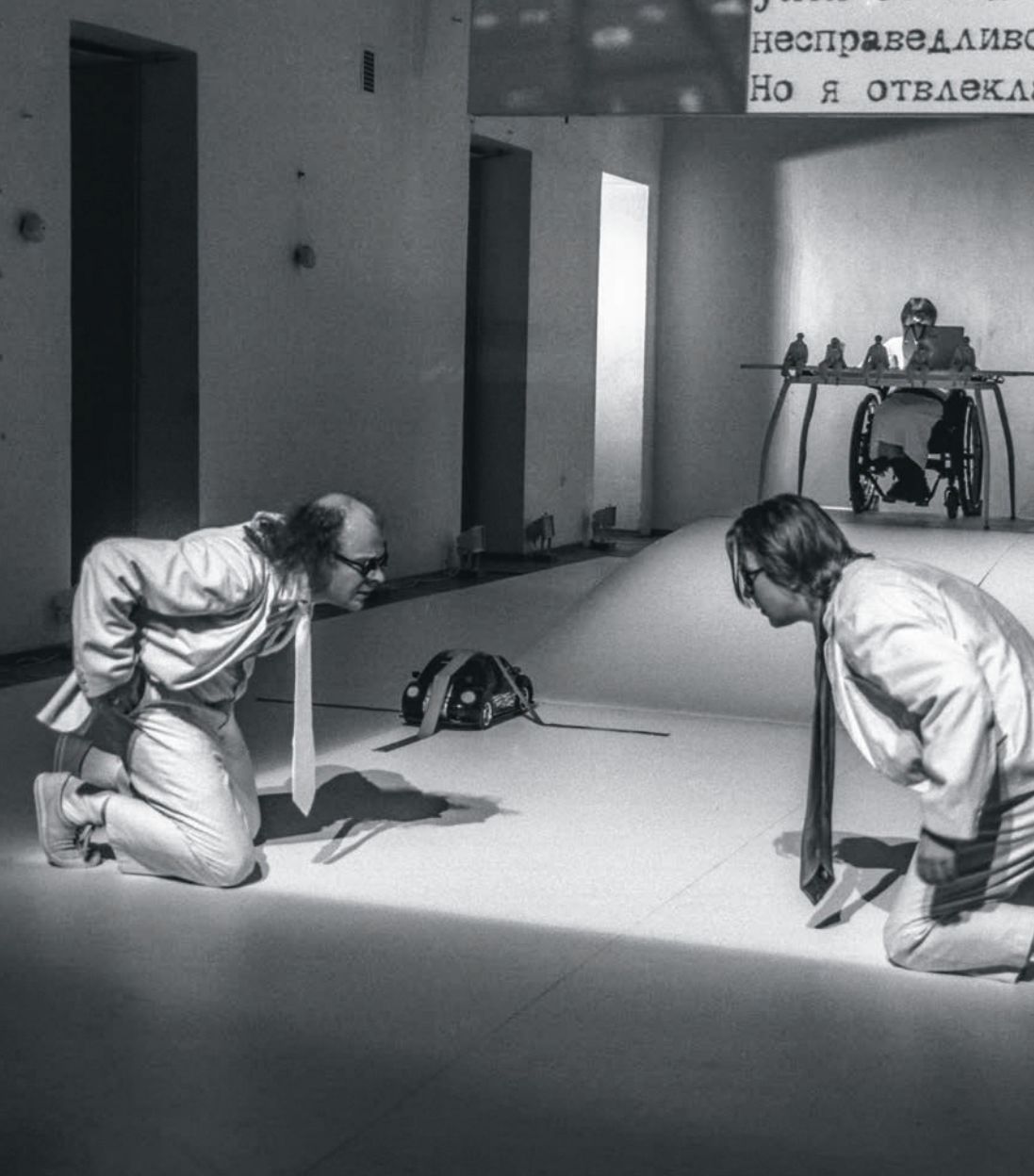


рое всю жизнь было разделено с вертикалью, с этим прямо-стоящим человеком, и я узнал, что я есть просто стадия прямо-стоящего человека, за которой тоже следует вертикаль. А я думал, почему дочь настаивает на «я». Может быть, это есть предсказание обо мне. Что вот эта потерянная вертикаль, это и есть «я» в стадии «я» конца 20-го начала 21-го веков, то есть, и если я зачерпну эти тяжести, то у меня окажется возможность оказаться не просто прямостоящим человеком, в которую я вернуться-то не могу отсюда. А у меня есть возможность только сразу стать вертикалью. То есть это тогда и справедливо, то, что я не оказываюсь и не хочу быть прямостоящим человеком. Вот в чём содержание этой новеллы этой главы. Осталось только узнать, а что это я зачерпываю, что это за тяжесть. Теперь откуда я спрашиваю, это же невероятно, теперь-то я спрашиваю, от «я», о «я», и «я» спрашиваю. Ведь до этого я спрашивал о прямостоящем человеке, а теперь я спрашиваю о «я». Я тут обнаружил, где «я» стал «я» на территории этой истории. А до этого я не был на территории этой истории. Но сама эта история меня мудрым, каким-то удивительно таинственным образом со-держала в себе. И вот теперь я спрашиваю о себе и о нём, как об одном. И что же я зачерпнуть-то должен?

Носитель: Нужно просто взять это движение выходящее, которое на самом деле там уже есть.

Исследователь: То есть я внизу должен взять восходящее движение? Я вдруг начинаю различать, что происхо-

Будучи внутри послания иероглифа он, к этому моменту окончательно принимает на себя переживание Лузера. (Это кульминационный момент диалога.) Сразу же вслед за этим Ангел обнаруживает перед Лузером чудо возвращения. А потерянный Лузер обнаруживает себя вписанным в иероглиф. Обнаруживает свою сопричастность и связь с Богом.



дит в культуре. То есть, если я потянусь вниз, меня сила подхватит... и вынесет наверх.

Носитель: Если я её там обнаружу.

Исследователь: Если я тянусь за этой силой, то есть, если я созидаю низ, то в этот момент я получаю силу? Тут с этим надо разобраться. Тут не надо спешить его раскупоривать, этот финал. Это надо оставить. Это должно как озарение прийти. Нам уже подарил в этом диалоге озарение Господь. Представляете, что у нас «я» там оказалось. Мы же двигались, мы этого не знали. Мы начали с чего? Что мы разделены, а обнаружили, что мы в равной стадии одного и того же процесса. Мы едины в этом смысле. Мы начали с того, что как бы разделились традиции, а обнаружили, что мы – часть его письма. Более того, очень развитая часть. Не недоразвитая часть традиции. Не результат разрушения мира, а результат свершения упражнения, свершения его написания иероглифа, свершения его текста, свершения его музыки. И кажущаяся нам разделённость, отъединённость «я» от прямостоящего не может быть разрешена при помощи заставить себя быть прямостоящим, то есть не может быть разрешена при помощи обретения предыдущих стадий. В этом смысле предыдущие стадии для нас недостижимы, – говорит нам это мудрое упражнение, этот текст. Для нас достижимо продолжение предыдущего в будущем, и тогда мы сами дописываем иероглиф. И нам невозможно его не дописать.

Обнаруживает, что его потерянное состояние есть стадия прямостоящего человека, то есть они – одно. Ангел говорит о пути возвращения – дописывает иероглиф. Эта последняя стадия – как бы предсказание о будущем. Лузер принимает послание, но оставляет будущее сокрытым. Это предстоит прожить. Главное – он современный согбенный, потерянный человек, ВПИСАН, он с Богом. Возвращение неизбежно.

ЛИБРЕТТНАЯ СТРУКТУРА
«ПОВЕСТИ О ПРЯМОСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ»

Однажды, когда ничего ещё не было, кроме одного бесконечного ничто, которое было всё, в этой зияющей беспредельной пустоте возникло пространство. Оно было бесконечно, и Бесконечность породила его. И посредине этого бесконечного пространства, как его средоточие, возник Прямостоящий человек. Он и окружавшее его бесконечное пространство были едины, как едины солнце и излучаемый им свет, как едины круг и его центр. Он был всего лишь светящейся центральной точкой в окружающей его Бесконечности.

И вот эта точка пробудилась. Прямостоящий человек потянул свои руки-лучи, устремив их в Бесконечность, и, коснувшись бесконечной сферы, обратил свои светящиеся ладони вверх. Там, вверху, в бесконечности, был Тот, Кто сотворил всё это пространство, а вместе с Ним и его – Прямостоящего человека. Инстинктивно руки его потянулись наверх, чертя в бесконечности две огромные дуги. Он тянулся наверх, в вертикаль,

как ребёнок тянется к своему родителю. «Здравствуй, Отец!» – говорил он своим устремлённым в вертикаль движением. И когда руки его достигли вертикали, откуда, с вершины бесконечности, в ответ зазвучало встречное движение, – это Творец отвечал ему: «Здравствуй, сын!». Руки Прямостоящего человека опустились вниз, открывая ему левую половину верхней части бесконеч-

Купол как крест дуг
Крест дуг на верхней части бесконечной сферы.

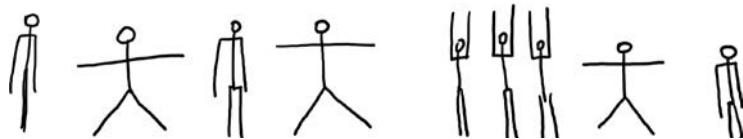


ной сферы. И, переполненный её благодатью, он вновь устремился к Отцу, отдавая Ему в движении своё восхищение и радость. Вновь откликнулся Творец: «Смотри! Это ещё не всё». И руки Прямостоящего человека снова опустились вниз, на этот раз открывая ему правую половину верхней части бесконечной сферы. И опять исполнившись благодатью её легкости, устремился он к Отцу, возвращая Ему своё благодарное восхищение. Это движение и было их разговором, в котором они были одно – Отец и сын, Творец и Его творение. И когда Прямостоящий человек вновь коснулся вертикальной

вершины бесконечности, то услышал он новое движение-слово, обращённое к нему Создателем: «Ощути, сын Мой, теперь блаженную красоту верха во всей её полноте!». И руки Прямостоящего человека разошлись в стороны, принимая на себя всё величие верхней бесконечной полусферы. И, исполнившись света благодати и радости, опустили вниз.

Руки коснулись ног и передали им благодатный свет божественной игры. И заиграли, задвигались ноги, повторяя движения рук. Руки расходились вширь, и ноги

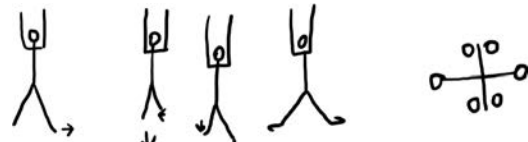
Игра между тяжестью и легкостью – 1
Подвижная ритмическая смена форм – расширение и вертикаль.



тут же следовали этому движению, открывая нижнюю полусферу бесконечности. Руки вытягивались вверх, соединяясь в вертикали, а ноги тянулись вниз, продолжая вертикаль в противоположную купольным небесам сторону. И так понравилась Прямостоящему человеку эта весёлая игра, что он готов был продолжать её снова и снова.

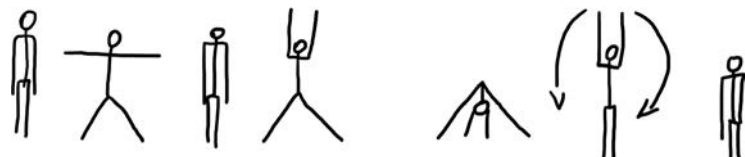
Но вдруг ноги его, не прерывая игры, начали вычерчивать крест в нижней части сферы, раскрывая под Прямостоящим человеком пока ещё не известную, но манящую бездну. И чем дольше продолжалась эта игра, тем больше манила его раскрывающаяся бездна низа.

Игра между тяжестью и легкостью – 2
Подвижная ритмическая смена форм – расширение, прямостояние и вертикаль (ноги рисуют крест в нижней части сферы).



И вот, влекомый собственным интересом, Прямостоящий человек решил узнать: «Что же это там внизу?». Тогда разделил он двигавшиеся вместе руки и ноги и,

Игра между высотой и глубиной
Ритмическая смена форм – расширение, прямостояние, раскрытая снизу вертикаль, слом вертикали и возвращение в нее.



открыв низ, окунулся в него верхней своей частью... То, что он там увидел, потрясло его, а, может быть, даже испугало. Во всяком случае, он сразу же вернулся в вертикаль и захлопнул бездну. Зазвенела, загудела натянутой струной вертикаль. Всё существо Прямостоящего человека трепетало от восторга, познав полноту пространства.

Но нет, неведом был ещё страх Прямостоящему человеку. Всё дальше и дальше влёл его безудержный интерес. И решил он соединить восхитительный верх с потрясающим низом. Вытянулся Прямостоящий чело-

Вихрь

Обрушивание вертикали вниз и последующее разворачивание вертикали через спираль в горизонталь.



век вверх, в вертикаль, ногой своей приоткрыл бездну и обрушил верх вниз. Вихрем закрутилось бесконечное пространство, подхватило и вынесло оно волной Прямостоящего человека. Вертикаль, ударившись о низ, расщепилась надвое и, когда образовавшийся в про-

странстве вихрь успокоился, превратилась в новое бесконечное измерение – горизонталь, твердь, разделяющую верх и низ. «Вот это да! Это что-то совсем новое, и это сотворил я. Я сам!» – думал в восхищении Прямостоящий человек. И так ему понравилось творить, что не мог он устоять на месте.

И принялся Прямостоящий человек творить. Он брал верх, обрушивал его вниз и собирал получающуюся горизонталь себе. Снова вытягивался в вертикаль и обрушивал её вниз, разбивал, дробил и получал горизонталь.

Большой ритм (на месте)

Упражнение представляет собой ритмичное чередование верха и низа, с расширением в горизонтали (середина) и складыванием (скрещиванием) этой горизонтали перед собой. При этом руки описывают форму, напоминающую человеческое сердце.



И всё снова и снова собирал он получающуюся горизонталь. И от этого ритмично повторяющегося движения в пространстве бесконечности возникло то, чего раньше в нём не было – возникло ВРЕМЯ!

А Прямостоящий человек всё копил и копил горизонталь, охватывая всё больше и больше пространства. Он стал разворачиваться, собирая горизонталь спереди и сзади, возникал объём. И в этом возникшем объёме стал слышен ритмично повторяющийся звук: тук-тук...

Большой ритм (с поворотом)

Это упражнение так же, как и предыдущее, представляет собой ритмическое чередование верха и низа, с расширением в горизонтали и последующим складыванием (скрещиванием) ее перед собой, с той лишь разницей, что при раскрытии горизонтали через верх происходит поворот на 180 градусов. Т. е. человек оказывается поочередно то вперед, то назад лицом, охватывая таким образом все окружающее его пространство. В этом варианте ладони действительно описывают в пространстве объемную форму человеческого сердца.



тук-тук... Это пульсировало живое сердце Прямостоящего человека. Он сам был этим сердцем, внутри которого билась жизнь.

Тут Прямостоящий человек заметил, что он не один, что рядом с ним есть ещё такие же, как он, Прямостоящие человеки. Он глядел в них как в зеркало и думал, что они это он. Да так оно и было. Они действительно были

одно, единое целое. Прямостоящий человек множился, заполняя собой всё пространство. Множился и не за-

Большой ритм (в кругу)

Упражнение выполняется несколькими людьми вместе, в кругу. Круг сужается, образуя общую вертикаль, и затем расходится, образуя общую горизонталь перед собой. Затем разворачивает ее через верх и вновь устремляется внутрь круга к общей вертикали.

Круг движется в общей пульсации и дыхании, как одно, единое сердце.



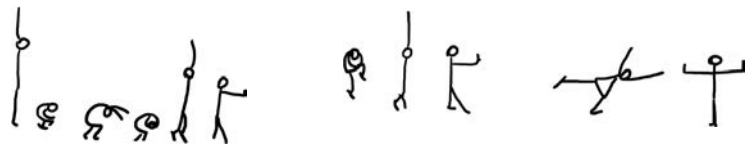
мечал, что, когда он складывал горизонталь, скрещивая перед собой руки, руки его, как ножницы, обрезали тонкие невидимые нити, связывающие его с Творцом.

И вот, наигравшись вдоволь, захотел Прямостоящий человек вернуться к Отцу. Захотел поделиться с Ним своим открытием, своей горизонталью. Потянулся он вверх, в вертикаль, но, к ужасу своему, не обнаружил он там привычной вертикальной бесконечности. Бесконечная связь, соединявшая его с Богом, была утеряна. И содрогнулась совсем ещё молодая плоть, и ёкнуло его юное сердце. И, потеряв вертикальную опору, он упал... Упал Прямостоящий человек, сжался, скукожился в точ-

ку, и разбился бы совсем, если бы не выставленная вперёд нога. Та самая нога, которая приоткрыла когда-то бездну, которая повлекла его на путь, приведший его к отрыву от Творца, эта самая нога удержала его на тверди земной, спасла его от полного разрушения. Но, Боже мой, во что он превратился?! Где теперь благородная осанка Прямостоящего человека? Где сила и мощь

ПАДЕНИЕ В ТОЧКУ

Основной мотив этого упражнения – преодоление тяжести и переживание границ собственного (личного) пространства. Из абсолютно вертикального положения человек падает вниз, сжимаясь в точку. После чего идет череда различных попыток преодоления тяжести с обнаружением себя внутри собственных границ. И дальнейшее продвижение вперед, преодолевая свои границы.



творца горизонтали? Он теперь лишь слабое скукоженное существо, заброшенное в бескрайний простор пространства вселенной. Одинокий и беспомощный. Где взять ему силы? Только в себе самом! И, движимый изначальным импульсом выпрямления, собрал он все свои силёнки и попытался выпрямиться. Приподнялся Прямостоящий человек, раскрылся немного и, вновь свернулся, скукожился, лишь слегка поднявшись над землёй. Но, почувствовав в себе силу, собрался и рва-

нулся что было мочи вверх. Но, хотя он и выпрямился, не было вверху бесконечной вертикали, лишь холодное, безжизненное пространство обступало его со всех сторон глухой стеной. Стена вверху, впереди стена и стена с боков. Заперт Прямостоящий человек в клетке собственного тела. Не желая мириться с таким своим положением, собрал Прямостоящий человек все свои силы и вновь рванулся вверх. Но по-прежнему была недостижима для него бесконечная вертикаль. По-прежнему упирались руки его в пустоту пространства. Тогда в третий раз собрал он все дремлющие в нём силы, рванулся вверх, вытянулся струной, но коварная нога опять отделилась от вертикали, и руки его не ощутили опять ничего, кроме окружавшего его воздуха. В это мгновение он вспомнил о сотворённой им когда-то бесконечной горизонтали. И вспомнив, окунулся в неё полностью, став горизонтальным. Здесь, в горизонтали, он был бесконечен, свободен как птица, парящая в ветре. Но здесь он не был прямостоящим – он был вечно летящей птицей – да, или вечно ползущим зверем, но только не прямостоящим человеком, да и вообще не человеком. «Ну уж нет! – подумал Прямостоящий человек. – Своё прямостояние я сохраню. Прямостоящим я создан, прямостоящим и останусь!». И вернулся он в вертикальное положение, и пошёл вертикально вперёд, раздвигая перед собой пространство горизонтали.

И тут подумалось Прямостоящему человеку: «Если я когда-то сотворил горизонталь, то почему бы мне не попробовать самому сотворить вертикаль?! Я же творец!». Но где взять ему силу, откуда творить? Только лишь из того, что у него осталось. И начал он творить вертикаль, беря силу из горизонтали. Он вытягивал что было сил свою вертикаль вверх и вниз, покуда хватало рук. Но ограниченные его руки не могли длить

Меч и ножны

Вертикальное хождение. Руки, как бы вытаскивая меч из ножен, вытягивают перед человеком вертикаль, в которую он вышагивает. Когда руки исчерпывают возможность вертикального движения, ладони раскрываются и круговым движением расходятся в горизонталь. Описывая круги в противофазе, руки возвращаются в исходную точку (перед грудью). Т.е. движение замыкается в знак бесконечности.



вертикаль в бесконечность, и, доходя до своего предела, соскальзывали в горизонталь. Упорно продолжал Прямостоящий человек попытки сотворить вертикаль, вооружившись горизонталью, но у него ничего не получалось, кроме ограниченного вертикального отрезка. Тщетно было его упорство – руки продолжали со-

скальзывать с вертикали, чертя в пространстве дуги, соединяющиеся в знак замкнутой бесконечности. Не бесконечная вертикальная линия получалась у него, а замкнутый порочный круг.

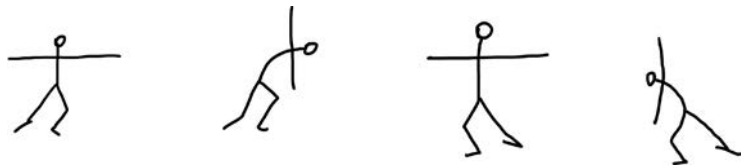
Человек прямостоящий
Вынимает меч разящий,
Но движеньем рук из дуг
Заперт он в порочный круг –
Человек прямостоящий.

Поняв всю тщетность своих попыток сотворить бесконечную вертикаль, Прямостоящий человек понял, что ему осталось совсем не многое – просто жить. Жить, довольствуясь тем, что у него осталось, – горизонталью. И стал он жить, и пустился он в горизонталь. И прошёл Прямостоящий человек всю горизонталь из края в край. И когда он дошёл до предела горизонтали, горизонталь вдруг опрокинулась и стала вертикалью, мир перевернулся. Скрюченный, свёрнутый на бок, а вовсе не прямостоящий человек почувствовал одной рукой уходящую в бесконечную высь вертикаль. Уходящий в бесконечность луч руки зажгёт в нём обманчивый свет надежды. Там, там, в бесконечной выси был Отец. Он уже чувствовал Его присутствие. Но однорукая вертикаль не давала возможности соединиться с Отцом. «Нужно вернуться в горизонталь и исследовать другой

её край. Может быть, там найдётся возможность воссоединиться полностью!» – подумал Прямостоящий человек. И он вернулся в горизонталь и дошёл до другого её предела. И вновь опрокинулась горизонталь, вновь он почувствовал бесконечную вертикальную высь, но теперь уже другой рукой. Но сам он опять перестал быть вертикальным, превратившись в однурукую кривулку.

Весы (Большая горизонталь)

Упражнение представляет собой метаморфозу – превращение одного пространственного измерения в другое. Горизонталь в своем предельном движении опрокидывается и становится вертикалью.



Невозможно, невозможно быть Прямостоящему человеку кривым. «Неужели это мой удел – быть бесконечно вертикальным однобоко? – думал Прямостоящий человек. – Нет! Раз уж я могу дотянуться до неё одной рукой, то надо её притянуть ко второй в горизонталь».

Луч надежды, согретый руку, повлѣк его вверх. Он вытянулся изо всех своих сил, устремил свою облучѣнную руку ввысь и достиг бесконечности. И так однобоко, од-

норуко-одноного наклонился он вперѣд, в горизонталь, надеясь, что принесѣнная вертикальная связь распространится там и на вторую его половину. Но чудо не произошло. Прямостоящий человек ужасно боялся потерять с таким трудом добытую вертикальную связь и поэтому вернулся обратно в однобокую вертикаль. И тогда он ринулся назад, в пространство за своей спи-

Большое выпрямление (Большая вертикаль)

Упражнение представляет собой метаморфозу превращения вертикали в горизонталь. Вертикаль при наклоне вперед становится горизонталью, а при наклоне назад – руки вытягиваются в горизонталь, а тело становится сломанной в коленях диагональю.



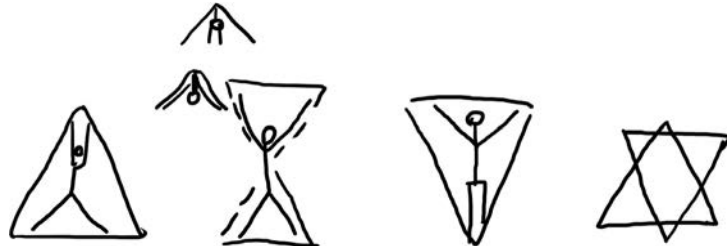
ной. Ноги его подломились, тело наклонилось, а руки разошлись в горизонталь. Всё это было какими-то страшными, почти невыносимыми корчами. Но тут на него снизошло – он вдруг почувствовал обращѣнными вверх руками небесный купол. Молнией вошло в него это переживание и отозвалось в нём нестерпимой тоской по изначальному единству с Отцом. Однако в этом жалком, скорченном подобие купола не было прямосто-

яния, и Прямостоящий человек вынужден был выпрямиться, унося с собой новую возможность – соединить вверх руки. Оставалось только соединить ноги.

Ему казалось, что он скоро вернётся к Отцу. Просто надо впрыгнуть в вертикаль, силой соединить руки вверх. А сила у Прямостоящего человека уже накопилась. И он впрыгнул, влетел, вознося свои руки вверх, в вертикаль.

ТРЕУГОЛЬНИК

Встраивание человеческого облика в геометрическую форму (треугольник) и оживление человеком этой формы. В результате произведенных действий треугольник переворачивается основанием вверх. Если наложить один треугольник на другой, получается «звезда Давида». А между ними, в средней фазе упражнения – два соединенных вершинами треугольника (песочные часы).



Руки его действительно соединились в вертикали, но ноги, исполненные тяжестью низа, разошлись в стороны, открыв зияющую бездну. Вместо того чтобы стать вертикальным, он стал треугольным. Он стал *треугольником*

[96]

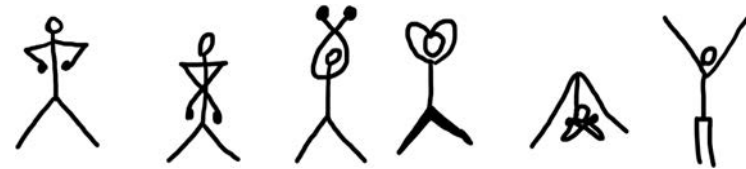
Повесть о Прямостоящем человеке

с сияющей вертикальной вершиной и тяжёлым основанием низа. «Как соединить ноги? Как избавить их от ненавистной тяжести?» И он бросился вершиной вниз, расщепил её надвое и, забрав тяжесть основания у ног, вознёс её руками вверх, в лёгкость. И ноги его, освободившись от груза тяжести, соединились. Но тяжесть теперь оказалась в руках, руки его разделены, треугольник перевернулся. Тяжесть не может быть в лёгкости. Невозможно вечно держать груз основания. Руки, наполненные неуничтожимой ношей, могут только сбросить её, лишившись при этом вертикали. И, сбросив тяжесть, Прямостоящий человек вновь оказался ни с чем.

«Как? Как удержать ускользящую вертикаль? – думал Прямостоящий человек. – Силой! Своей собственной силой». А сила его уже накопилась, возросла. И он рва-

ЗАПЕРТЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК

В этом упражнении в отличие от предыдущего движения, а вместе с ним и вершина треугольника запирается в кулаки. Затем проталкивается вниз, в тяжесть; пытается освободиться, вырваться наверх; погружается вместе с человеком в тяжесть полностью; и, наконец, на выпрямлении вырывается в пространство, образуя перевернутый основанием вверх треугольник.



[97]

Либреттная структура

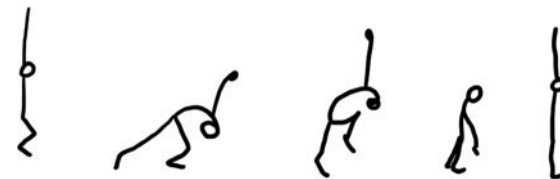
нулся к вожделенной вершине, схватил её и притянул вниз, к себе. И протолкнул её дальше вниз. Но она не терпела насилия и стала сопротивляться, вырваться наверх. Однако силён был Прямостоящий человек и удержал он вырывающуюся вертикаль. Притянул к себе и погрузился вместе с нею вниз. Но это же Вертикаль, сила верха в ней так сильна, что удержать её невозможно. Подняла она Прямостоящего человека из тяжести низа и вырвалась из рук в пространство, как птица в небо. Едва успел он соединить ноги, как руки его уже разошлись. Вылетела, вырвалась, ускользнула вертикаль, разметав его руки. И упали обессиленные руки вниз, как маятники. Взлетели ещё раз по инерции вверх и повисли в земной тяжести.

Трудно понять, какое чувство овладело Прямостоящим человеком – гнев? отчаяние? или безнадежность?! Скорее всего, исчерпав все возможности движения в горизонтали, испытав тщетность использования собственной силы для достижения вертикали, он понял, что пути назад нет. Вертикаль, бесконечная вертикаль недоступна. «А, может быть, там вообще ничего нет?! Может быть, мне это всё приснилось?! Что же у меня осталось? У меня не осталось ничего, кроме меня самого». И решил Прямостоящий человек бросить себя в себя. Поднял он руки свои в вертикаль, вытянулся на пределе своих

возможностей и присел на расставленные свои ноги. Натянулась, зазвенела, застонала над ним вертикаль. Как пружину, сжал он низ и выстрелил собой, тигром бросился сквозь вертикаль в пространство, насадил себя на рожон вертикали, бросил себя в самого себя. Перестал он быть прямостоящим – стал свёрнутым, скукоженным стал. Забилося бешено его сердце, готовое выпрыгнуть из груди или остановиться навеки. Лишь одна

ТИГР (ШТУРЦ–БРОСОК В СЕБЯ)

Человек как бы бросает себя в вертикаль. Вытянувшись вертикально, он приседает, сжимая низ вертикали как пружину, и сильным броском выпрыгивает вперед. При этом тело его закручивается в спираль, руки сжимаются в кулаки, лишь одна нога остается прямой. В сильном напряжении человек притягивает эту ногу к себе, сжимаясь до предела. Затем сбрасывает все напряжение вниз (в землю) и, освободившись, вновь обретает вертикаль.



прямая нога сохранила остаток, ошмёток былой вертикали. «Ну уж нет! Не надо мне этого. Хватит с меня вертикальности», – решил Прямостоящий когда-то человек и, собрав все свои силы, сломал прямооту ноги своей, дожал коленом скрученную в спираль вертикальность. В безысходном отчаянии, в невероятном напряжении

сил застыл он между небом и землёй. И казалось, что в этот момент бешено мчавшееся время остановилось. И тут произошло неожиданное: сжатая в нём вертикаль вдруг взорвалась с невероятной силой, ударилась о землю, выпрямив ногу, и, отразившись от земли, подняла его вверх, в вертикаль. Руки его соединились вверху, свободно уходя в бесконечность, нога подтянулась к ноге, и он снова стал таким, каким был прежде, – бесконечно-вертикальным Прямостоящим человеком. Что это – смерть или сон? Или это долгожданное бесконечное счастье?! Там, в бесконечности ждал его Тот, Кто его сотворил. «Я вернулся, Отец?!» – сказал Прямостоящий человек. А Бог ответил ему: «Я ждал тебя, сын!».

ПАДЕНИЕ В ПРОСТРАНСТВО

Отпадение от вертикали и удерживание ее в себе как основного стержня. Обретение в падении горизонтали. Попытка и невозможность возвращения в вертикаль. Окончательный слом вертикали, погружение в тяжесть. Возвращение в вертикаль при помощи нового, найденного в тяжести движения. «Падение Адама и возвращение блудного сына».



[100]

Повесть о Прямостоящем человеке

Дмитрий Милаков

То, чем я занимаюсь, принадлежит мне и, вместе с тем, мне не принадлежит. Оно принадлежит мне, потому что я его получил и владею им. И не принадлежит, потому что в равной степени принадлежит другим.

Тут возникает вопрос: «Чем же это таким он занимается, что так туманно и загадочно говорит об этом?» А этот вопрос – один из самых трудных в моей жизни. Можно очень просто ответить на него: «Я занимаюсь ботмеровской гимнастикой». Тогда, как правило, у людей вместо ответа появляется множество вопросов, которые цепляются один за другой, пытаясь приблизить человека к сути явления. Дальше всё зависит от степени интереса спрашивающего и его желания понять вещи, которые не лежат на поверхности человеческого сознания. Большинство людей удовлетворяются ответом, когда слышат о какой-нибудь пользе, которую можно для себя извлечь. А если польза эта им не нужна, они вообще теряют интерес.

[101]

Дмитрий Милаков



Для меня же исчерпывающим суть этого явления ответом является следующий: «Ботмеровская гимнастика – это искусство». Потому что любое искусство потрясает человека тем, что делает видимым, осязаемым – невидимое. Музыка, этот, казалось бы, набор звуков, способна вызвать у человека слёзы, очаровать его и вырвать его душу из повседневного пространства в такие выси и дали, о которых он не смел даже мечтать. Архитектура своим величием может вызвать в человеке священный трепет. Живопись способна передавать мысли и чувства художника без всяких слов... А гимнастика?!

Когда я делаю гимнастику (естественно, речь идёт именно об этой ботмеровской гимнастике), я хорошо понимаю, что во мне действуют сейчас те же силы, которые заставляют вздыматься к небу Кёльнский собор и удерживают Шартрский, которые долгие века хранят покой египетских пирамид и великолепие дворцов. И я не просто понимаю это – я это чувствую. А вместе со мной это чувствуют многие люди. Можно понимать больше или меньше про эти пространственные силы, но ощущение обмануть нельзя. Силы эти всё равно будут откровенничать через человека, как только он позволит им это. Надо лишь предоставить себя им или обнаружить их в себе.

Хотя гимнастика как понятие, и как деятельность древна – она старше Гомера, – искусством она стала совсем недавно. И хвала графу фон Ботмеру, что он, вдохновлённый древними и озарённый духовным знанием, сумел поднять гимнастику до уровня искусства и передать другим людям.

Духовное наследие Ботмера перешло ко мне через два поколения. Оно передаётся из рук в руки, его невозможно получить из книг, хотя они и могут помочь человеку на пути обретения знаний. Я получил гимнастику от Альхайдис фон Ботмер и Джемена Макмиллана – её первого ученика. Поэтому Альхайдис – моя духовная мать, хранительница традиции и чистоты. А Джемен-старший брат и наставник, очень много сделавший для уточнения различных нюансов и аспектов гимнастики, он – настоящий мастер. Альхайдис же получила гимнастику из рук непосредственной ученицы графа фон Бошера Гретль Краузе–Эппингер, пронёсшую её через труднейшие времена нацизма, войны и послевоенного восстановления Европы. Так от отца-основателя, патриарха гимнастики через её хранителей и носителей получил я это сокровище. Можно сказать, что я – духовный правнук Ботмера и *гимнастика принадлежит мне по праву наследования.*

Материальное наследство можно хранить или промотать, растратить унаследованный капитал или соби-

рать с него дивиденды. Наследство же духовное возрастает и множится лишь, когда его тратят. Главное, чтобы оно не искажалось по своей сути. Ибо если это произойдёт, тогда духовное наследие будет утеряно, подменено фальшивкой. С другой стороны, наследие духовное, в отличие от материального, не каждый готов принять. Нужно, чтобы душа человека была открыта к нему.

Так почему же я трачу моё наследство в театре? Потому что театр это та среда, которая может вобрать в себя любое искусство и раскрыть его с неожиданной стороны, сделать выпуклым. И еще потому, что люди театра оказались готовыми к тому, чтобы принять в себя гимнастику, а я – чтобы войти в театр. Неслучайно люди, с которыми я выхожу на сцену, называют меня дядя Дима. Это происходит не только в силу русской привычки называть старших, с которыми близок, дядей или тётей. А ещё и потому, что существует реальное духовное родство. И в этом смысле я действительно их гимнастический дядя, а они мои театральные племянники. Ведь слово племянник происходит от племени, то есть указывает на принадлежность к одному племени. И хотя это может прозвучать высокопарно и даже претенциозно, но я должен назвать это племя его именем – это племя творящих художников. С кем же ещё, как не с ними, делиться мне своим знанием, своим искусством, своей гимнастикой?! Дар должен быть раздарен, иначе

он пропадёт. Потому и хочется мне в заключение сказать о своей гимнастике словами мудрейшего из царей:

«Без хитрости я научился и без зависти преподаю, не скрываю богатства её; ибо она есть неистощимое сокровище для людей; пользуясь ею, они входят в содружество с Богом, посредством даров учения».

УПРАЖНЕНИЯ БОТМЕРОВСКОЙ ГИМНАСТИКИ

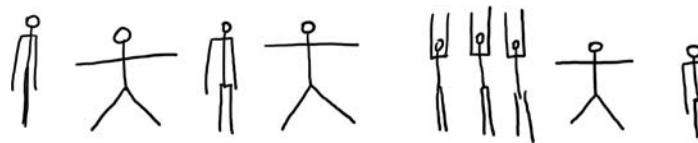
1. КУПОЛ КАК КРЕСТ ДУГ.

Крест дуг на верхней части бесконечной сферы.



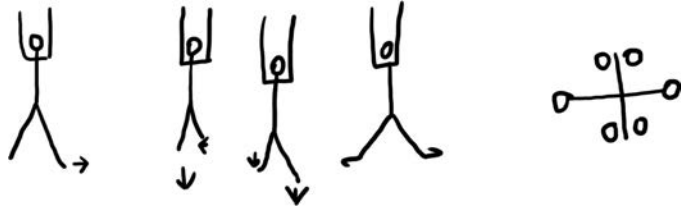
2. ИГРА МЕЖДУ ТЯЖЕСТЬЮ И ЛЕГКОСТЬЮ – 1.

Подвижная ритмическая смена форм – расширение и вертикаль.



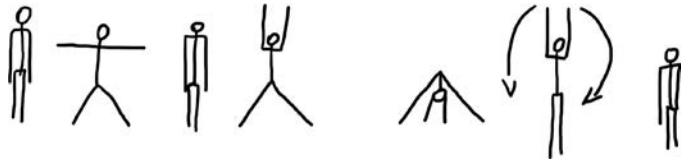
3. Игра между тяжестью и легкостью – 2.

Подвижная ритмическая смена форм – расширение, прямостояние и вертикаль (ноги рисуют крест в нижней части сферы).



4. Игра между высотой и глубиной.

Ритмическая смена форм – расширение, прямостояние, раскрытая снизу вертикаль, слом вертикали и возвращение в неё.



5. Вихрь.

Обрушивание вертикали вниз и последующее разворачивание вертикали через спираль в горизонталь.



[108]

Повесть о Прямостоящем человеке

6. Большой ритм (на месте).

Упражнение представляет собой ритмичное чередование верха и низа, с расширением в горизонтали (середина) и складыванием (скрещиванием) этой горизонтали перед собой. При этом руки описывают форму, напоминающую человеческое сердце.



7. Большой ритм (с поворотом).

Это упражнение так же, как и предыдущее представляет собой ритмическое чередование верха и низа, с расширением в горизонтали и последующим складыванием (скрещиванием) ее перед собой, с той лишь разницей, что при раскрытии горизонтали через верх происходит поворот на 180 градусов. Т.е. человек оказывается поочередно то вперед, то назад лицом, охватывая, таким образом, все окружающее его пространство. В этом варианте ладони действительно описывают в пространстве объемную форму человеческого сердца.



8. Большой ритм (в кругу).

Упражнение выполняется несколькими людьми вместе, в кругу. Круг сужается, образуя общую вертикаль, и затем расходится, образуя общую

[109]

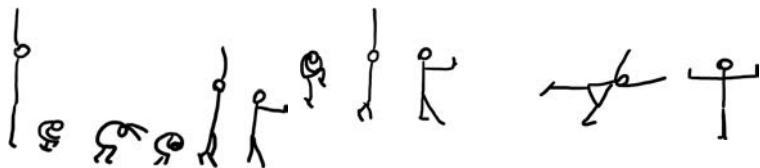
Упражнения Ботмеровской гимнастики

горизонталь перед собой. Затем разворачивает ее через верх и вновь устремляется внутрь круга к общей вертикали. Круг движется в общей пульсации и дыхании, как одно, единое сердце.



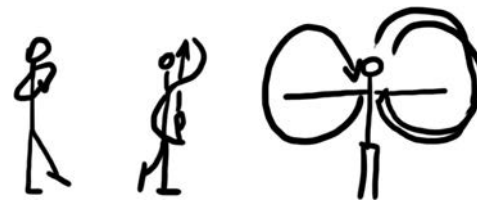
9. Падение в точку.

Основной мотив этого упражнения – преодоление тяжести и переживание границ собственного (личного) пространства. Из абсолютно вертикального положения человек падает вниз, сжимаясь в точку. После чего идет череда различных попыток преодоления тяжести с обнаружением себя внутри собственных границ. И дальнейшее продвижение вперед, преодолевая свои границы.



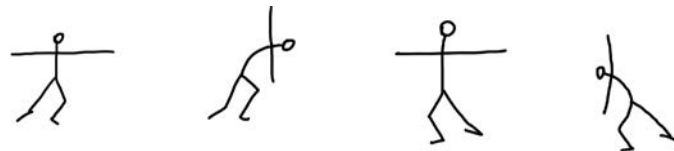
10. Меч и ножны.

Вертикальное хождение. Руки, как бы вытаскивая меч из ножен, вытягивают перед человеком вертикаль, в которую он вышагивает. Когда руки исчерпывают возможность вертикального движения, ладони раскрываются и круговым движением расходятся в горизонталь. Описывая круги в противофазе, руки возвращаются в исходную точку (перед грудью). Т.е. движение замыкается в знак бесконечности.



11. Весы (Большая горизонталь).

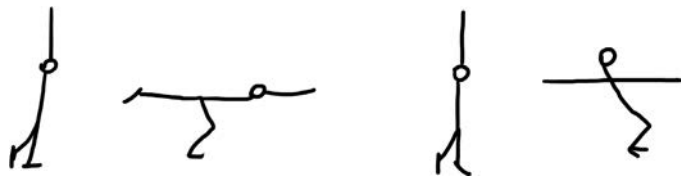
Упражнение представляет собой метаморфозу – превращение одного пространственного измерения в другое. Горизонталь в своем предельном движении опрокидывается и становится вертикалью.



12. Большое выпрямление (Большая вертикаль).

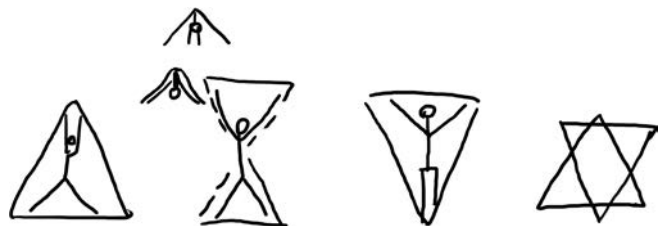
Упражнение представляет собой метаморфозу превращения вертикали в горизонталь. Вертикаль при наклоне вперед становится горизонталью,

а при наклоне назад – руки вытягиваются в горизонталь, а тело становится сломанной в коленях диагональю.



13. Треугольник

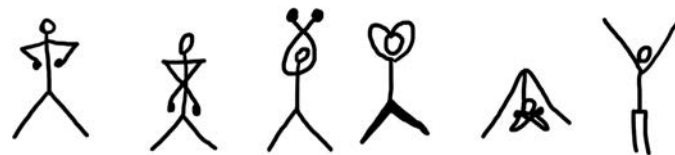
Встраивание человеческого облика в геометрическую форму (треугольник), и оживление человеком этой формы. В результате произведенных действий треугольник переворачивается основанием вверх. Если наложить один треугольник на другой, получается «звезда Давида». А между ними, в средней фазе упражнения, – два соединенных вершинами треугольника (песочные часы)



14. Запертый треугольник.

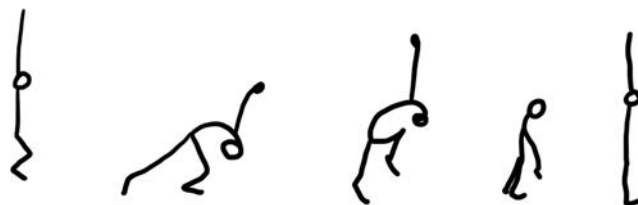
В этом упражнении в отличие от предыдущего движения вершина треугольника запирается в кулаки. Затем проталкивается вниз, в тяжесть;

пытается освободиться, вырваться наверх; погружается вместе с человеком в тяжесть полностью; и, наконец, на выпрямлении вырывается в пространство, образуя перевернутый основанием вверх треугольник.



15. Тигр (Штурц–Бросок в себя).

Человек как бы бросает себя в вертикаль. Вытянувшись вертикально, он приседает, сжимая низ вертикали как пружину, и сильным броском выпрыгивает вперед. При этом тело его закручивается в спираль, руки сжимаются в кулаки, лишь одна нога остается прямой. В сильном напряжении человек притягивает эту ногу к себе, сжимаясь до предела. Затем сбрасывает все напряжение вниз (в землю) и, освободившись, вновь обретает вертикаль.



16. Падение в пространство.

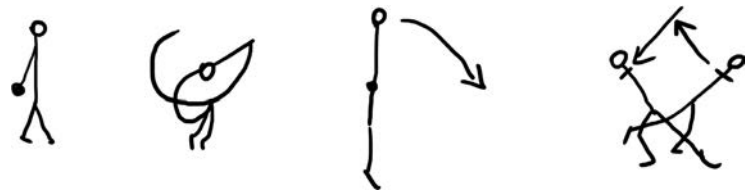
Отпадение от вертикали и удерживание ее в себе как основного стержня. Обретение в падении горизонтали. Попытка и невозможность

возвращения в вертикаль. Окончательный слом вертикали, погружение в тяжесть. Возвращение в вертикаль при помощи нового, найденного в тяжести движения. «Падение Адама и возвращение блудного сына».



17. ПАДЕНИЕ В ПРОСТРАНСТВО (волевая форма).

Разновидность предыдущего упражнения. Начинается с прыжка галопом и сжатыми в кулаки ладонями. Падение из вертикали с зажатой, замкнутой высотой, которая размыкается в горизонталь. Попытка возвращения в вертикаль и переворот к погружению в тяжесть осуществляются прыжком. Погружение в тяжесть и возвращение в вертикаль такие же, как и в предыдущем упражнении.



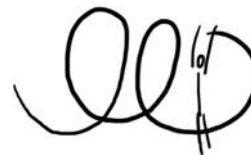
18. ПАДЕНИЕ В ПРОСТРАНСТВО (ритмическая форма).

Более "лёгкий" вариант падения в пространство. Выход в вертикаль происходит на два шага. З ним следует падение – прыжком на выставленную вперед ногу. Переворот к погружению в тяжесть и попытка возвращения производятся лёгким, высоким прыжком. Погружение в тяжесть и

окончательное возвращение в вертикаль – как и в основной форме упражнения.

19. КРУГОВЫЕ ПЕТЛИ.

Это упражнение представляет собой боковое падение из вертикали с последующим возвращением в неё. Во время падения человек подхватывает своё тело внизу и возвращает в вертикальное положение. При возвращении в вертикаль человек разворачивается на 180 градусов и оказывается повернут лицом в другую сторону. Это движение повторяется несколько раз, при этом человек движется в одном направлении, во фронтальной плоскости, и ладони его рук описывают в пространстве круговые движения, заворачивающиеся в петли.



20. ДВОЙНАЯ ВОСЬМЁРКА.

Движение вперед в плоскости симметрии. Руки падают вперед в плоскость симметрии друг за другом. В момент начала падения рук делается не большой шаг. Вместе с падением рук человек приседает, а когда руки взлетают вверх, поднимается и вытягивается вслед за руками в вертикаль. Движение повторяется несколько раз. Поскольку руки стремятся всё время оставаться в плоскости симметрии, то тело (корпус) разворачивается



[114]

Повесть о Прямоходящем человеке

[115]

Упражнения Ботмеровской гимнастики

попеременно то в одну, то в другую сторону, а одна рука сгибается в локтевом суставе. Поэтому руки описывают круги разной величины, которые вместе образуют восьмерку. В целом упражнение имеет рубящий характер.

21. Копьё.

Упражнение имеет подражательный характер. Оно, до некоторой степени, имитирует бросок копья. Однако человек в нём, в своей целеустремленности, сам как бы становится копьём.



22. Диск.

Демонстративное упражнение. Имитирует метание диска. Суть его состоит в постепенном расширении себя в пространстве и вращении пространства вокруг себя с посылом к цели. Как и Скопье происходит из греческой гимнастики.



23. Движение к цели.

Выпад к цели. Отскок назад с захватывающим движением рук (закрывание движения в себе). Размыкание движения с активным посылом ли через нклиз и выход в вертикаль. Новый выпад к цели из вертикали. Упражнение может повторяться много раз в едином ритме.



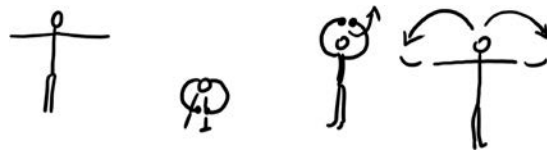
24. Прыжок в середину.

Собирание пространства в точку, сжатие в точку в прыжке. И мощное раскрытие его вниз, а затем в ширину. Ритмичное чередование открытой пентаграммы и сжатой точки.



25. Растущая ширина (стар. Искажённая ширина).

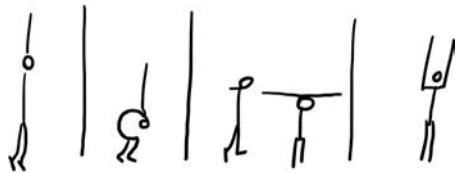
Метаморфоза ширины – сворачивание ширины вниз; поднятие свёрнутой ширины вверх, в лгкость, раскрытие ширины сверху через выворачивание.



26. Растущая высота (стар. Искажённая высота).

Метаморфоза высоты – Сворачивание пространства, посредством сворачивания вертикали в спираль (искажённая вертикаль). Дальнейшее выворачивание пространства через центр груди, с одновременным разворачиванием

искажённой вертикали в горизонталь. В результате чего получается открытый кверху крест, и появляется возможность вновь обрести вертикаль.



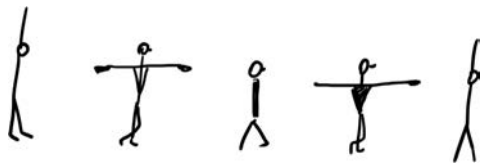
27. Три круга.

Всё упражнение лежит в фронтальной плоскости. Одновременное построение в пространстве трёх кругов: взглядом, руками и телом. Это упражнение – отображает строение человека из макрокосмоса.



28. Ходжение в плоскости симметрии.

Представляет собой хождение с круговым движением рук в плоскости симметрии. Руки движутся в противофазе, на встречу друг другу, встречаясь вверху и внизу. Всё движение идёт вдоль плоскости мышления.



[118]

Повесть о Прямоходящем человеке

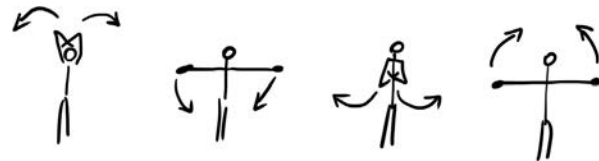
29. Ходжение в горизонтальной плоскости.

Хождение с движением рук в горизонтальной плоскости (плоскости чувства). Руки движутся от человека спереди и сзади, расширяясь в горизонтальную бесконечность, и возвращаются к человеку с другой стороны тела.



30. Ходжение во фронтальной плоскости.

Хождение с движением рук во фронтальной плоскости (плоскости вол). Во время хождения руки попеременно скрещиваются за спиной сверху и снизу. Наибольшее раскрытие приходится на горизонталь с повернутыми фронтально ладонями.



31. Ритм двух скрещиваний.

Упражнение похоже на предыдущее, но раскрытие рук происходит с сильным акцентом вверх и вниз. При раскрытии вверх тело приподнимается на носки, при раскрытии вниз – опускается на согнутые ноги.

32. Квадрат (с палкой).

Встраивание человека в пространственную форму. Квадрат выстраивается в горизонтальной плоскости, на уровне плеч. Палка, как мерилло и ограничитель пространства.



[119]

Упражнения Ботмеровской гимнастики

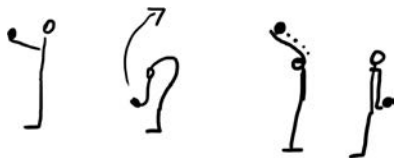
33. ТРЕУГОЛЬНИК С ПАЛКОЙ.

Такое же упражнение, как упр. 13, ограничено предметно.



34. Катящаяся палка 1.

Подстраивание человека под движение палки.



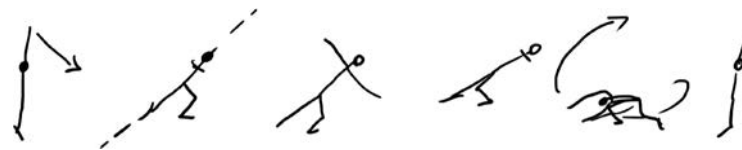
35. Катящаяся палка 2.

Подстраивание человека под движение палки.



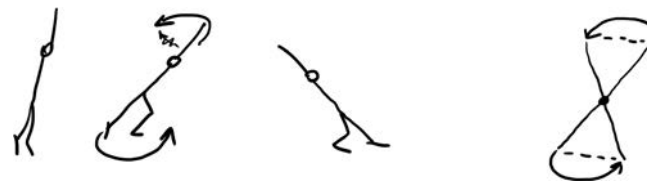
36. Вращение на наклонной оси.

Выпадение из вертикали на наклонную ось (диагональный крест). Поворот вокруг наклонной оси на 180 градусов. «Проскальзывание» сквозь тяжесть и возвращение в вертикаль.



37. Шагающая вертикаль.

вертикаль переводится в диагональ. Диагональ описывает дугу в 180 градусов, при этом происходит шаг вперед. Точкой, вокруг которой вращается диагональ, является солнечное сплетение.



38. РАЗРЫВ ЗАВЕСЫ.

Сворачивание ширины перед собой и разворачивание её во фронтальную плоскость, с одновременным шагом в открывающее пространство.



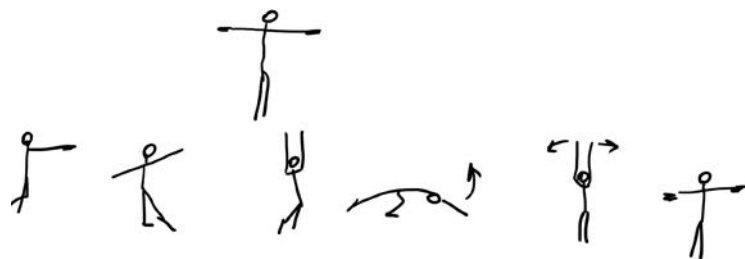
39. СФЕРИЧЕСКИЙ КУПОЛ.

Вариация на основе первого упражнения. Построение в пространстве сферического купола.



40. КРЕСТ.

Разворачивание всех направлений пространства. Человек встраивается во все направления пространства поочередно, отдавая себя пространству.





[124]

Повесть о Прямоходящем человеке



[125]

Упражнения Ботмеровской гимнастики



[126]

Повесть о Прямоходящем человеке



[127]

Упражнения Ботмеровской гимнастики



[128]

ПОВЕСТЬ О ПРЯМОСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ

ЗАПИСЬ АНАЛИТИЧЕСКОГО ЗАНЯТИЯ ПО ГИМНАСТИКЕ

Участники:

БОРИС ЮХАНАНОВ,
ДМИТРИЙ МИЛАКОВ,
КЛИМ

БОРИС Упражнение называется «сломанный или скрюченный треугольник», а в чем его смысл?

ДИМА Ну, как бы вообще о смысле гимнастики говорим, смысл-то, ну основной смысл гимнастики – это воспитание тела, собственно, в гармонии с самим собой; то есть человек в данном случае рассматривается как фокус пространственных сил и, соответственно, упражнение строится таким образом, чтобы эти силы приходили в различные сочетания, но при этом не разрушало бы одно другое, а находились они в гармонии; хотя могут быть активными упражнения, ну, там, или менее активными по своей динамике, но силы в равновесии должны находиться... ну, можно сказать – постоянное чувство равновесия.

БОРИС Дим, что значит фокус пространственных сил?

[129]

АНАЛИТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ

ДИМА Ну, это очень сложно объяснить... обычно принято считать, что, собственно, существует только... одна пространственная сила, которая действует на нас, например, а именно сила тяжести. Ну, это материалистическое такое рассмотрение, как, например, Ньютону яблоко на голову шарахнулось, с тех пор так и говорят... и никогда не говорят о том, как яблоко на яблоню взобралось. Соответственно, есть тоже какая-то сила, которая туда яблоко доставила. А человек, поскольку он не просто кирпич, который вот только силе тяжести... подвластен, он, естественно, подвластен и другим силам, которые также реально находятся в пространстве... знает человек об этом или нет, но он всегда этим силам подвергается. Сила тяжести является более очевидной просто потому, что мы от неё устаём все время, вот, но есть силы, которые...

БОРИС Устаём?

ДИМА Ну да. Нам приходится катафалком таскать на себе небо, атмосферное давление, а... то, при помощи какой силы мы это делаем, это, собственно, вот выпрямляющая сила, и можно её в противовес назвать силой лёгкости, которой соответственно – тяжесть, равновесие между легким и небом; если человек полностью подпадает под силу тяжести, то он просто будет лежать. Это мы каждую ночь делаем; человек выходит

из тела и тело лежит... Ну, соответственно, перекос может быть и в жизни в обратную сторону: то есть люди, которые постоянно подпирают небо, ну, от чего искривление осанки часто бывает, ну, потому что человек слишком борется с этой силой, не пропускает ее, не дает ей нормально пройти вниз...

БОРИС С силой тяжести...

ДИМА Да, с силой тяжести...

БОРИС Борьба с силой тяжести приводит к такому?..

ДИМА Ну, а соответственно такое же равновесие человек держит между правым и левым. Ну, все знают, что у человека обычно доминирует одна сторона, но он же всё равно не ходит вот так... (одним боком вперёд и тело за ним приволакивается)... у него всегда для равновесия другая сторона есть, в которой он тоже участвует, понятно, то есть баланс, в основном, которая. Ну, то же получается, так сказать, когда люди балансируют, баланс, в основном, между правым и левым, особенно, когда вот так попробуют по канату, равновесие держится между этими... двумя силами. Это – тоже силы, которые, собственно, расширяют человека в пространстве или будут сужать. Если

человек ими не владеет, то он вот такой вот и ходит, собственно, до... толщины ножа превращается... то есть он как бы живёт, тело у него есть, но сам он там внутри субтильный такой, а... в принципе, есть возможность почувствовать эту силу... расширяющую. Когда в ней человек участвует, в этой силе, тогда вот, собственно, и видно. Ну, в принципе, это в быту бывает, когда человек слишком сильный, если он подпадает, когда заходит куда-нибудь, ну... в комнату, скажем, где другие люди сидят... и он занимает пространство большее, чем ему нужно, людям приходится всем остальным вот так от него шарахаться...

Борис То есть он с двумя копиями идёт...

Дима Ну да, по сути дела; ну, как бы не осознано такое проявление, в общем; человек, по идее, должен владеть этим совершенно сознательно..., то есть он может расширяться, может сузиться, в зависимости от ситуации... Ну и, соответственно, такое равновесие человек держит между передним пространством и задним... Эти силы, они... если так, глубже копнуть, они связаны с волей и с мышлением одновременно, человека... Ну, потому что, во-первых, это устремление к цели некое, а цель это всегда... нечто что-то... с одной стороны, притягивает человека, то есть его волевыми импульсами какими-то владеет, с другой стороны,

человек сознательно себе эту цель ставит, и устремление... сила устремления – она тоже реальная есть пространственная сила, она... присутствует. Есть люди, допустим, которые смотрят в мир, так сказать, из любопытства, но при этом у них, скажем так, они свою волю прячут, и у них... как бы... грудная клетка остается сзади, а голова вперед еще так поглядывает, потому что...

Борис Он должен спрятать силу устремления... сокрыть!

Дима Да. Цель–то его еще интересует, но делать он ничего не хочет.

Борис Так...

Дима Относительно этого... И есть люди, которые, наоборот, в общем, совершенно безумно летят к первой попавшейся цели (скажем так, да?) и тогда возникает... грудь проваливается, подбородок такой острый торчит...

Борис А... вот...

Дима В качестве темперамента... там, человек тоже связан некоторым образом; А про заднее пространство, да..? Заднее пространство, в этом

смысле, оно уравнивает, потому что все волевые импульсы, в общем-то, человека, приходят именно оттуда...

БОРИС Из-за спины, да...

ДИМА Да.

БОРИС Волевые импульсы не изнутри исходят, а сзади, да?..

ДИМА Ну, как сказать... Это очень сложный вопрос; если рассматривать микрокосмически, то есть человек как нечто законченное в самом себе, то, конечно, изнутри, безусловно... Но в данном случае я рассматриваю человека как... макрокосмическое существо, которое, в общем-то... то вот именно этим фокусом...

БОРИС То есть он центр макрокосма... здесь?

ДИМА Да. Здесь он получается именно центр макрокосма, через него, ну, как сказать... проявляется эта сила...

БОРИС То есть, внутри него... работают силы все эти: сила притяжения, вознесения, сила расширения.

ДИМА Расширения, да...

БОРИС А силы расширения, они имеют в себе какую-то разницу, силы расширения и силы сужения, или это одна сила, ну, как бы, например... сила притяжения, да? И сила вознесения... вот на этом луче это две силы

располагаются, да? А вот на этом луче – две силы или одна располагаются? И вот на этом луче... я тоже слышал, силу устремления и силу воле-ния.

ДИМА Вот сила расширения, она в этом смысле, как мне кажется, в общем-то, конечно не знаю... может, есть какие-то другие мнения по этому поводу, но у меня такое ощущение, что всё-таки... эти силы – это одна сила...

БОРИС Это одна сила, да.

ДИМА Это одна сила, которая... единственное, что она, вот... в микрокосмическом аспекте, она окрашена...

БОРИС Она связана с применением тех же сил?

ДИМА Да... как сказать... вот... ну... еще бы... так точнее, чтобы было понятно, с равновесием между передним и задним пространством... Вот эта плоскость, которая держит человека на переднем и заднем пространстве, соответственно, делится – фронтальная плоскость, да? Её ещё можно было бы назвать в этом смысле пространственным пространством времени – плоскостью времени, то есть, по сути дела, человек несёт

в себе... Вот именно здесь, в этой плоскости, находится сегодняшнее время, то есть здесь – это сейчас, которое сиюминутное; все, что было там, – это прошлое, все, что там, – это будущее, и только вот в этой плоскости сейчас...

БОРИС В плоскости, в которой как раз располагается воздействие сил.

ДИМА Именно здесь вот просыпается воля человека, собственно говоря... именно здесь. Оттуда приходит импульс, движение туда... да? Ну вот... само действие рождается... Ну, соответственно... тоже перекося... должно быть у человека...

БОРИС Это пять сил, да?

ДИМА Да, но там возможны сочетания – ну, это основные пространственные силы, плюс ещё... существуют различные типы движения, которые человек использует в жизни... и в гимнастике, потому что в жизни человек, как правило, мало типов движения использует, один – два; иногда, как бы, ещё зависит от личности (деятельности) человека, конечно, чем он занимается.

БОРИС А какие типы движения им используются?

ДИМА Существует четыре типа движения, человеческого движения: первое движение, которое я называю чисто

физическое движение, – это движение, которое остается в рамках человеческого тела, оно тела никаким боком не покидает. В общем, это движение достаточно бытовое. Может быть бытовое, может быть абсолютно не бытовое. То есть, если я, допустим, вот так двигаю рукой, то же самое движение...

БОРИС А что, значит, движение остается в рамках человеческого тела?

ДИМА А, вот для этого нам нужно показать просто круговые движения, которые и остаются в рамках человеческого тела...

БОРИС Да...

ДИМА Здесь есть, значит, ну, первый тип – которые не остаются в рамках человеческого тела, которые очень мало в жизни используются – я его называю лучевой, – это когда движение лучом выходит... проходя сквозь тело, и выходит потом через конечности и уходит дальше в пространство, по сути дела, в бесконечность. Вот... ну, самый такой... ясный. Потом, значит, есть второй, в принципе, часто людьми используемый вид движения, когда движение существует уже в пространстве конечном, ну допустим рука, да? Она только

часть пути проделала вместе с этим движением, то есть как бы сфокусировалась в какой-то момент, а потом оставляет. Ну чтобы наглядно было, вот, допустим, у меня эта рука будет – движение, а эта рука – рука... Эта – получает движение, оно происходит, берёт руку, проносит её и уходит дальше...

БОРИС Но ведь это движение, получается, ты сейчас породил? То есть как бы... вот, сейчас – здесь эксплуатируемым является то, что все движения, они живут уже в пространстве, они есть, и ты к ним присоединился, да? Вот как бы, вот ты породил это движение и перевёл, там, в руку. Но это движение ведь возникло у тебя внутри, внутри сейчас этого рассказа твоего, да?

ДИМА Ну да.

БОРИС В этом смысле, это движение изнутри вышло, а ты сказал, что это движение идёт...

ДИМА Правильно, оно должно оказаться в пространстве, если... если оно там не окажется, оно может быть у меня внутри, но может не выйти в пространство, если оно не окажется в пространстве, то я просто не смогу...

БОРИС То есть, я должен это движение вернуть в пространство?

ДИМА Да...

БОРИС А, вот, ещё раз расскажи про это движение.

ДИМА Ну... вот движение, которое возникает в пространстве, ну, так сказать, чисто геометрически, вот так... из бесконечности оно приходит...

БОРИС Да...

ДИМА Забирает мою руку, в какой-то момент времени рука моя идёт... с этим движением...

БОРИС Да.

ДИМА Потом движение, я его отпускаю, и оно идёт дальше...

БОРИС Так, понятно, да...

ДИМА И четвёртый тип движения самый сложный потому, что его, в общем-то, описать подробно невозможно...

БОРИС Сейчас, ещё разочек первые три, вернемся ещё раз.

ДИМА Первый, это чисто физический, который остается в рамках тела, который тело не покидает, да...

БОРИС Ну а вот всё-таки ещё раз, что же это такое – движение не покидает тело? Вот, третье возьмём, вот у меня, вот я вот пока шёл к этому

движению, это я шёл в рамках тела, да? Но я шёл, себя уже покинув, да? Потому что я в результате... ушёл из себя и в начале отправился в ту бесконечность, ну, как бы с ней соединился, а потом, соединившись с той бесконечностью, я уже передал вот это движение этой бесконечности, то есть был какой-то момент, когда моё движение изнутри моего тела, я вот на чём сейчас фокусируюсь, я, предположим, сейчас шиз-анализ веду – мне важно представить сейчас, это движение из моего тела – пока я направлялся к бесконечности?

ДИМА Если я отпустил, то оно отправилось в бесконечность, а если нет?

БОРИС То оно осталось у меня, да? А, вот, что значит?..

ДИМА Ну, вот это и есть, собственно... Отпустило, значит, я дал выйти.

БОРИС Дал выйти из руки, как импульсу, как сквозь бутылку такую...

ДИМА Да.

БОРИС Вот это и есть...

ДИМА Как моё продолжение, скажем так.

БОРИС Как моё продолжение, то есть я остался, то есть я продолжился, я не расстался с самим собой...

ДИМА Я не расстался с самим собой, я продолжился...

БОРИС А я продолжился до бесконечности, вот это очень важный момент, да? То есть я продолжился в бесконечности, да? И потом, когда я веду, я продолжаю эту бесконечность. Я оказываюсь вместе с бесконечностью, это сразу дает импульс мне; ну, как сказать, импульс чувства ещё, да? Вместе с чувством идёт как бы дыхание крыл таких, которые я обретаю, я с ними связан. То есть это не механика... это не просто механика, это всё время во мне таким-то образом легкие и разнообразные силы живут в одушевленном, в одушевленном своём внутреннем смысле, да?

ДИМА Ну, да.

БОРИС Это же одушевленные силы, получается, их одушевленность в том, что я... что это процессы не там, где физика, происходят...

ДИМА Нет, абсолютно не там...

БОРИС Эти процессы происходят не там, где физика...

ДИМА Физика вообще здесь очень мало участвует, ну, постольку, поскольку у нас есть физическое тело, физика, конечно, участвует в этом процессе, но на самом деле очень мало, где-то на 1/5 часть.

БОРИС А вот, моё движение, которое я при себе оставил...

ДИМА Ну, вот моё движение, вот я поднял руку, я не стал опускать движением, вот оно здесь и осталось...

БОРИС Вот оно здесь осталось, да? Так...

ДИМА Вот тут так и...

БОРИС Я так и живу, да.

ДИМА Я так и живу и в общем-то, ничего плохого в этом нет...

БОРИС Вот, я два движения понял. Одно, которое я отдаю бесконечности, но они могут быть – бесконечность внизу, бесконечность вверху...

ДИМА Да...

БОРИС Бесконечность по всем силам, по всем векторам сил, да?

ДИМА Да.

БОРИС А... другое, и то же самое по этим же, по сути, векторам живущие мои движения, да? или замкнутые во мне, так вот, я почесал нос, это всё – мои движения. Так, это понятно, два движения я понял.

ДИМА И третье – это когда я... скажем так, моё сознание сначала должно расширится до бесконечности,

чтобы... поймать движение оттуда, и потом, ну... когда оно для меня становится здесь реальным, тогда я в нём участвую и опять выпускаю.

БОРИС А... то есть, что значит «расширится», ты говоришь такое слово «расширится», это значит, я атмосферой становлюсь или я плоскостью расширяюсь?

ДИМА Ну... в принципе это может быть... это может быть линейно абсолютно... то есть, ну, как бы зависит от, так сказать, моего воображения...

БОРИС От смысла моего сознания, это же я не через воображение расширяюсь до бесконечности, да? Я же расширяюсь до бесконечности... не воображением, я не воображаю... а я реально, я как бы с ней соединяюсь, но не движением, а сознанием. Вот я соединяюсь сознанием и теперь я с ней соединился, и теперь я... и теперь моё тело участвует в том, что уже совершило моё сознание, да?

ДИМА Ну да, с начала...

БОРИС Да. А я, например, могу, вот в сознании, ну... соединившись с бесконечностью, тебя за ушко дернуть?

ДИМА Сознание... ну... запросто.

[142]

ПОВЕСТЬ О ПРЯМОСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ

[143]

АНАЛИТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ

БОРИС Нет, я просто, вот это мне нужно, вот эта «калякамалая-ка». Вот здесь есть причины стиля.

ДИМА Это будет такая своеобразная...

БОРИС Не-не, я понимаю. Ну, есть «важный стиль» и есть стиль, как у Пауль Клее, где соединяется точка с линией, значит это... вот, ты говоришь, я расширился сознанием до бесконечности, или... ну а...

ДИМА Это будет совершенно...

БОРИС Нет, простите что я вас перебиваю, просто я намёк сейчас сделаю: это связано с Пауль Клее, в общем, для меня «Стойкий принц» – это стиль Пауль Клее, слово «калякамалаяка», возведенное в степень Пауль Клее, вы понимаете? «Каляка-маляка» – Пауль Клее. Вот это, это должен быть такой стиль спектакля. Для этого мы будем с вами так же, как мы сейчас изучаем ботмеровскую гимнастику, изучать, что такое Пауль Клее. Вы поймите, вы даже не представляете, что это такое, но мы будем с вами изучать. И мы будем точно так же изучать, что такое «калякамалаяка». А мастером «каляки-маляки» являюсь я сам, поэтому вы ни куда не денетесь, вам придется изучать «каляку-маляку»... и ботмеровскую гимнастику, вот это три ингредиента, но на самом деле они не просто так, вот... ботмеровская гимнастика, каляка-маляка, Пауль Клее... вы

[144]

Повесть о Прямостоящем человеке

слышите, как они звучат, в пространстве, эти слова? Ну ладно, это я потом к этому вернусь. Меня интересует сознание, это третий тип движения – я расширился сознанием, а вот ты говоришь теперь, что моя рука, она... она, где происходит жест моей руки, уже вот в этой...

ДИМА Я бы сказал – с расширением, расширение – это сфера.

БОРИС Да, это сфера.

ДИМА Только бесконечная сфера.

БОРИС Естественно, абсолютно бесконечна, она как бы улетающая. Она как бы бесконечность, но она как бы – везде, по всем векторам; получается, что я как бы в бесконечности. Я, в этом смысле, и эта сфера, которую я никогда не могу застать в своей гробнице – ну, это слова, но они на самом деле порождаются движением. Но вот и моё движение в ней осуществляется просто, в этой сфере. Моё сознание расчистило моему движению бесконечность, да?

ДИМА Ну да... Ну, в принципе тоже самое происходит и в предыдущем движении.

БОРИС Нет, предыдущее движение – я иду, соединяюсь с бесконечностью и передаю её.

[145]

Аналитическое занятие

ДИМА Разница только в том, что в последнем я сначала должен сознание расширить... а потом произвести движение. А в предыдущем я одновременно расширяю сознание и осуществляю движение.

БОРИС Ещё раз повтори. В последнем я должен в начале расширить...

ДИМА ...Сознание, а потом произвести движение.

БОРИС Да, всё правильно.

ДИМА А в предыдущем я одновременно с расширением сознания и произвожу движение.

БОРИС А... То есть моё движение равно моему сознанию, вот, что такое предыдущее.

ДИМА Именно.

БОРИС А в первом сознание предшествует моему движению. И моё движение, как сказать, пользуется тем, что уже совершено... Моё движение уже пользуется тем, что совершило для него сознание, а это совершенно разное на самом деле, то есть это... это понятна их разница, это очень интересно. То есть, через отношение сознания к движению здесь разница. Так, понятно.

ДИМА Ну и остался ещё один тип движения, последний. Который в общем-то описывать очень сложно, я его

называю «божественный пылесос». Поскольку у нас сознание уже расширилось, нам будет тогда проще. Теперь, если представить бесконечную сферу...

БОРИС Ты теперь уже в себя всасываешь?

ДИМА Нет. Теперь движение происходит не отсюда – туда, в бесконечность, а от бесконечности ко мне, как бы всасывающее движение бесконечности. Если представить, что там, в бесконечности есть этот божественный пылесос, который, собственно говоря, и хочет взять мою руку.

БОРИС А... тебя всасывает в бесконечность.

ДИМА Да.

БОРИС А... не из тебя она высасывается, а тебя, получается, всасывает, ты – пылинка вселенной.

ДИМА Ну, это зависит от того, насколько я в этом хочу участвовать. Потому что я могу отдать руку туда, а могу весь туда уйти.

БОРИС Ясно, ясно, ясно, очень интересно. Слушай, а я вот задам вопрос опять из «каляки-маляки»: вот этот божественный пылесос, кто его образует?

ДИМА В смысле?

БОРИС Ну, этот божественный пылесос, почему же, когда сферы его нет, почему, когда он меня всасывает, он только образуется? Он внутри меня?

ДИМА Ну, он присутствует в моем сознании.

БОРИС Да. То есть, я хочу понять, это же соотношение микрокосма к макрокосму? Я могу оказаться в макрокосме, если я по пути к божественному пылесосу в микрокосме?

ДИМА Ну, наверное, так.

БОРИС Так, а как иначе, в этом же тайна заключена их соотношений. То есть, именно потому я могу оказаться в отношениях с божественным пылесосом, всасывающим, что я в этот момент, то есть я же управляю микрокосмом, но, управляя микрокосмом, я управляю макрокосмом. Я могу управлять своими отношениями с макрокосмом, правильно? Ты согласен со мной?

ДИМА Да.

БОРИС И вот так они мне становятся понятнее. Ну, микрокосм – это то, что располагается внутри меня, как некий сигнал, как импульс, ну, как... развлечение, да? А в макрокосме я оказываюсь уже в реальности своего движения, да? Импульс возникает и оформляется микрокосмом, а осуществляется в макрокосме. Вот это

очень интересно. Так, понятно, есть четыре вида движения.

ДИМА Собственно, четыре вида движения и используются...

БОРИС Пять сил и четыре вида движения.

ДИМА Ну и, соответственно, поднять руку можно всеми четырьмя способами. Можно сделать так, чтобы движение осталось здесь, можно запустить луч, можно представить, что движение приходит, двигает мои руки, доводит до этого состояния... Разница не очень велика между лучом и переходящим движением.

БОРИС Вот здесь я запутался. Вот смотри, ты говоришь, есть движение, принадлежащее мне, вот это я понял. Есть движение, которое принадлежит бесконечности, которое я отправляю в бесконечность. Есть, которое приходит из бесконечности и уходит через меня в бесконечность.

ДИМА И есть еще пылесос.

БОРИС Значит, вот то движение из бесконечности в бесконечность ты называешь волной.

ДИМА Волной я называю третье.

БОРИС И это движение, которое, при котором я должен уже успевать в сознании создавать бесконечность. Для меня определилось третье движение через то, в первую очередь, что я в начале сознанием создаю бесконечность, а потом в ней уже у меня возникает движение. А у тебя сейчас определилось движение через то, что всё-таки, не через то, чтобы в начале создалось в бесконечности движение, а через то, что просто бесконечность запускает через меня, себя, в саму себя – в бесконечность, – это другое.

ДИМА Я не понял, в чем разница сейчас?

БОРИС Разница в том, что я, вот, создал бесконечность и в ней существую, а то получается не четыре, а пять видов движения. Вот я сейчас объясню, первое я создал, и я в нём существую – ну, в этой бесконечности, просто я в нём. Оно со мной ничего не делает, и я как бы в нём пребываю. Оно через меня собой сообразуется, возникает где-то.

ДИМА А откуда она взялась?

БОРИС Бесконечность-то? Ну, потому что она существует всегда, так мне кажется. Ведь я же поэтому обнаруживаю процессы.

ДИМА А как это обнаружить?

[150]

БОРИС То есть я должен ее создать?

ДИМА Конечно.

БОРИС То есть обязательно в самом движении я должен ее создать и получить? Этот закон движения?

ДИМА Да.

БОРИС Я понял. Все-таки третье движение – это создание бесконечности и получение ее.

ДИМА Просто, чисто визуально разница не очень большая.

БОРИС Нет, нет, нет, меня интересуют импульсы.

ДИМА Четвертый способ – это такое марионеточное движение получается немножко.

БОРИС Пылесос?

ДИМА Да. Оно наиболее сильное, скажем так.

БОРИС Сильное?

ДИМА Воздействует очень сильно, активно на тело.

БОРИС Понятно. Пошли дальше. «Скрюченный треугольник», в чем его смысл, этого движения?

[151]

ДИМА В том, что построение данной формы, треугольника, оно в данном случае нарушается совершенно сознательно, то есть движение, которое раньше было открыто, на сей раз застопоривается, таким образом, скручивается в кулак, специально движение останавливается и, более того, проталкивается дальше вниз, в этом смысле энергия движения останавливается в руках. То есть тот первоначальный импульс, который должен быть послан наверх, он сознательно удерживается.

БОРИС Понятно. Это, на самом деле, есть воля, противостоящая устремленности к бесконечности. Но при этом присутствующая устремлённость в бесконечность.

ДИМА И дальше все манипуляции с этой силой еще больше усиливают это сопротивление уходу в бесконечность, и только потом, через эту скрюченность, я разрешаю себе родить, ту силу, которая меня, всё-таки, от этого освободит.

БОРИС А эта освобождающая сила меня соединяет с бесконечностью?

ДИМА Безусловно. То есть, эта сила, подъемная сила, сила легкости, соответственно, когда она доходит до зажатого места, на ней я и раскрываюсь, я накладываю

одну силу на другую. На поднимающую силу я накладываю застопоренную силу, оставшуюся в руках.

БОРИС То есть я, на треугольнике обретший силу вознесения, легкость, я эту силу начинаю скрючивать, преодолевать своей волей, скрючивать в некую особого рода пружину, для того чтобы потом раскрыв ее, соединив опять с силой вознесения, обрести движение наверх, но уже вместе с моей волей, не без неё, а вместе с моей волей, и в этом усиление.

ДИМА Да. Поэтому очень сильное движение.

БОРИС Это целое приключение «о скрюченном треугольнике». То есть у этих упражнений есть свой смысл, свои отношения, ботмеровская гимнастика вполне может оказаться записью какой-то невероятной драмы. *Драмы человека, сил, если в нее всмотреться и различить, то можно обнаружить записанную мистерию. Драму, в самом сюжете какое-то огромное и сложно устроенное повествование, отношение человека и сил, и в этом смысле представьте себе такую невероятную историю: что мы делаем это упражнение, и Дима через века, при помощи, там, кто-то принес и ему передал, нет, потому что это реально, и я это чувствую. Он как бы носит на себе невероятную драму, невероятную историю, которая скрыта в шифре этих упражнений,*

и мы её принимаем на себя и несём её дальше, но при этом мы можем раскрыть её в своем сознании, и она раскроется в своём повествовании и в твоём знании. А раскрыть её в сознании мы можем при помощи того, что мы будем обращаться к ней, к самой этой истории, со своим пониманием, но при этом и со своим опытом. Я начинаю догадываться, в самой ботмеровской гимнастике заключена, вместе с ней заключена драма, повествование, заключены драматические узлы, события, драма отношений, вот какая драма – это вопрос, на уровне этих двух упражнений я уже понимаю, это драма вхождения, обретения человеком вселенной или человеком пространства. Но я пока даже не спешу, может быть, там таится и ещё многое, только не надо заранее априорничать.

ДИМА Есть упражнения, которые, по сути дела, являются отображением всей человеческой эволюции.

БОРИС Мы движемся сейчас по этим упражнениям, мы различаем закон их механизма, их устройства, мы осознаём их на самом деле божественный механизм, их воздушный механизм, их не физические, а духовные механизмы, иначе сказать, мистериальные механизмы; но дальше мы ещё и обнаруживаем записанную мистериальную драму в них самих, и это вот новость, которая вдруг мне открылась, на отношении двух упражнений:

[154]

Повесть о Прямостоящем человеке

скрюченный треугольник и треугольник. То есть сейчас я это различил, потому что я испытываю очень большое доверие к каждому слову носителя. Дима – носитель, и мы вместе с ним это соотношение начинаем открывать – через это доверие. Ну, пошли дальше. Следующее упражнение «прыжок в середину», да?

ДИМА Да. Основной тут, собственно, упор, почему, собственно, название такое выбрано этого упражнения. Прыжок в середину он называется.

БОРИС «Прыжок в середину».

ДИМА Прыгнул, сжатием вот в эту середину. Ну, собственно, это анатомическая середина. Как процесс – очень простой, на самом деле, и явный, то есть сначала существует расширение, охватывает...

БОРИС Расширение на каком уровне? Где оно существует? Вот ты говоришь «сначала», у упражнения есть несколько стадий?

ДИМА Есть. Оно на первой стадии уже есть – расширение.

БОРИС А что расширяется? Это ты участвуешь в расширяющейся силе. А, дальше, что происходит? Ты когда расширяешься, ты уже прыгаешь в середину?

ДИМА Нет ещё.

[155]

Аналитическое занятие

БОРИС Нет. Значит, дальше ты направляешься в середину?

ДИМА Ступенчатый выпад дальше, маятниковое движение волнообразное...

БОРИС А в момент этого движения есть связь с серединой? Вот ты расширился, в каком-то смысле ты раскрыл середину. Обнажил середину? А теперь ты её как бы подхватил, середину? Даже если ты проносишь крест, в смысле проносишь руки мимо неё.

ДИМА Тут суть в этом, что та часть меня, которой я расширяюсь, она на самом деле всё равно подвижна в пространстве, и я могу с ней обходиться, как я хочу в этом случае. И пронося её здесь, я ей даю возможность поиграть в пространственных силах.

БОРИС Вот это то, что ты расширил, оно и осуществляет движение?..

ДИМА Оно не сужается, это руки скрещиваются, а оно идёт гораздо дальше. Оно дальше существует в пространстве.

БОРИС А... то есть ты расширил его, а теперь ты его отправляешь в вертикаль?

ДИМА Да, а из вертикали его ловлю обратно и отправляю через низ.

[156]

Повесть о Прямостоящем человеке

БОРИС Да это же невероятное, по-моему, упражнение, гениальнейшее упражнение! Это ты делаешь так, потом ты эти силы отправляешь в вертикаль, отправляешь вниз, это же переживание сферы на плоскости.

ДИМА Потом всю эту сферу я собираю и в прыжке я отправляю ее вовнутрь.

БОРИС Внутрь себя ты получаешь эту сферу. Вот оно что – движение в середину. Это ты собираешь в эту середину вселенную. Ты играешь этой вселенной, это же парадокс в этой истории заключен, ты бесконечность умечаешь в себе. И себя, естественно, в бесконечности. Это игра. Это, на самом деле, снятие оппозиции между микрокосмом и макрокосмом. Микрокосм выходит наружу и, творя себя в макрокосме, весь его у себя и собирает. Вот этот стиль, стиль, который надо найти, – вот «каляка-маляка» и Пауль Клее, – а он, этот стиль, прямо-таки живёт, располагается внутри ботмеровской гимнастики! Вы слышали, что там микрокосм творит? Что микрокосм с макрокосмом творит – вы слышали это упражнение, а?!

ДИМА Основное переживание – это, собственно, собирание в точку.

БОРИС Да, движение в середину.

[157]

Аналитическое занятие

ДИМА Потому что, если не будет этой точки, если она не со-
стоится в человеке, то и не будет того финала на самом
деле.

БОРИС Ну, естественно. Удивительная у тебя там сокрыта во
всем мистерия.

ДИМА Собственно, это сжатие, все это выпускается матери
земле.

БОРИС Покажи.

ДИМА В момент выхода, сейчас после прыжка, всё выбрасы-
вает...

БОРИС В какой момент? Вот сейчас, когда ты будешь это де-
лать, продли момент.

ДИМА Вот в этот момент полного сжатия, и оттуда...

БОРИС Вот в этот момент ты получил макрокосм?

ДИМА Да. Оттуда, всё это то, что было зажато внизу,
за исключением головы, потому что голова в этом
не участвует, выпускается... вниз...

БОРИС ...Отдаётся земле. А... это удивительно, то есть ты не
для себя стараешься?

ДИМА Ну, для себя тоже, конечно. А... на самом деле, если
этого не сделать, то это очень вредно для организма.

[158]

Повесть о Прямостоящем человеке

Потому что все эти силы могут ударить в голову, а голо-
ва, так сказать, она к этому не предназначена.

БОРИС Да.

ДИМА Она не может все эти силы удержать в этой маленькой
коробочке, просто это вредно для здоровья.

БОРИС То есть ты отдаешь все это земле? И дальше...

ДИМА После того как все это отдано земле, есть возможность
свободно опять расположиться во всем пространстве.

БОРИС А ты, как бы его отпустил, ты опять пуст и чистый?

ДИМА Ну, как бы оно опять возникает вокруг нас.

БОРИС Удивительно... Называется «прыжок в середину».

КЛИМ Когда мы говорим: мысль, сознание и так дальше,
и тому подобное. Есть какая-то граница, где очень
сложное духовное движение превращается в физкульту-
ру. Есть несколько составляющих – компоненты реали-
зации: что я хочу, что я думаю, что я говорю, что
я делаю, – и если где-то там что-то понимает, что
я говорю, что я делаю, что я думаю, то оно понимает,
что я хочу. Если соответствие есть какое-то, наступает
как бы резонанс. Вот мы что-то делаем в тот момент,
когда достигается... бесконечность там, сфера и так да-
лее, как только делается человеком физически,

[159]

Аналитическое занятие

то все эти компоненты (самим человеком, наверное, они предполагаются как бы в процессе этого достижения...), они предполагаются, но почему-то в силу разных вещей... Есть два пути: можно тупо, тупо делать и открыть, а можно назвать, а потом делать. Вот есть категория реализации, она должна здесь присутствовать или нет?

БОРИС

Нет. Потому что, вот есть категория, она называется синтезация, вот есть опасность, она заключается в том... У меня здесь есть стратегическое... Условно говоря, диалектика «чтоки» и «каки» очень тонкая. В чём проблема синтезации? Ну, вот, существует созерцание как высшая стадия мистериального рассудка. Вот в чём содержание созерцания? Содержание созерцания заключается в том, что ты как бы предоставляешь пребыванию пребывать в тебе или своему пребыванию пребывать в другом. То есть созерцание – это есть преодоление поверхности. Визуальное – есть часть поверхности, по сути своей есть поверхность. Проблема заключается в том, что по сути своей поверхность должна быть преодолена. Созерцание – есть преодоление поверхности, преодоление визуализации. То есть устремленность не туда, где форма жеста, не туда, где театр, где есть разделенность на репрезентирующее нечто и в таком режиме существующую форму,

и воспринимающее нечто. Это не устремленность туда, где есть сознание, которое содержит в себе оценочные категории.

КЛИМ

Вот есть движение, да? Вот я в своём сознании должен видеть вертикальную бесконечность или нет? Моё движение заканчивается на уровне руки, или рука является источником посылки некоего энергетического?.. То есть всё это – движение энергии или это движение руки? То есть рука является направляющей некой энергии, которую я вижу, она дошла до бесконечности, потом пошла вниз...

ДИМА

Рука в данном случае – орган, но органы не столь важны в этом смысле, потому что если человек заведён не был, то это не значит, что у него эти процессы остановлены в организме, которые заводятся...

БОРИС

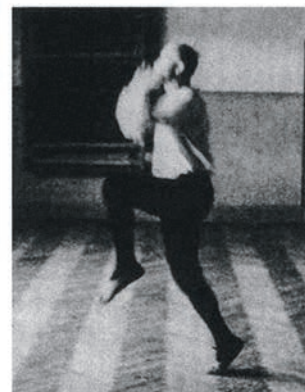
Я бы ни в коем случае не использовал бы слово «энергия», мы об этом говорили, – «сила». Для меня это очень важный момент, насколько я понимаю. Дело в древности. Энергия есть дополнительное. Как только ты говоришь слово «энергия», в этот момент чёрный шнур прибавляется к происходящему. Ну, он может быть коричневый, красный – какой угодно, шнур. Это система шнуров, которые перевязали силы, то есть для меня это есть вмешательство новейшей

цивилизации. Это произошло на уровне слова и произошло на уровне действия, это новые демоны пришли сюда. Я не хочу с этими демонами иметь дела. Я поэтому обнаруживаю в двадцатом веке, я обнаруживаю там Пауль Клее потому, что я знаю, что он не имеет с ними дело; а вот допустим, какой-то другой художник имеет с ними дело, например, Сальвадор Дали, и это большая разница. Например, сюрреалистическое сознание и сознание, пережившее опыт сюрреализма, обязательно имеет дело с новейшими демонами. И тогда оно имеет дело с формой, которая участвует в визуализации. А сознание, миновавшее его, оно не имеет дело с этими форменными силами, поэтому оно изначально имеет дело с абстракцией. Но это абстракция особого рода, это на самом деле не абстракция, это – фигуративность сил. А здесь фигуративность форм и энергий. Вот в этом разница между Дали и Пауль Клее. Вот то, что ты говоришь, как движение, как направление прекрасно может сформировать сюрреалистическое переживание, сюрреалистическую картину в своем источнике, как я его слышу. Но оно уйдёт, более того – оно может в конечном итоге... Это более сложная оппозиция, чтобы снять эту оппозицию между Сальвадором Дали и Пауль Клее, между силой и энергией, между новым временем и древним

временем – для этого надо, в каком-то смысле, одно из этого получить. Но получить на отдельной территории, вот, как я слышу. Например, вся судьба Дали, на мой взгляд, как раз заключалась в том, что он, двинувшись в энергетическую сторону, на самом деле тосковал по древности. И вот эта тоска выражалась в его движении к древности, но он до неё, естественно, не добрался. Он не добрался до мистериального переживания реально никогда и нигде, мистерией оказывается только его судьба. Он не оказался сам участником мистерии, его судьба оказалась заложником мистерии... Мистерия там как недостижимое присутствует. А у Пауль Клее это присутствует изначально, как бы ему известное, факт того, чем он дышит и чем он пишет. И потом, Дали в финале своей жизни очень сильно ожесточился. Вообще, сюрреалистический импульс в результате оказался очень ожесточённым. Потому что он в трагической оказался ситуации. Снять оппозицию между одним и другим можно только в наше время и то только путём очень сложного вычищения пространства, ну, взаимного пространства, особого рода таинства. Я сейчас говорю, минуя какие-либо переходы, я просто сейчас говорю образно...

Клим Если человек делает, иногда этот вопрос очень стоит перед человеком.

Борис Ни в коем случае нельзя оформлять силу жестов, это не скульптура. Эта разница приблизительно такая же, как я прописываю фигуру, например, женщины, переживая её в мистории нового времени, это совсем другое переживание.





Граф Фриц фон Ботмер и его гимнастика

После окончания первой мировой войны граф Фридрих Максимилиан Эдуард фон Ботмер оказался в ситуации, когда ему было необходимо придать своей жизни новый смысл и содержание. Ему, родившемуся в семье, которая уже столетия служила баварскому королевскому двору, с колыбели был предназначен путь в армию. Выбора у него не было. Так юный Фриц, который был третьим ребёнком своих родителей и родился 21 декабря 1883 года в Мюнхене, прошёл обучение в начальной латинской школе, чтобы в возрасте 12 лет быть принятым в мюнхенский пажецкий корпус. Смена школы попала на тяжёлое время для его семьи, так как его отец, граф Мориц Отто фон Ботмер, неожиданно умер, оставив свою жену с четырьмя маленькими детьми. Графиня фон Ботмер должна была растить детей на пенсию офицерской вдовы.

На это самое время и пришёлся экзамен в пажецкий корпус. Пажецкие корпуса были школами, которые были организованы в средние века по образцу византийских придворных церемоний, и готовили 7–14-летних маль-





чиков для службы пажами при Дворе. Мюнхенский пажеский корпус, основанный в 1514 году, стал одним из последних подобных учебных заведений. Он был закрыт в 1918 году. Фриц не выдержал экзамен. И всё же, из-за тяжёлой семейной ситуации для него было выделено дополнительное место.

Молодые пажи получали образование в гуманитарной гимназии. Фриц имел хорошие знания в четырёх иностранных языках в течение всей своей жизни.

В пажеском корпусе мальчики получали основное военное образование, которое включало в себя верховую езду, фехтование, плавание, танцы, бег на лыжах и прочее, что должен был уметь молодой офицер при Дворе. К этому добавлялось интенсивное изучение искусств. Каждый год происходили «пажеские путешествия» к значительнейшим музеям Европы. В каждом путешествии паж должен был вести красиво оформленный дневник. Эти переживания очень рано пробудили любовь к искусству, научили понимать его. Можно предположить, что это широкое и интенсивное школьное образование стало существенной основой для дальнейшей деятельности Ботмера.

В начале XX века молодой Ботмер закончил своё школьное и военное образование, стал офицером и смог, наконец, следовать своим собственным интересам. Он сблизился с группой молодых художников, которые собирались вокруг Василия Кандинского и Gabriely Мюнтер.

[168]

ПОВЕСТЬ О ПРЯМОСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ





Здесь встретился он с Максом Вольфхюгелем и Хансом Штраусом, с которыми его связала многолетняя дружба. С обоими друзьями он повстречался вновь позже в вальдорфской школе в Штутгарте как с коллегами.

В это же время молодой Ботмер встречается с Рудольфом Штайнером. Мать Ботмера брала его с собой на лекции, и он сразу же оказался под сильным впечатлением от личности и докладов Штайнера. Там находил он ответы на глубокие вопросы, которые его волновали. Он вступил в теософское общество и постоянно посещал лекции Штайнера. Они подружились. Как сообщил Фриц Ботмер, они сблизились во многих беседах.

Третьей существенной встречей того времени была встреча с его будущей женой. Хильдегард фон дер Танн происходила, как и Фриц, из офицерской семьи. Они поженились в 1913 году.

С начала первой мировой войны Ботмер был на фронте. Он едва избежал смерти после тяжёлого ранения, которое он получил в начале войны.

Когда в 1918 году война закончилась и всё было в невообразимом хаосе насилия, голода и нищеты, перед ним встал вопрос новой профессии. К этому времени Ботмеру исполнилось 35 лет. У него была семья, четверо детей и вместе со своей женой он искал пути защиты детей от наихудшего. Жизнь в Мюнхене была, как и в большинстве немецких городов, опасна. На улицах стреляли и грабили.

Он ещё был в армии, желая помочь государству в установлении демократии. Со своими отрядами он был командирован к вспыхивающим повсеместно восстаниям спартакистов и других коммунистических групп, везде переживая социальную нужду.

Уже давно дремавшее в нём желание педагогической деятельности всё сильнее выходило на поверхность. Он посетил школу-интернат Германа Лица и был впечатлён. В Штутгарте он также посетил друга Макса Вольфхюгеля. Через некоторое время он присутствовал там на его уроках в основанной в 1919 году первой Вальдорфской школе. В своём дневнике того времени Ботмер написал о том, что школа Германа Лица ему в целом понравилась, но детям там не доставало духовного. И дальше в дневнике стояло: «На обратном пути в Линдау я посетил... мастерскую Макса Вольфхюгеля, и там я сразу же нашёл решение загадки: здесь живёт дух, духовное, здесь он работает сам над детьми и в детях...»

Но путь к работе в Вальдорфской школе был ещё долгим. Ботмер попросил Штайнера о разговоре. Прошло много времени и этот разговор произошёл в Мюнхене. В разговоре Штайнер задал вопрос, не мог бы Ботмер себе представить, обновление преподавания физической культуры в Вальдорфской школе. Этим был поставлен вопрос жизни. Ботмер согласился и принял за работу в Штутгарте в сентябре 1922 года, в тяжёлых условиях, по-





тому что физкультурный зал ещё не был достроен. Пока позволяла погода, уроки проходили на улице. В холодное время года Ботмер посещал занятия других педагогов.

Наконец физкультурный зал был готов, и с этого момента Ботмер мог непрерывно преподавать.

С 1922 по 1938 год он развивал гимнастику, названную позднее его именем, т. е. соответствующие возрасту движения, которые ведут своё происхождение не из интеллекта, а из совершенно особой способности восприятия. Как-то раз он сказал одному из коллег: «У Вас такие красивые мысли, у меня же всё становится жестами». И он показал коллеге движение со словами: «Это движение души из пирамиды в духовный мир».

Один из учеников, учившихся в то время в Вальдорфской школе, Фридрих Кипп, сказал, что Ботмер был одним из немногих вальдорфских учителей, который из себя, то есть как бы из ничего, сотворил нечто абсолютно новое.

До закрытия Вальдорфской школы националистами в марте 1938 года ботмеровская гимнастика была показана во многих европейских городах. В 30-х годах на семинаре для учителей было организовано обучение. Ботмер был одинок со своим творением. У него не было преемника.

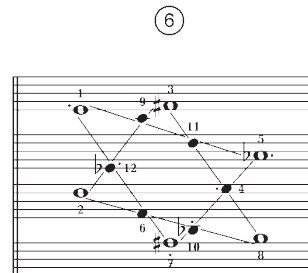
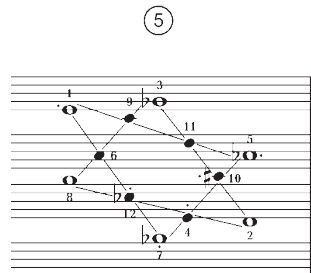
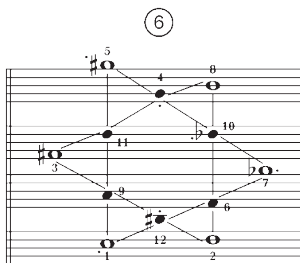
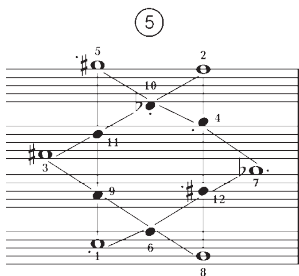
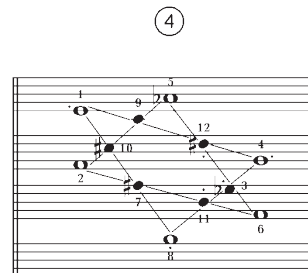
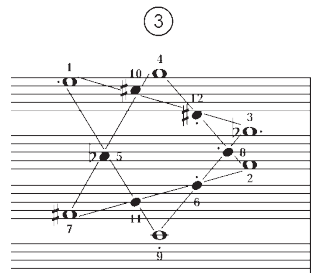
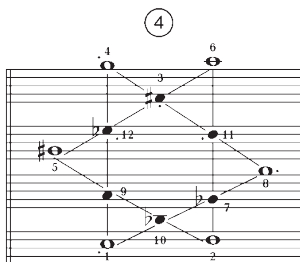
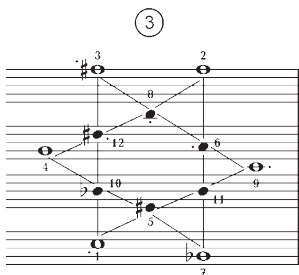
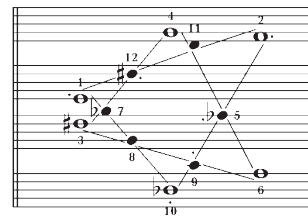
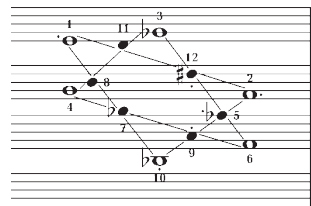
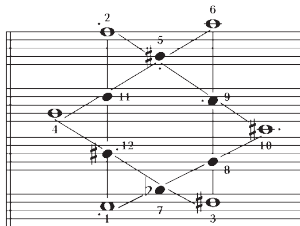
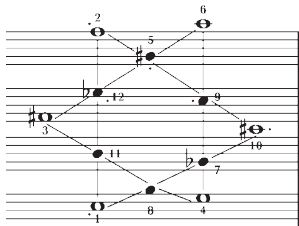
Незадолго до смерти он смог издать свою книгу «Гимнастическое воспитание». Книгу, которая на глазах

у тайной полиции (ГЕСТАПО) не могла быть написана так, как Ботмер этого хотел: «И я знаю, что в день, когда я отдам её в печать, должна начаться работа над «вторым, совершенно иным изданием». Первое – для диких зверей, которм для пищи надо мясо и кости – львы не едят шпинат и шоколадные конфеты. Вторая книга будет больше для гурманов. Потому что высота, ширина и глубина – это не только направления, это качества. И поворот – это не только изменение направления – *metanoëite* (греч.), по-верни своё чувство-смысл, и направление имеет цель. Все эти вещи живут в моральном мировом порядке и почти невозможно писать про гимнастику и ещё меньше делать её без того, чтобы выйти в область морального. Ведь уже «*anthropos*» (греч. – «выпрямившийся»), есть моральное мировое явление».

Некоторые его антропософские друзья в то время были в концентрационных лагерях, государственная охрана была сурова.

В ноябре 1941 года, наконец, была определена причина многолетних болей в спине и груди, но было уже поздно. Граф Фриц фон Ботмер умер 13-го ноября 1941 года в специальной клинике для лёгочных болезней в Зальцбурге от рака лёгких.





[174]

ПОВЕСТЬ О ПРЯМОСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ

[175]

СЕРГЕЙ ЗАГНИЙ

176

10 101 1001 1010

1100 111

11 1011 1000 100

1

176

110 101 1001 1010

1011 1000

100 1100 111 11

1

177

12 11 21 22

30 13

10 30 15 3

1

176

11 1000 110 1001

1100 101

100 101 1011 1000

101 1001 1010 11

1

177

2 12

3 20 12 21

30 23

10 21 22 2

1

176

10 101 1010 100 111

1011 1100

11 1001 110 1000

11 1001 1100 10

1

177

2 20

11 22 10 13

23 30

3 21 30 2

1

[176]

ПОВЕСТЬ О ПРЯМОСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ

[177]

СЕРГЕЙ ЗАГНИЙ



СЕРГЕЙ ЗАГНИЙ

МУЗЫКА СФЕР

(Сумасшедший звездочет Юниус фон Ганцен)

Звезды я наблюдаю уже много лет. Всё своё время я посвящаю наблюдениям и вычислениям. Ради звёзд я оставил все земные дела, в которых так преуспели славные предки мои.

Жизнь я веду вполне уединённую. Никогда прежде я не сообщал никому о своих открытиях. Но сегодня я пригласил вас к себе. Вы – первые, кто увидит то, что прежде было известно, наверное, только мне одному.

Кто-то может подумать: странный человек! В наше беспокойное время он занят звёздами, будто нет больше дел на земле. Будто не было этих ужасов во Франции, будто не нарушает покой людей своими авантюрами Наполеон Буонапарте, будто не грозитя ниспровергнуть всё самое прекрасное этот шумный Бетховен – наивный гордец! Может быть, он просто прячется за звёзды, чтобы убежать от земных забот?

Я отвечу так: да, звёзды – мой приют и убежище. Но не только это вижу я в них, но и силу, которая сможет вернуть нам утраченные когда-то гармонию и покой. Силу, которая совместно с другими силами сможет вернуть нас к нашей первоначальной сущности.

Итак, я приглашаю вас наверх, туда, где так много месяцев провёл я в полном уединении, разговаривая лишь с небесами. Поднимайтесь, пожалуйста, по лестнице. Только будьте осторожны, ступеньки вблизи центральной оси очень узкие.

Вот здесь... А это – вид, который открывается из моего телескопа.

(Проекция на плоскость 1-й страницы партитуры «Магических звёзд»)

Это они!.. Да, это они...

То, что вы видите – это магические звёзды. Это настоящие магические звёзды, хотя, может быть, в это трудно сразу поверить. Посмотрите, как они устроены. (Схема звёзд, проекция.) Это – два треугольника, восходящий и нисходящий. Таким образом, у звёзд шесть лучей, звёзды шестиконечны. Шесть точек на концах этих лучей – на углах треугольников, и шесть точек – в местах, где треугольники пересекаются. Всего двенадцать точек, или элементов, или ячеек. Двенадцать, как нот в октаве, – обратите, пожалуйста, на это внимание. А теперь – посмотрите: все ячейки заполнены числами,

от одного до двенадцати, без повторений. Числа расположены так, что те из них, что лежат на отрезке, на любой из сторон треугольника, в сумме всегда дают одно и то же число – 26. Например, $1+11+12+2=26$, $2+5+9+10=26$, $3+12+5+6=26$ и так далее. То же число – 26 – образуется, если сложить все шесть вершин, чисел внешнего круга. А сумма чисел внутреннего круга даёт два раза по 26!

Надо ли объяснять, что значит 26?! И кто осмелится теперь сказать, что звёзды не имеют отношения к жизни?

А возьмём форму звезды. Посмотрите, ведь она, как и снежинка, – совершенное подобие человеческого тела! (*Встаёт, широко расставив ноги и вытянув руки в стороны, в форме пятиконечной звезды.*) Конечно, в наше время в человеке часто видят только пять лучей, о шестом луче мало знают, многие и вовсе не подозревают о его существовании. Ведь не родились ещё ни Фрейд, ни Юнг, утешители человечества. Шестой луч, олицетворяющий начало всех начал, везде помечен числом 1.

Но, может быть, самое удивительное состоит в том, что звёзды заключают в себе музыку. (*Снова – первая страница «Магических звёзд».*) Двенадцать звёздных чисел и двенадцать нот находятся друг с другом в самом прямом соответствии. С числом 1 связана нота *ми* (а во-

все не до и не ля, как можно было бы подумать), с числом 2 – фа, и так далее. (*Играет на рояле эту страницу слева направо.*) Если звёзды немного повернуть – вернее, повернуть себя относительно них, – то звучание будет уже иным. (*Отображает на экран и играет 2-ю страницу слева направо.*) Но и без всякого поворота звучание может быть самым разным. (*Вернуть первую страницу.*) Так, например, звучат звёзды, если активны только вершины звёзд, точки внешнего круга. (*Играет.*) А так звучат точки внутреннего круга. (*Играет.*)

Почему одно и то же может звучать столь по-разному? Так происходит потому, что звёзды – не обычная книга, которую можно читать лишь в одном направлении. Звёзды – это не банальная книга. Звёзды, как саму Книгу Жизни, можно читать с любого места и в любом направлении, – и если бы это было в наших силах, мы читали бы их сразу отовсюду и сразу во всех направлениях.

Ведь книги-то простые, а толкуют всё о Нём. Банальные ведь книги, а толкуют всё о Нём.

А вот стороны треугольников – те самые отрезки, которые в сумме всегда дают дважды божественное 26. Я перебираю их произвольно, не зная заранее, какой из них буду играть дальше. (*Играет долго.*)

Пребывая долгими тёмными ночами в созерцании холодного и бездонного неба, я часто согреваю себя

мыслью о том, что ко мне прилетит как-нибудь пятиконечная звёздочка, которая будет с той поры радовать меня своим светом и согревать меня своим теплом...

Но слушайте дальше. Я беру все стороны треугольников, все отрезки по 26, и располагаю их таким образом, что вначале идут все отрезки с ре диез посередине, потом с ре и так далее. Вот как это получается. (*Отображает и играет Ordered Sides 7.*) А вот те же отрезки, но в другом порядке. (*Отображает и играет Ordered Sides 11.*)

Это и есть настоящая музыка звёзд! Это – та самая Музыка сфер, о которой самые проникательные умы в прежние времена лишь догадывались, но которую никто прежде не мог слышать. Как эта музыка отличается от всего, что звучит вокруг! Насколько она глубже и совершеннее всего, что создано людьми, даже такими людьми – лучшими из людей, – как Гайдн и Моцарт! Но могу ли я показывать Музыку сфер людям? Иногда меня приглашают в местную консерваторию читать лекции по астрономии. Но лишь только я заговариваю о Музыке сфер – не о схоластической абстракции, о ней говорят сейчас на всех углах, но об истинной Музыке сфер, – на меня сейчас же смотрят, как на сумасшедшего.

Но пойдёмте дальше. Теперь я хочу показать нечто ещё более удивительное – шестизвучия. Так звучат те из них, что образуются вершинами звёзд, точками внеш-

него круга. (*Играем Ordered Outer Hexagons 1.*) А вот как звучат шестизвучия внутреннего круга. (*Играем Ordered Inner Hexagons 6.*)

В этой музыке есть что-то волнующее, что-то, что напечалит Александра Скрябина. Скрябин – запомните это имя. Он родился в России лет через сто. В России, в той далёкой стране, где снег лежит шесть месяцев в году, и люди шесть месяцев могут видеть только белое. Многие не выдерживают этого и сходят с ума. А некоторые навсегда покидают свои жилища и уходят на север. Они стремятся достичь Северного полюса, вершины Земли, откуда, как они думают, они увидят сразу все звёзды Вселенной. Бедняги! Если бы они знали, какое их ждёт там разочарование! Но, по счастью, они умирают всегда прежде, чем достигнут цели, и мечта их сохраняется с ними до конца. Я проделал необходимые вычисления и выяснил, что звёздная музыка на Северном полюсе состоит всего из двух нот. Она исполнена такой печали, какую простому человеку почти невозможно выдерживать сколько-нибудь долго. Вот каковы звёзды на севере (*показывает Module 2*) – совсем как снежинки. А вот их музыка. (*Играет на дудочке довольно долго.*)

Однако, дорогие гости мои, я немного устал, за много лет я отвык разговаривать с людьми подолгу. Мне нужно поспать, тем более, сегодня ночью мне сно-

ва предстоят наблюдения. В последнее время я занимаюсь трапециями – они являют собою нечто совершенно особенное. Может быть, в следующий раз я покажу вам что-нибудь из этого. А теперь я пойду. Вы можете, если хотите, ещё побыть здесь. А если хотите, можете погулять в моём саду. Там есть источник с ключевой водой, она холодная и приятная на вкус.

4 АПРЕЛЯ 2001 Г.

ШЕСТИ- И ПЯТИКОНЕЧНЫЕ МАГИЧЕСКИЕ ЗВЁЗДЫ (ТРАКТАТ)

Магическая звезда – это объект, состоящий из сторон и вершин, – точек, где стороны пересекаются. В шестиконечной звезде 6 сторон и 12 вершин: 6 внешних (угловых) и 6 внутренних. В пятиконечной звезде 5 сторон и 10 вершин: 5 внешних (угловых) и 5 внутренних. На каждой стороне по 4 вершины: 2 внешних и 2 внутренних. Вершины заполняются натуральными числами, последовательно, начиная с 1. Числа должны располагаться так, чтобы сумма чисел, лежащих на любой из сторон, была одним и тем же числом. Для шестиконечной звезды это число 26, для пятиконечной – 22. Такой же должна быть и сумма чисел, лежащих на углах

звезды. Тождество сумм – ключевой момент, определяющий звезду как *магическую звезду*. Идея магической звезды подобна идее магического квадрата.

(Числа 26 и 22 получаются следующим образом. 12 чисел шестиконечной звезды – $1+2+\dots+12$ – дают в сумме 78, а 10 чисел пятиконечной звезды – $1+2+\dots+10$ – дают в сумме 55. Пусть x – сумма чисел любой из сторон, a – число сторон, s – сумма всех чисел звезды. Так как $ax = 2s$, поскольку каждое число считается дважды, то $x = 2s/a$. Таким образом, сумма чисел любой из сторон шестиконечной звезды $2 \cdot 78/6 = 26$, а пятиконечной звезды – $2 \cdot 55/5 = 22$.)

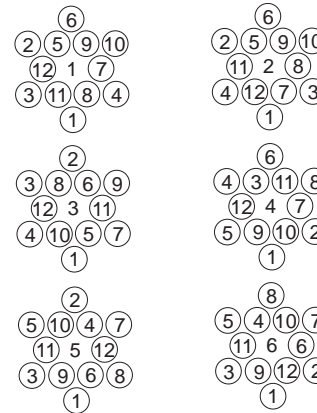
Шестиконечных магических звёзд всего существует шесть, если не считать варианты, образующиеся в результате зеркального отражения или вращения. Пятиконечных магических звёзд не существует ни одной.

Возможны, наряду с другими, следующие символические толкования. Шестиконечную звезду можно понимать как образ мужской фигуры, а пятиконечную – как образ женской, по числу лучей мужского и женского тела соответственно. Число 26 также можно отнести к телесной форме человека: такова сумма «малых лучей» мужского тела – пальцы рук и ног (20), уши и нос (3) и трилистник (3). Может показаться, для числа 22 нет такого соответствия, ибо число малых лучей женского тела – 23. Вопрос, однако, находит решение, если

принять во внимание субстанциональное женское отверстие и мыслить его как «-1». В момент соединения 26 и 23 «-1» актуализируется (как действие и как принцип), и общее число малых лучей соединённых фигур оказывается равным не 49, а 48, то есть $26+22$ (или, с другой точки зрения, $25+23$).

Трудно преувеличить значение числа 48 для нашей жизни. Из отражений этого числа в музыке упомянем лишь баховские 48 прелюдий и фуг обоих томов «Хорошо темперированного клавира» и отметим, что по 48 пьес содержит каждый из томов в отдельности. Не забудем и число 11 ($5+6$). К нему, повинуюсь непреложной интуиции, особенно настойчиво возвращался Веберн позднего периода. 11 (как $5+3+3$, десятикратно повторенное) мы находим и в Пьесе № 5 автора этих строк.

22 АВГУСТА 2004-ГО ГОДА



О ТЕМПЕРИРОВАННОМ КЛАВИРЕ И.С. БАХА

Алхимика Михаила Папуша однажды спросили, почему Бах ограничился двумя томами Хорошо темперированного клавира и не написал третьего. Папуш ответил так: «Как известно, первый том был завершён в 1722-м году, второй – в 1744-м. Очевидно, что годом создания третьего тома должен был быть 1766-й, но в 1750-м году Бах умер. Важно, что $1766-1750 = 16$, $1750-1744 = 6$, $16-6 = 10$, и все три числа: 16, 10 и 6 – находятся в соотношении золотой пропорции (а что такое 22 – это и комментировать не нужно, об этом уже все знают).

Находясь здесь, на Земле, мы почти лишены возможности что-либо знать о содержании третьего тома. Лишь композитору Сергею Загнию, когда он был ещё мальчиком, довелось услышать и записать небольшой фрагмент из него – Прелюдию и фугу ре минор. Причём лишь после того как всё было достоверно записано, ему было сообщено, ЧТО именно он записал. (Записанная им же фуга ми минор к ХТК, очевидно, отношения не имеет и является ранним сочинением Баха, впоследствии утерянным.)»

16 Июля 1997 г.

VI

① ② ③

④ ⑤ ⑥

Handwritten musical notation for system 1 of page 190, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation consists of a single staff with various chords and melodic lines.

H6² H4² H1₁ H5₁ H6₁ H2² H2₁ H3₁ H1² H4₁ H3² H5²

Handwritten musical notation for system 2 of page 190, continuing the composition with similar chordal structures.

H6₁ H4₁ H1¹ H3³ H2⁴ H5⁵ H2₁ H1₁ H5₁ H6¹ H4¹ H3₁

Handwritten musical notation for system 3 of page 190, showing further development of the musical themes.

H6¹ H2₁ H1¹ H5² H1₁ H3₁ H3¹ H5₁ H6₁ H2¹ H1₁ H2¹

Handwritten musical notation for system 4 of page 190, featuring a change in dynamics or articulation.

H3² H2₁ H3₁ H4¹ H4₁ H1¹ H4¹ H5₁ H6¹ H5¹ H4₁ H6₁

Handwritten musical notation for system 5 of page 190, showing a continuation of the harmonic progression.

H1¹ H2¹ H4¹ H4₁ H2₁ H1₁ H3₁ H6₁ H5¹ H5₁ H6¹ H3¹

Handwritten musical notation for system 6 of page 190, concluding the page with a final chordal structure.

H5₁ H4₁ H6¹ H4¹ H6₁ H5¹ H3¹ H3₁ H2₁ H1₁ H1¹ H2¹

Handwritten musical notation for system 1 of page 191, starting with a treble clef and a key signature of one sharp.

Handwritten musical notation for system 2 of page 191, continuing the musical piece.

Handwritten musical notation for system 3 of page 191, showing complex chordal textures.

Handwritten musical notation for system 4 of page 191, featuring a variety of rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for system 5 of page 191, showing a continuation of the harmonic progression.

Handwritten musical notation for system 6 of page 191, concluding the page with a final chordal structure.

[190]

ПОВЕСТЬ О ПРЯМОСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ

[191]

СЕРГЕЙ ЗАГНИЙ

U . . .

G# u D

U . . .

G# u D

[192]

ПОВЕСТЬ О ПРЯМОСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ

[193]

СЕРГЕЙ ЗАГНИЙ

1. К «вариативному театру»... Тогда, в 80-е хотелось выйти в сцене на неизвестное... таким образом осуществить переход из игры в импровизационной структуре в спонтанное существование. Ручеек структур. Не понятыйная интерпретация текста, а структурная. Переход из импровизационного в спонтанное осуществляется (осуществлялся мною в 80-е годы в Театре Театре) при помощи разработки вариаций и отказа от них в реальности игры. Здесь метод возвращения к источнику.

2. К «индуктивной игре»... Совместная игра возможна ещё до своего возникновения в виде Имени и Правил... (так устроены люди). В процессе игры правила исчерпываются, заменяясь на новые, а Имя остаётся.

3. Театр Театр возник (и развернулся в своё «дальнейшее») в силу того, что ему пришлось иметь дело с новым человеком – «человеком андеграунда», – для которого априорное-идеологическое было уже преодолено. В спонтанности андеграунда созревало мистериальное мироощущение. В общении – беседе, – в жизнетворческих сопряжениях, в игре открывалось время нового мифа, создавалось единство этого времени.

4. «Жизнетворческая игра» как могучая «демоническая» сила выпущена в двадцатый век из «символистской цивилизации»: когда она обладает человеком (Ницше – Блок) – опасность нависает над человечеством (Гитлер – Сталин). Тоталитаризм – затмение Бога. Если человек возобладает над ней – жизнетворческая игра служит гению (Дали), м. б. гибельная служба (Арто, Ворхол). Здесь множественность вариаций и сопряжений.

5. К искусству «постструктурирования»... Структура как *произошедшее* в спонтанном, напр., эвристичная речь, ставшая текстом, или матрица – вариации в «медленном видео». Структура оказывается различной только в завершённом – случившемся – произошедшем, только в *прошлом*, но никак не в *происходящем*. Происходящее разворачивается в интуиции спонтанного – смысл разворачивается-складывается-рождается. Смысл осуществ-

вляется-воспроизводится в воле: структуре импровизационного.

Итак два времени соответственно:

А. Спонтанное – происходящее-непроизошедшее

Б. Импровизационное – происходящее-произошедшее.

Источник импровизационного – спонтанное, но никак не наоборот. Источник текста – речь.

Источник театра – беседа.

6. В 90-е годы андеграундный человек, разогретый жизнетворческой игрой, вступает в мейнстрим, где проживает историю «оборотничества» – жёсткую хватку метаморфозы, – и (или) преобразается в «слугу общества (дяди)», и (или)... выпадает в Лузера.

7. Андеграундный человек есть переход в стадию «Фрик», иначе – Сумасшедший Принц.

Лузер – Стойкий Принц.

Восходящий андеграундный человек (в этом человеке сопротивление истаивает) – человек действия, не человек альтернативы-сопротивления открытого, а человек открытой игры в мистерию – миф.

Фрик – человек познания. Человек сокрытия-исчезновения-мерцания.

Лузер – человек миссии. Человек веры. Человек смысла, подчас могущего быть выраженным только через миф.

Иначе говоря: андеграунд – место (точка) в историческом и личном – конец процесса нисходящего, в этом смысле – начало восхождения, где мейнстрим – первая ловушка.

Выход при помощи Фрика.

Лузер – первый реальный-необратимый этап. Первый реальный шаг наверх. Переход через выпадение-падение.

Соответственно, у меня: путь из андеграунда вёл по «лабиринту» (спектакли по Борхесу, «Октавия» Сенеки) сквозь «Парк» (Монрепо) в «Сад» – там образуется Фрик – строит «Дворец», растит «Кристалл», образует «Поселение». В «Поселении» *поселились* ангелы... и начали вести Его дневник. Театральная биография сложилась как архитектура, как ландшафт.

80-е – андеграундщик Театр Театр, 90-е – фрик МИР (Мастерская Индивидуальной Режиссуры), теперь в МИРе – лузер ЛАР (Лаборатория Ангелической Режиссуры), и рядом, и вокруг – лабораТория.

8. Итак, подполье диссидентов становится андеграундом, когда война оказывается игрой. Игра, исчерпываясь в своих пределах, фриками устремляется в мистерию, суть которой – обретение лузерской миссии. Лузер оставляет за спиной начала и концы двадцатого века, где жизнетворческое символистов пребывает в одеждах

мифа, чтобы в конце века ускользнуть из-под власти логоса, закутавшись в постмодернистскую игру. В Вере (доверии) жизнетворческое отмирает, перестает питать художественное, поэтому религиозное искусство подчас столь сурово.

9. В мидрашах Талмуда я обнаруживаю спонтанный и безотчётный источник... Они хранят почву для жизнетворческого, поскольку Речь мидраша – устная Тора.

10. Тайнство иудаизма там, где письменный Текст одновременно Речи (это всегда «бесконечное время»). Здесь чудо парадоксального единства завершённого-свершённого-произошедшего и свершающегося-происходящего. Единство это в единственности Творца – Одного, Единственного, Единого. Так в пересечении-средоточии Речи (творящегося) и Текста (сотворенного) воскресает в настоящем будущее.

Прокричал мне ворон
Четыре раза
Когда я пил кофе на кухне
Ранним утром
Обратив внимание моё
В начале неожиданным порывом своим у окна
Четыре ветра Иехезкиля

[198]

Повесть о Прямостоящем человеке

Четыре стороны света Иешаягу
Пора мне ехать в Иерашулаим
А на часах перед завтраком было
Случайно взглянул и запомнил
Четыре часа сорок четыре минуты утра
Почему так все совпало
Здесь ли язык
Который я должен Понять услышать
Это не совпадение
Просто
Множественность
Напоминанья

«Пророчествуй о дыхании жизни, пророчествуй, сын человеческий, и скажешь дыханию жизни: «Так сказал Господь, всесильный Бог: «от четырёх ветров приди, дыхание жизни, и войди в убитых этих, и оживут они».

Четыре раза сказал Господь «пророчествуй» Иехезкилю.

Сейчас уже утро 2 (вторник) июля 2004-го года

[199]

Борис Юхананов

ОТКРОВЕНИЕ ЛУЗЕРА, ИЛИ ПАРАЛИЗОВАННЫЕ УСТА ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ЗИВУГА

Большая примерка костюмов к «Повести» в гримерке на Сретенке с Ю. Х., рассказал Юре интермедию с динозавриком – лузером. Ю. Х. предложил давать цирковой свет–луч как на динозаврика, так и на машину.

После примерки в Тау-зале – прогон «Повести» и разговор потом о трёх пластах (трагедия в фейерверке):

1. Человек Заповеди – Вера, Дух, древняя сила Веры Связи – трагедия разрыва и пророчества обретения.

2. Человек Сегодняшний в рассеянии света: андеграундный – игра – 80-е как аннигиляция сопротивления 70-х, 90-е – фрики, фокусировка, познание-саморазвитие-созидание, далее Лузер – миссия, возвращение света, уплотнение-стойкость.

Здесь в активной форме: три источника с современного индипендент-климата в мышлении, дискурсе, чувствах.

В пассивной стадии – это формы маргинальности, отставания, исчезновения. В активной проявляются сущности стадий развития основного духовного потока во времени.

3. Будущее «Братство» – тоска по братству (из сегодня...). Братья, сыны (см. Пророков)... Небесный Иерусалим.

После репетиции отужинали с Кичем. Рассказал ему об устройстве спектакля:

1. Духовный перформанс – «Ксюша».

2. Лузерский городской аттракцион – машинки, динозаврики.

3. Ритуальный аттракцион – Гимнастика.

4. Структурный диалог на жёстком тексте в инсталляционном пространстве, где кентавр Ксюша и где само пространство – кентавр, составленный из видео-инсталляции и сценографии. В сюжете и образе этого диалога Лузер получает от Ангела иероглиф, в котором в процессе расшифровки, снабжённом (переведённом) в драму, обнаруживает себя (и нас всех) в финальной стадии, предшествующей Возвращению.

5. Новомистериальный театр, где на основе анализировки каждого жеста из семнадцати упражнений, понимаемых нами как динамические иероглифы, сложена (т.е. открыта и записана как либретто для свободной речи) мифологическая структура «Повести о Прямостоящем человеке». Итак – это зафиксированный в либретто текст, провоцирующий при помощи подведённой структуры сценорождающую речь. Иначе говоря, здесь, на территории структурированной эпической речи, могут и должны возникать чувства, стимулирующие психоидное пространство игровых и драматических сценок, складывающихся по пути раз-

ворачивания повести в миражики отношений. В отличие от эвристичной речи, которая порождает смыслы, откуда и произошёл (как запись) текст разговора, исследовательского, аналитического разговора «Археолога» с «Носителем»... Оказавшегося «Диалогом», претендующим на «Новую драму» в режиссёрском разборе и актёрской игре.

В этом спектакле «Эвристика» присутствует в виде жёсткого «текста-диалога» и «оранжирована» драматической игрой по структуре «в мизансцене». А «Эпика» – в виде повествовательной свободной речи и протекающей из неё игры. Мифологическая структура оказывается здесь источником эпической речи, синтезированной в рассказе и движении, парадоксально и жёстко сопряженных друг с другом в таком генезисе: рассказ рождается из телесного движения, возникающего из рассказа.

Таким образом, движение тела положено в перспективу мифа, «увлажнено» интермедийной зоной, как бы восходящей, «воспаряющей» от эпоса в драму.

Мы имеем возможность заглянуть в котел эпического, где заваривается, пробуждается драматическое, освобожденное мифом для жизни из плена досознательного.

Итак, новомистериальная ткань духовной драмы возникает там, где восходящая, открывающаяся при по-

мощи эвристичного акта, из жеста динамического (гимнастического) иероглифа-упражнения речь предоставляет нам структуру эпического повествования, которая, в свою очередь, устремляясь к осуществлению в виде рассказа, оказывается драматическим переживанием, наполняющим, наливающим, проникающим в сам исходный жест, упражнение-иероглиф, как бы наклоняя, изливая, расшифровывая его у нас на глазах, т.е. переводя физический, космический смысл (эллинизм), таящийся в откровении игры между силами «тяжести» и «лёгкости», «вертикали» и «горизонталь» в пластику духовночувственного жеста (иудаизм), оформляющего, обнаруживающего в «тексте тела» драму, проступающую из мифа, где сын-человек на путях своего становления в полноте «Я» теряет и обретает Бога-отца.

Пластический (Божественный) текст, становясь речью, наполняется человеческим чувством и в наглядной буквальности каждого жеста разворачивается, «проговаривается» перед нами историей отношений Творения и Творца, неотвратимо проникающих друг в друга, Речи и Текста, обретающих наконец подлинное место для встречи в лоне Новомистериального Театра!..

«Театрализация зивуга» – м. б. так назвать этот заковыристый текст (зивуг – на иврите «совокупление» – каббалистический термин, обозначающий акт духовного взаимодействия).

Все это комментируется, манифестируется как Радость и воспевается парализованными устами мудрейшей Ксюши.

Вот именно: парализованные уста Новомистерального Театра.

Ей приходится писать свою речь...

И в этом, говорящем с нами при помощи компьютера и экрана, письме, в этих, здесь и сейчас рождающихся из-под ударов пальца-языка, буквах, складывающихся в спонтанные реплики; в этих пульсирующих ритмах-импульсах, раздваивающихся на слова – возникающие из жеста, в отсутствии иной органической возможности произнесения, и... в мычании – нарастающем, в пытающихся прорваться к внятной артикуляции смыслах, находит и утоляет себя образ направления наших намерений, наших Веры, Времени и Любви.

Summary

Performance description

The performance "the Story of the Erect man" was created in 2004 in Angelic Production lab (LAP) under Boris Yukhananov guidance.

The Botmer's gymnastics that was accepted to be the basis of performance, had been discovered in the beginning of the twentieth century by count Botmer. Its main content is the interplay of a man, not a simple man, but the Erect man with spatial forces that are around. The Erect man is a special idea of a man that became the originating source for the gymnastics.

Botmer's gymnastics includes over thirty exercises, each of them representing a complete spatial metamorphosis of the Erect man. The Erect man is Alpha and Omega of each exercise, its beginning and its termination. The metamorphosis concluded inside the exercise is a research

of the Erect man motion capabilities in a boundless space. The boundless space, the Erect man and motion connecting them are the "three whales" of the Botmer's gymnastics basis.

The man standing erect determines the space around: the top, the bottom, right and left, etc. In other words he is the point of reference of space coordinates. Stretching himself up, the man counters to gravity on a vertical; stretching his arms to the sides he extends horizontally, directing forward he achieves a goal. Thus the threedimensional cross is derivated in space. Using the directions in space as power directions the man gets an opportunity to prolong the motion out of his own body boundaries to infinity. In this motion the extremities become rays seeking for an infinite sphere encircling the space. One can term the pulling out and straightening forces centrifugal. On the other hand there is a centripetal force of space – gravity – acting on the man, pressing him down to the ground to squeeze. Botmer's gymnastics is a revelation of the these spatial forces play.

After being an apprentice of the known philosopher and clairvoyant Rudolf Steiner for a long time, Fritz fon Botmer has used his idea of the macrocosmic constitution of human body for generating the gymnastics: the head is a finished spatial form close to a sphere and in this sense

represents a complete body with a center inside. The body in a visible form looks like a crescent segment of a sphere while the rest part of this sphere is invisible. The center of this sphere is outside of the body, in spiritual. Because of this incompleteness a human body is movable. The extremities are even less substantial – they are linear. They are the last visible strokes of rays, the center of radiation of which is not a point, but an infinite sphere embracing all space, encircling the man.

This image of the macroscopic man Botmer called "the large man", still it is possible to call him "the invisible man".

The construction of the Botmer's gymnastics represents the harmonic combination of the visible earth man and the invisible space man in motion.

"To revive through the play of motion forces "of the large man" in boundless space, and build a restricted human body in this ideal image, straightening and forming ourselves according to it, – that's the essence of this gymnastic education", – fon Botmer wrote in his book "the gymnastic education".

The performance composition (duration 1 hour 20 minutes) is:

The first part – performing of sixteen exercises of Botmer's gymnastics by five actors: Elisabeth Stishova, Dmitriy Milakov, Dmitriy Emelyanov, Oxana Marchenko, Peter Kudryavtsev. This part of performance is accompanied

by the background text by Oxana Velikolug "The Joy Theatre Manifest".

The second part – "Conversation". This performed dialogue scene is played between the Master and the Explorer and represents the act of decryption of the key exercise – hieroglyph "A dip into the space"; the scene is accompanied with free background "computer replies – comments" by Oxana Velikolug. The scene is performed by two actors: Dmitriy Emelyanov – the Master and Peter Kudryavtsev – the Explorer.

The third part – sixteen exercises that were already shown to the spectator in the silence of the first part, this time open up as a live dramatic text of "the Story of the Erect man" based on the decryption of these sixteen exercises – hieroglyphs. The game five actors with the background of "the computer replies – comments" by Oxana Velikolug.

The fourth part – this part is performed in silence again with the completing part of "The Joy Theatre Manifest" by Oxana Velikolug on the background, sixteen exercises – hieroglyphs of Botmer's gymnastics are performed.

The text of "the Story of the Erect man" (see libretto) has arisen as a result of decryption of twelve exercises – hieroglyphs carried out in the Angelic Production Lab (LAP).

The story starts with happy and joyful life of the Erect man in a Vertical. Being himself a Vertical in a sense he communicates with the God freely and openly. In this beneficial life the Erect man discovers the secrets of the world, ambient him. At first he learns the lifting force, then – the gravity and, impressed, starts playing with these two forces. In this play he finds an incredible space of the Lower Sphere. In excitement of the play he looks to the bottom for a moment and feels an uncontrollable aiming to learn about the Lower Sphere in its entirety. The Erect man brings the Vertical down and as a result there appears a Horizontal Space. This Horizontal Space belongs to the man only and connects him to the top and the bottom in the same time. Having completely gone into the pleasure of playing the Erect man creates the horizontal time after time forgetting the God. He is fascinated with the created I thus creating his future heart. Finding himself he does not note as the magic strings of a vertical break, the strings that helped him to create. Stretching up next time he does not find any communication with God and immediately falls. Standing on the bottom the Erect man realizes that he does not have freedom any more. Missing a Vertical he is trapped in his own heart. The Erect man attempts to find a path to return to God but each attempt makes him realize his limits with inevitable clearness; he also understands that is doomed to live only in a horizontal now, in the horizontal

he once created. In despair the Erect the man jumps inside of himself and finds himself twisted and knotted and there is no life for him any more. He gave up all the space inside of him to make this boundary act, as a matter of fact he parts with himself forever. And here comes a miracle – the Erect man is suddenly able to appear in a Vertical again, in the Vertical he has lost and was so eager to find.

"Conversation" has arisen in the process of decryption of a key exercise – hieroglyph, one of the sixteen that «the Story of the Erect man" consists of. The name of this exercise is "A dip into the space".

The decryption of an exercise is a special kind of actи-шен where the Master gives the form of an exercise and the Explorer clarifies and discovers the meaning of the exercise. The decryption was recorded on video and was translated into the text. The outcome is the drama conversation between two characters – the Erect man and a Man of civilization – the Master and the Explorer respectively.

In the "Conversation" these two characters appear to be absolutely and insuperably parted with each other. The body of the Erect man is originally in a vertical position and is straightened. It is his normal natural condition. And the normal condition of the modern man is round-shouldered and bended. The Erect man self is clear, opened and inevitable while the self of the modern man knows "that on

the way of his interest he has to die". But looking carefully and discovering the meaning of the exercise, "reading" the story of the Erect man the Explorer suddenly realizes that that's him. He finds out that the bended condition of the modern man it not the mortal condition but only a stage of the Erect man followed by the Straightening.

"Story" and "Conversation" represent the basic text space of performance. The story is not a completed text – that's just a libretto pattern for speech that contains all of sixteen exercises. The actors executing this pattern create a drama act in front of the spectators, here and now, in a real time and space of performance. Each of the actors facing an exercise in its entirety and performing it simultaneously discovers the meaning of a hieroglyph. So that's the action and the way the "Story" is told.

There are no invented characters here. I would say that all participants being themselves are the characters of this performance.

One of the main participants of performance is the young girl Oxana Velikolug. Her real life unbelievably reflects the myth about the Erect man. Once having come across to one of the rehearsals she understood the contents of performance with surprising accuracy and has agreed to take part in it. Suffering a cerebral paralysis since her childhood, having a paralysed, twisted body with clear and

open self inside of it, arrested to an invalid's seat without the ability of valuable dialogue, Oxana has learned an opportunity of dialogue through the computer. Typing the text on the computer that is after projected on a large screen, Oxana freely comments the action entering the conversation with the performance.

Composition of performance included two manifestes of Joy Theatre written by Oxana. Those are speculations about the theatre she would like to create. She tells about the organization, laws, actors of the theatre she named the Joy Theatre. These two texts are also projected on the screen.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛАР (Лаборатория Ангелической Режиссуры)	6
Московский дневник – стадия Цинк	10
Театр и Его дневник	12
О спектакле	17
ОКСАНА ВЕЛИКОЛУГ	
Арто и другие горящие люди (эссе)	27
Манифест Оксаны Великолуг – подмастерья Мастерской Индивидуальной режиссуры (Театр Радости)	38
Второй Манифест Театра Радости	45
Диалог «Падение в пространство»	59
Либреттная структура «Повести о Прямоходящем человеке»	82

ДМИТРИЙ МИЛАКОВ	
«То, чем я занимаюсь»	101
Упражнения Ботмеровской гимнастики	107
Запись аналитического занятия по гимнастике	129
Граф Фриц фон Ботмер и его гимнастика	166
СЕРГЕЙ ЗАГНИЙ	
Музыка сфер	179
Шести- и пятиконечные магические звёзды ..	185
О темперированном clavire И. С. Баха	188
БОРИС ЮХАНАНОВ	
Из дневника	194
Summary... ..	205

Создатели, авторы серии «Театр и его дневник» и этой книги выражают сердечную благодарность Сергею Адоньеву, без щедрой и всеохватной поддержки которого этот проект не мог бы состояться.

Автор оригинального макета первого издания: А. Бондаренко
Восстановление макета: А. Козлов
Верстка: Б. Кашеев
Цветокоррекция: В. Шарахов
Корректор: Ю. Бронникова
Фото: Р. Рашкевич, И. Калошин
Подписано в печать: 15.01.2018
Формат: 70×100/32
Бумага: мелованная матовая
Гарнитура: "CharterC"
Тираж 500 экз.
Типография: **Название типографии**

ISBN 978-5-9906112-9-0



[216]