



Андрей Курпатов

Страх
Сладострастие
Смерть

PSYCHOSOPHIA

Андрей Владимирович Курпатов

Страх. Сладострастие. Смерть

предоставлено правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2779485
Андрей Курпатов «Страх. Сладострастие. Смерть»:

Аннотация

Данная монография интересна, в первую очередь, попыткой использовать аналитический метод и структуралистический подход в исследовании экзистенциальных феноменов. Именно это сложное сочетание методологических систем (взглядов, приемов) позволяет по-новому взглянуть на гуманитарную область в целом. Какого рода задачи решает гуманитарий? Какой исследовательский инструментарий ему доступен? Каким образом должно быть организовано это знание, чтобы вызывать желаемый эффект? Именно эти вопросы незримо встают перед читателем книги, пока он проходит меж Сциллой Страх и Харибдой Сладострастия... в ворота Смерти.

Содержание

Предисловие	4
«Пробуждение весны» Франка Ведекинда	20
Форма	21
Из конца в начало из века в век	21
Единственная постановка в России	28
«Пробуждение весны»	
«Условный театр» Всеволода Мейерхольда	28
«Пробуждение весны»	37
«Безусловный театр» Романа Виктюка	37
Конец ознакомительного фрагмента.	40

Андрей Курпатов

Страх. Сладострастие.

Смерть

*Сегодня многие претендуют на гениальность,
Но действительно гениев – единицы.*

*Я благодарен судьбе, что она свела меня с одним
из них – Андреем Курпатовым.*

Р. Виктюк

Предисловие

«Парадоксы аннотирования»

Вещь – странная штука. Она кажется нам определенной, раз и навсегда данной – какой-нибудь стул, кирпич, лист писчей бумаги. Обычные, *понятные* вещи, никакой двусмысленности. И все-таки...

Вы можете видеть в этой, такой понятной вам вещи – вещи абсолютно разные, совершенно не похожие друг на друга. Стул – это то, на чем сидят. Но он же может рассматриваться вами и как произведение искусства, и как средство для поддержания огня в камине, как способ заработка, если вы производите стулья, и как место вожаденного отдыха, когда после долгой прогулки вы ищете глазами – куда бы пристро-

ить свое утомленное тело. Один и тот же «банальный» стул обретает новые и новые значения в зависимости от того, кто, как и в каком состоянии на него смотрит. Что уж говорить о вещах, которые много сложнее стула? А тем более о вещах неосязаемых, четко не ограниченных, трудно верифицируемых, наконец?

Мы, по сути, создаем вещи этого мира, творим их. И это происходит ежесекундно, ежечасно, на всех, без исключения, уровнях психического – от самого низшего до самого высокого. Начиная с того, что количество «колбочек» на сетчатке нашего глаза придает воспринимаемому нами предмету определенную, индивидуальную для каждого из нас, цветовую насыщенность, заканчивая тем, какое место этот предмет занимает в системе наших этических, эстетических и духовных ценностей. Мы насыщаем этот мир собой и своим опытом, мы живем в перманентно создаваемом нами мире, вечно новом и вечно меняющемся. Мире, общем для всех нас, но одновременно с этим и уникальным, невоспроизводимом.

Сейчас этим предисловием я аннотирую две работы, которые были написаны мною в прошлом веке (эта оговорка, с одной стороны, забавна, с другой – существенна, поскольку в текстах часто будут встречаться ссылки на «рубеж веков», на «конец столетия»), и они были написаны *другим* человеком. С тех пор автор сильно, в чем-то до неузнаваемости изменился, сменились акценты в его мировосприятии, теперь он

занят другими проблемами, он перешел в иное пространство проблематизаций. Прежде его занимали вопросы развития личности, затем, спустя какое-то время, структура поведения, теперь и вовсе совсем другое – «способы думать» (что, наверное, нетрудно заметить, анализируя саму логику этого предисловия). То есть, по сути, это уже «третий» автор, если вести отсчет от того «первого».

Сейчас я пытаюсь понять свой собственный способ думать тогда. Сейчас мой собственный текст интересен мне уже не сам по себе, а как иллюстрация одного из способов думать, в свое же время он создавался совершенно с другим смыслом. Тогда его писал автор, увлеченный проблематикой развития личности, начавший эту работу под руководством доктора медицинских наук, профессора Олега Николаевича Кузнецова, причем не в области чистой психологии, а в области культурологии. В перечне работ этого «первого» автора значатся «Философия психологии», «Развитие личности», «Индивидуальные отношения», «Дневник “Канатного плясуна”» и «Так называемая бисексуальность. Том первый: “Пол”». Этому автору принадлежит «новая методология» (методология открытых систем), которая легла в основу его последующих исследований, а также теория личности и теория пола. Прямым или косвенным соавтором этого «первого» автора, его *Собеседником*, был доктор медицинских наук, профессор Анатолий Николаевич Алехин.

После наш автор озадачился проблемой «структуры по-

ведения», переменялся. Своеобразной точкой бифуркации, разделившей «первого» автора и «второго», стали две работы – «Психософический трактат» и «Самоучитель по философии и психологии» (в особенности заключительная часть этой книги). Этот – «второй» – автор, черты которого в аннотируемых текстах пока только проглядываются, проводил клинические исследования в рамках своей психотерапевтической практики. Результаты этой работы сначала публиковались отдельными научными статьями, а затем были резюмированы в монографии «Руководство по системной поведенческой психотерапии». К этому же периоду относятся книги «Пространство психосоматики», «Депрессия: от реакции до болезни», «По ту сторону вегетососудистой дистонии» и «Психология сердца», а также целый корпус популярных книг по психологии и психотерапии. Тут моим соавтором, соратником и *Собеседником*-соратником был и остается Геннадий Геннадьевич Аверьянов. В этот же период планировались книги «Психотерапевтическая диагностика», «Диамат» и «Так называемая бисексуальность. Том второй: “Сексуальность”», которые так и не были написаны.

Про «третьего» автора в этой классификации пока сказать что-либо сложно, поскольку никаких книг, кроме подобного рода аннотаций, им не написано, а *Собеседник*, которому были бы понятны и по-настоящему важны вопросы, касающиеся механики «способов думать», отсутствует. В любом случае, «третий» из этих авторов совершенно не похож на

первых двух. «Первый» и «второй» интересуют его не как носители неких теорий, позиций, а как своего рода экспонаты. Мои «авторы» предлагают разные *способы думать* – в этом все дело. Совершенно очевидно, что за этими авторами стоит разный психологический опыт, они движимы различными мотивациями и смотрят на одни и те же феномены под разными углами зрения. И именно эти три составляющие определяют специфичность «способа думать», именно в этом смысле они – эти «авторы» – мне сейчас и интересны.

Вещь – странная штука. Она кажется нам определенной, раз и навсегда данной – какой-нибудь стул, кирпич, лист писчей бумаги. Обычные, *понятные* вещи, никакой двусмысленности. И все-таки...

* * *

Значение художественного произведения всегда индивидуально, в этом смысле это вещь особого рода. В нем мы обнаруживаем как само произведение, так и интенцию автора, который его создал, а также третий элемент – прочтение зрителя (читателя, слушателя и т. д.) – вещи отличные друг от друга, вещи разные. Это, по сути, три самостоятельных процесса, примерно то же самое, что и с речью: есть говорящий, есть то, что было сказано, и есть то, что было воспринято. Однако неправильно думать, что говорящий, его высказывание и значение этого высказывания для другого – это разные

вещи. В каком-то смысле они, конечно, разные, но в речи они не отстоят друг от друга, в речи они слиты и спаяны, объединены самой речью. А в художественном произведении три его составляющих – нет, не спаяны: вот отдельно автор со своими интенциями, вот отдельно его произведение, а вот отзывы зрителей с их системами восприятия. И это идеальная модель для психологов (идеальная не в значении качества, а в значении экспериментального объекта), позволяющая рассмотреть специфику отношений внутри системы, конструктивно аналогичной сознанию.

С другой стороны, художественное произведение – это еще и некий «муляж», прообраз личности. Если рассматривать его в таком ключе, то мы увидим, что интенция автора – это внутренние стремления личности, само художественное произведение – овеществление этих стремлений в неких осязаемых формах, а то, что видит, воспринимает зритель – это отношение личности к самой себе, с вечной для нее необходимостью согласовывать несоответствие ее собственных неосознанных стремлений с ее же собственной фактологией, из этих стремлений вытекающей. Причем все это в условиях хронического недостатка «объективной» информации. Но если в случае личности все три элемента в ее составе (то, что она на самом деле хочет, то, что она в итоге собой представляет, и то, как она пытается найти решение этого неизбежного конфликта между желаемым и представляемым) неразделимы, то в случае художественного произведе-

дения аналогичные сущностные элементы имеют свою собственную содержательную матрицу. И мы снова имеем идеальную модель для психолога и его исследований (идеальную не в значении качества, а в значении экспериментального объекта).

Впрочем, есть еще и третья позиция, почему художественное произведение с такой настойчивостью привлекает внимание психологов-исследователей. Для них художественное произведение – это некий идеальный экран, на котором они отрабатывают, проясняют, обыгрывают свою теорию. Оно помогает им развернуть и конкретизировать собственные научные представления. Задумаемся, ведь в данном случае толкование каждого из трех элементов этой системы (автор с его интенцией, само тело художественного произведения и эффект, который оно производит на зрителя (читателя, слушателя и т. д.)) может быть относительно самостоятельным, а корреляции между этими толкованиями привнесенными без риска нарушить существующую гармонию. Тут три здания на самостоятельных фундаментах, сделать между ними подвижные перемычки совсем не сложно, и осадка одного или даже двух фундаментов в этом случае не страшна общей конструкции.

В конечном итоге, по этим ли, или по другим причинам аналогичного свойства, художественное произведение часто становится предметом рассмотрения ученых-психологов. Достаточно вспомнить ранние работы Льва Семенови-

ча Выготского – выдающегося психолога, вышедшего в свои двадцать с небольшим лет из лона литературной критики на дорогу психологической науки. Его книга «Психология искусства», посвященная, как кажется на первый взгляд, «Гамлету» В. Шекспира, басням разных авторов, рассказам и новеллам, на деле есть лишь увертюра к его культурно-исторической теории («высшей психологии», как ее называл сам Л.С. Выготский). А в подзаголовке к этой его книге – «Анализ эстетической реакции» – уже прочитывается уникальность того исследовательского метода, который он будет использовать в будущем, работая над своей фундаментальной монографией «Мышление и речь».

Так сложилось, что и мой первый учитель – Олег Николаевич Кузнецов, будучи по-настоящему серьезным психологом-экспериментатором, многие годы посвятил изучению творчества Ф.М. Достоевского. Занимаясь всю жизнь проблематикой «систем отношений», он и в этих своих исследованиях продолжал ту же линию, начатую им в экспериментах по герметизации в Звездном городке. Клинический случай – явление частное, о нем трудно рассказывать, и никто не знает его так же хорошо, как тот специалист, в чьей практике этот случай имел место. Поэтому на него трудно ссылаться, к нему трудно апеллировать. А с художественным произведением иначе – его психологическая конструкция доступна всякому. Книга, если так можно выразиться, это «клиент», с которым общались тысячи людей, а поэтому возмо-

жен и «клинический разбор» с участием всех заинтересованных лиц. Создавая новое направление в российской психотерапии – библиотерапию, Олег Николаевич использовал художественное произведение примерно в таком же качестве. Правда, в данном случае не для «клинического разбора», а для сопоставления систем отношений, разворачивающихся в границах произведения, с системами отношений, определяющих жизненную среду пациента.

Мои первые научные работы того периода были посвящены феномену истерии в «Бесах» Ф.М. Достоевского, историческим механизмам развития в «Братьях Карамазовых» и «Идиоте». Однако, если Олега Николаевича интересовали системы отношений героев внутри произведения, которые он выявлял и анализировал, определяя общие закономерности и варианты решения конфликтов, то меня, а я в этот период занимался проективными тестами, естественно, занимала «текстура» (если так можно выразиться) характера героя, а также его внутреннее развитие в системах отношений, в драматургии обстоятельств. Именно этот анализ позволил мне в свое время определить те закономерности, которые легли в основу периодизации процесса развития личности, помогли прояснению природы внутренней динамики этого процесса, а также определению критериев дифференциальной диагностики различных уровней личности.

В последующем, в рамках работы с художественными произведениями в качестве предмета психологического ис-

следования, мои интересы сместились с анализа того, что говорят, на того, кто говорит. В значительной степени это поначалу касалось философских произведений, «понятность» которых для меня становилась много больше после прояснения психологических особенностей их авторов. И уже после этого данный акцент перешел в область анализа собственно художественных произведений. Впрочем, по мере увеличения объема клинической практики в сфере лечения пограничных психических расстройств все большее значение в системе моего восприятия художественного произведения стал занимать тот, кто с ним знакомится, – читатель, зритель, слушатель и т. д. Точнее – механика этого восприятия, средства и способы воздействия художественного произведения на своего «потребителя». Таким образом, психологический анализ стал охватывать все три элемента системы – собственно художественное произведение, его автора в системе его побуждений и зрителя – как воспринимающую сторону этих отношений.

Поскольку обе работы, вошедшие в эту книгу, – «Страх. Сладострастие. Смерть», были написаны именно в этот период, то нетрудно заметить, что... Акцент сделан на «терапевтическую» значимость анализируемых произведений (спектаклей), они рассмотрены в рамках «арттерапевтического подхода», который разрабатывал в свое время О.Н. Кузнецов. Вместе с тем основная система анализа разворачивается вокруг проблематики развития личности – разруше-

ния социально обусловленных психологических конструкторов с формированием в результате индивидуального, собственно личностного отношения к себе, к миру и другим людям. Такой – личностно-ориентированный взгляд на произведение – актуализирует соответствующие дискурсы и, соответственно, способы существования индивидуального сознания человека внутри устоявшихся, усвоенных, интериоризированных им языковых догм и, соответственно, смыслов. Таким образом, развитие личности, внутренняя логика сознания и терапевтическая значимость художественного произведения – это основные векторы, конституирующие этот текст.

* * *

«Страх. Сладострастие. Смерть» – книга, состоящая из двух работ: «“Пробуждение весны” Франка Ведекинда и “Мистерия Эроса и Танатоса” Романа Виктюка. Форма. Концепция. Знак» и «Саломея и Оскар Уайльд Романа Виктюка. Страх. Сладострастие. Смерть».

Первый текст, посвященный постановке «Пробуждения весны» Франка Ведекинда, похож скорее на набросок, нежели на серьезную работу. К сожалению, и автор пьесы – Франк Ведекинд, и сама пьеса – «Пробуждение весны», да и постановка Романа Виктюка – «“Пробуждение весны”. Мистерия Эроса и Танатоса» (она не входит в число его «класси-

ческих» спектаклей) не слишком хорошо известны широкой публике. И может быть, именно поэтому текст, посвященный этому спектаклю, сам собой трансформируется в некое, самое общее представление «системы Виктюка».

Здесь была предпринята попытка найти системообразующие, универсальные, «несущие» элементы конструкции театра Романа Виктюка – «Что мы имеем в целом?» (форма), «Какова ось, на которой держится это целое?» (концепция), «И чем оно, это целое, представлено?» (знаки). Если же попробовать пойти обычным путем, то есть анализировать сценографию, работу актеров над ролью, режиссерское прочтение авторского текста и так далее, мы увидим «постановщика», а не творца и не художника. То есть, потерять главное.

Роман Григорьевич Виктюк – потрясающий режиссер, но прежде всего удивительный и тонкий мыслитель, к сожалению, до сих пор не оцененный нами ни правильно, ни по достоинству. Он не «ставит» спектакли, он *говорит, размышляет, показывает*, используя для этого всякий раз новый язык – новую пьесу, как если бы он всякий раз говорил то на греческом, то на английском, то на хинди, но при этом вне зависимости от специфики и особенностей языка – то, что он думает. В спектаклях Романа Виктюка важно не то, что он «ставит», кого он «ставит», важна только его собственная мысль, это без всяких оговорок – *его* театр. Разумеется, в наш «чудный век» бесконечных клише и поверхностных оценок легче думать о нем как о «медийном образе», а не

как о философе. Но насколько это, мягко говоря, верно?...

Роман Виктюк традиционно воспринимается нами как автор эпатажного театра, вызывающего, эксцентричного, провокационного стиля. Но все это настолько далеко от истины, что даже спорить с подобного рода оценками как-то сложно. Во всем этом какая-то чудовищная путаница. С нами – зрителями – Роман Виктюк общается, обращается к нам, где-то даже проповедует, а нам все кажется, что нас развлекают, занимают, тешат. Это все равно что выйти с лекции и сказать: «У лектора хороший голос», или плохой, или странный... Но какая разница, какой у лектора голос? Он же передает мысль, а не тренируется в вокальном искусстве. В общем, получается как-то глупо... Мы путаем эпатаж с *художественностью*, эксцентричность с *цельностью*, социальную провокативность с *личностной*. Все смешалось...

То, что кому-то кажется в творчестве Романа Виктюка эпатажем, на самом деле – просто краски, которыми он пользуется. Да, они яркие, необычные, но это просто *краски*. Краски, позволяющие передать, точнее, вызывать некое особенное ощущение от картины в целом. Можно подумать, что краски (цвета), используемые Ван Гогом, Шагалом или Климтом «реалистичны»... Разумеется, нет. Но именно это позволяет этим художникам создать особенные, уникальные, *свои* произведения искусства, сообщать зрителю *свое* видение мира, а не воспроизводить жалкое подобие «объективной реальности». Провоцировать общество, обществен-

ное мнение, в чем частенько упрекают Романа Григорьевича, это и вовсе напрасный труд. И он прекрасно об этом знает. Но провоцировать зрителя на переживание, на эмоцию – это да, «это – пожалуйста». В этом Роман Виктюк видит задачу театра, и так он ее реализует.

Учитывая все это, так важно найти концептуальные элементы схемы, позволяющие адекватно представить творчество режиссера-мыслителя, а не режиссера-постановщика. Причем даже не столько режиссера, сколько драматурга. И если текст, посвященный «Пробуждению весны», служит в большей степени первой задаче (выявить эти элементы – «форму» как цельность, «концепцию» как смысл, «знаки» как значение), то текст, посвященный «Саломее», напротив, служит цели показать Романа Виктюка как драматурга, автора не столько действия, сколько *идеи*. Смысл «Саломеи» Оскара Уайльда и смысл «Саломеи» Романа Виктюка – принципиально отличен. В своей пьесе Уайльд рассказывает нам «сказку для взрослых», некая Шехерезада по мотивам библейских текстов. Пьеса Романа Виктюка с аналогичным названием – это «странные игры Оскара Уайльда», внутренний мир поэта, где «Саломея» – лишь один из его символов, образов, его зеркал.

Увидеть и показать в известном режиссере – художника, драматурга, а самое главное – потрясающего, оригинального, глубокого мыслителя, способного дать свой и в чем-то удивительно точный ответ на кантовский вопрос «Что есть че-

ловек?», — в этом одна из основных задач этих двух текстов.

* * *

Экзистенциализм выделился как самостоятельное философское направление, определив в качестве изначального и подлинного бытия переживание человека. Страх, отчаяние, страдание, счастье стали благодаря экзистенциализму полноценными философскими категориями. Самоощущение человека в мире, его отношение с миром оформилось в качестве ключевой идеи этой философии. И нет ничего странного в том, что экзистенциализм сблизился, даже сроднился с психологией, однако методы изучения этих феноменов, принятые в экзистенциализме, с точки зрения психологии не являются научными и чудовищно непрактичны. И современная глубинная психология в чем-то даже вынужденно обращается не к экзистенциализму, а к структурализму и аналитической философии.

Структурализм, сличая инвариантность отношений (структур) в динамике их развития, предлагает способ работать с живыми, сложноорганизованными, открытыми системами. Именно он создает тот новый тип «идеальных объектов», которые, обладая высокой степенью конструктивности, обеспечивают возможность реконструкции психического, без чего развитие глубинной психологии было бы невозможным. С другой стороны, без строгости и точности ис-

пользуемой терминологии, без осторожности в обращении с философскими обобщениями и спекулятивными рассуждениями в такой ситуации было бы не обойтись. И тут на помощь глубинной психологии приходит аналитическая философия, с ее холодным и здравым логическим рассуждением, с ее дотошностью в отношении языка, с ее извечным стремлением к достоверности.

Но между трудно верифицируемой системой экзистенциальных понятий, с одной стороны, между тяготением к прозрачности структур в рамках открытых систем – с другой, между аналитическим подходом к организации знания – с третьей – неизбежно возникает конфликт. В результате в пространстве изучения психического мы принуждены наблюдать борьбу титанов, настоящую титаномахию, где победы не стоит ждать ни экзистенциализму, ни структурализму, ни аналитическому подходу. Мы наблюдаем чудовищную слабость языка, не способного выразить действительное так, чтобы оно не умерло в этом своем выражении-высказывании. Мы все ближе и ближе подходим к вожаемой истине, но в самый последний момент та выскальзывает из рук.

И в какой-то момент, когда речь должна умолкнуть, и остается только одно – показывать. И мы с надеждой взираем на того, кто способен это сделать...

«Пробуждение весны» Франка Ведекинда «Мистерия Эроса и Танатоса» Романа Виктюка Форма – концепция – знак

«Делать сексуальность предметом шуток – жалкое искусство, предупреждать о ее опасности нетрудно, проповедовать о ней таким образом, чтобы обходить стороной все главные затруднения, также не слишком сложно; но говорить о ней истинно по-человечески – вот искусство!»

Сёрен Кьеркегор

«В мире лучшие вещи еще ничего не стоят, раз нет того, кто их впервые представил; этих представителей народ называет великими людьми.

Мало понимает народ великое, то есть творческое. Но он имеет понятие о всех созидателях и актерах великих дел.

Так говорил Заратустра».

Фридрих Ницше

«Гениальный человек сложнее и многограннее человека среднего уровня, и чем гениальнее человек,

тем больше людей в себе воплощает он, и тем живее и ярче они выражены в нем. Творчество гения всегда направлено к тому, чтобы во всех людях терять себя, сливаться с многообразием жизни, в то время как идеал философа – найти всех в себе и привести их к единству, которое, конечно, является его собственным единством».

Отто Вейнингер

«За кулисами загорелось. Клоун выскочил предупредить публику. Решили, что он шутит, и давай аплодировать. Он повторяет – еще более неистовый восторг. Сдается мне, пробьет час, и мир рухнет при общем восторге умников, воображающих, что и это – буффонада».

Сёрен Кьеркегор

Форма

Из конца в начало из века в век

Всякое здание рано или поздно ветшает, это касается и социальных установлений, и моральных императивов. Падение обветшавших построек неизбежно и закономерно, ведь развитие – это процесс постоянного обновления. Англичане шутят, что если бы не Великий лондонский пожар, то столица Великобритании и по сей день была бы деревней. Отжив-

шее должно уйти, чтобы освободить место новому. И в такие моменты человеческой истории обязательно появляются люди, которые не хотят ждать, пока все рухнет само собой, под влиянием тления. Им неприятен этот зловонный дух трупного разложения, и они не будут терпеливо ожидать, пока все решится «естественным путем». Эти носители энтропийной энергетики, убежденные в необходимости скорейшего разрушения, сталкиваются с убежденностью тех, кто готов защищать уходящее несмотря ни на что. Впрочем, эта драма разыгрывается не только между поколениями, но и в самом человеке. Стабильности и определенности требует укорененный в нем инстинкт самосохранения, а бьющаяся в сердце пассионарность не может выдержать этой мертвецкой тины. Пассионарность считает целесообразность топким болотом, сдержанность – трусостью, а убежденность – тупостью, поэтому ей, наверное, никогда не ужиться со страхом человека за собственную жизнь.

Франк Ведекинд был одним из тех, кто безжалостно разрушал ненавистный ему тлетворный мир лживого XIX века с его викторианской моралью циничного самообмана. Эллис (Л. Кобылинский) говорил о Ведекинде: «Он из числа последних людей», он поэт, выражающий трагическое сознание «конца века», кризиса культуры. «В такие моменты, – писал Эллис, – срываются все маски с окружающего, произносятся слова великой, беспощадной правдивости, достигается точка зрения высочайшей объективности. Такая попыт-

ка, доведенная до жажды самоистязания, вдохновила лучшие строфы Бодлера и Верхарна».

Межвековой рубеж – это всегда время значительных перемен, причем «бархатные революции» на рубеже веков не в моде. При желании мы могли бы разглядеть идеологическую войну и сейчас, но поскольку «большое видится на расстоянии», ныне живущим острота процессов столетней давности представляется куда яснее. И потому взгляд мудрого человека обращен из конца века в его начало, ведь это единственный способ увидеть начало века грядущего. Последуем его примеру, обратим наш взгляд из конца в начало, позволим ему увидеть зеркальное отображение себя самого, может быть, он увидит начало конца... Круг замыкается.

Время перемен, время, когда старое идет на слом, а новое только нарождается и слабо, как всякий младенец, – это конфликт инстинкта самосохранения с пассионарной тенденцией. У каждой эпохи свое лицо. Человек, живший в XVII веке, не понял бы того, кто жил в веке XVIII, последний был бы не в восторге от жизни человека века XIX и так далее. Но все они были по-своему счастливы. Они довольствовались тем, что имели, и вряд ли бы согласились обменять свою «синицу» на что-то другое. Но как быть тем, кто оказался на рубеже, в некой точке перелома, когда прошлое уже не воскресить, а новое еще не народилось? Как быть нам, потерявшимся между прошлым и будущим? Ведь в конце концов точка перелома – это *только* «точка». Прошлое уже кануло

в Лету, а будущее все еще окутано дымкой небытия. Пауза между ничтойностью и Ничто – пауза страха. Куда идти человеку, поднявшемуся на горную вершину?

Такова, видимо, судьба человечества: подниматься в гору, горевать на ее вершине и обреченно спускаться вниз, чтобы снова, в очередной раз начать свое томительное восхождение. Вершина таит в себе обжигающее пламя скорби, потому что именно она – вершина – разверзает у ног странника пропасть. Подобно вершине и крылья незримо указывают нам на неминуемое падение. Поэтому миф об Икаре и миф о Сизифе – это мифы о человеческой судьбе. Юный сорванец Икар послушался мудрого отца Дедала и поплатился за это жизнью – это символ утраченных надежд, символ утраты иллюзий. А Сизиф – мученик выбора. Об этом страстно пишет Альбер Камю...

Во мраке Аида изможденное, но все еще красивое тело Сизифа силится поднять огромный камень, его лицо искажено судорогой, плечо удерживает тяжесть, нога, покрытая глиной, скользит по гладкой поверхности склона, руки ноют от усталости и боли. Напряжение достигает своей высшей точки... И вот, цель достигнута. Непосильная ноша поднята на вершину в мире без неба, без прошлого и будущего. Короткое мгновение тишины – и камень с шумом катится вниз. Сизиф снова спускается вслед за камнем. «Сизиф интересен именно во время этой паузы, – пишет Камю. – Его почерневшее изнуренное лицо почти неотличимо от камня!

Я вижу, как этот человек спускается тяжелым, но ровным шагом к бесконечным страданиям». Но сколько можно катать этот камень вверх-вниз? Что может заставить человека делать что-то против его воли, против его чувства, его желания и цели?... Или страх, или слепота... Третьего не дано.

В своей знаменитой работе «Миф о Сизифе» Камю восклицает: «В философии существует только одна по-настоящему важная проблема – это проблема суицида. Стоит ли жизнь того, чтобы ее прожить, или она вовсе того не стоит?» Выбор?... Нет, это безумие. Нельзя же выбирать между тем, что есть, и тем, чего нет. Нельзя выбрать *ничто*, как нельзя жить в доме, которого нет. И все же эти попытки предпринимаются снова и снова... Но как такая нелепая мысль вообще может прийти человеку в голову? – «вот в чем вопрос». Попробуем на него ответить.

В центре пьесы Франка Ведекинда «Пробуждение весны» – трагедия выбора. Четырнадцатилетний мальчик кончает жизнь самоубийством. Страх перед гневом родителей за несданный экзамен заставил его застрелиться. Уже будучи покойником, он скажет:

«Моя мораль привела меня к смерти. Я решился на самоубийство ради своих родителей. “Чти отца своего и мать твою, да долголетен будешь”... По отношению ко мне писание оскандалилось феноменальным образом».

На что загадочный Человек в черном, которому Ведекинд посвятил свою пьесу, отвечает сокрушенному юноше:

«Не увлекайтесь *иллюзиями*, друг мой. Ваши родители никогда не умерли бы от этого. В сущности говоря, они стали бы кричать и шуметь просто из *физиологической потребности*».

В мире, где царствует иллюзия, в мире, где фиговый листок общественной морали ценнее человеческой жизни, в мире, где «физиологическая потребность» больше, чем радость взаимности, в таком чудовищном мире любви нет. И только в таком мире человек мучается абсурдным вопросом: «Быть или не быть?» Разве же возникнет этот вопрос у того, кто любит? Нет. Любящий не выбирает, он счастлив своей любовью. Его «выбор» сделан без всякого выбора; он любит, а не выбирает и не мечется. Нам надо помнить, что выбор – это всегда потеря, ведь, выбирая одно, мы непременно теряем другое. Поэтому, если кто-то расхваливает принцип выбора, он или глубоко несчастен, или безумен. Вот почему выбор – это всегда трагедия, трагедия и безумие.

Кто-то спросит: «А как же свобода выбора?» Очередной миф! Свобода выбора – участь буриданова осла. А по-настоящему свободен лишь тот, кто свободен в том числе и не выбирать. Спросите любого здравомыслящего психолога: «В чем отличие здорового человека от больного?» И он ответит вам: «В способности любить». Человек изначально хорош, а потому не может желать дурного, если, конечно, он не испорчен ложью общественной морали, стыдом или страхом. А если он изначально хорош, если он полон желанием любить,

разве можно ожидать от него чего-то ужасного или непристойного? Между чем и чем прикажете ему выбирать? Разве выбор не очевиден? А если он очевиден, разве это выбор?

Такова беспощадная логика драматургии Романа Виктюка.

Он доводит безумие, принимаемое нами за нормальность, до абсурда, до очевидной несовместимости с жизнью и этим низвергает иллюзорных идолов, которыми пестрит мировоззрение современного человека. Его сценическое искусство не оставляет места для тягостных и бессмысленных раздумий, ведь у нас нет другого выбора, кроме любви, поэтому нам просто нечего выбирать. Он не боится с максимальной определенностью показать нам темную сторону, чтобы светлая сторона автоматически стала осознанным достоянием каждого из нас. Он заставляет нас увидеть главное, ту высшую ценность, которую мы не просто «должны», а которую мы *не можем* не принять. И когда мы, наконец, прозреем, то все остальное, пустое и наносное, отпадет само собой. Все надуманные проблемы лопнут одна за одной, подобно мыльным пузырям. Тот, кто знает главное, тот не выбирает, он лишь отсеивает бессмысленное.

Роман Григорьевич предоставляет нам возможность выбора между Ничто и Всем, а эта «альтернатива» устраняет всякую необходимость выбора. Он переносит нас из жерла болезненной дихотомии добра и зла в монизм Любви, подобно ангелу-хранителю подхватывает нас над разверзающейся

бездной душевной раздробленности и переносит в священный Эдем Любви, где есть всё... кроме греха. Единственное, что требуется от зрителя, — это довериться его зову и не пытаться анатомировать там, где живое тело спектакля бесстрашно, чувственно и по-детски доверчиво открывается нам в своей сказочной и невинной наготе. Впрочем, обо всем этом дальше...

На рубеже столетий человек не смог решить сфинксовой загадки выбора. Но, может быть, на рубеже тысячелетий это ему удастся? Может быть, хватит уже с нас буридановых трагедий?

Единственная постановка в России «Пробуждение весны»

«Условный театр» Всеволода Мейерхольда

Франк Ведекинд, наверное, самый признанный из «непризнанных гениев» немецкой литературы начала XX века. Уже при жизни он был овеян легендами, а его произведения академическая критика считала непосредственным исчадием ада, хотя по сегодняшним меркам они в каком-то смысле даже невинны. Проституция, сексуальное насилие, эротические фантазии, физиология интимных отношений, детская сексуальность и саркастическое осмеяние виктори-

анской морали с ее нелепыми сказками про аистов – все это в произведениях Ведекинда предстало откровенно и просто, без дурацких ухмылок, стыдливого жеманства и полунамеков.

Свои юношеские годы Ведекинд беззаботно провел среди мюнхенской художественной богемы. Но, промотав за несколько лет все свое состояние, был вынужден искать работу. И поступил в цирк, где совмещал должности секретаря и артиста-клоуна. Бешеный ритм цирка, его краски, блеск огней, зазывающий шум и простые или слегка вычурные формы – все это, а также естественность и открытость атмосферы цирка покорили сердце юного Ведекинда и в значительной степени определили его художественный вкус. Впоследствии он перенесет свои эстетические симпатии на драматургию. Кроме того, он станет основателем первых кабаре в Германии. Кажется, что знаменитое – «Я шут, я циркач. Так что же?» – подходит Ведекинду как нельзя лучше.

Оскар Норвежский, знавший Ведекинда лично, не скрывая своих симпатий, напишет о нем в своих «Литературных силуэтах»: «Горькая ирония и желчная насмешка – вот оружие, которым он борется с мещанской тиной. И он заставил своих соотечественников потупить очи долу и прислушаться к его циничному смеху... Во всей фигуре его, плотной, крепкой, в характерном бритом лице, в крепко стиснутых толстых, чувственных губах его, в прищуренном взгляде его небольших серых глаз из-под пенсне – чувствуется ка-

кое-то полупрезрительное, полунасмешливое отношение к жизни, к людям, к самому себе». Когда немецкая публика шикала и свистела во время первых постановок его пьес, он стал выступать в своих собственных пьесах в роли актера и иронически переносил все насмешки публики. «Литературу, – продолжает Норвежский, – в ее прилизанном виде он не любил и, конечно, насмеялся над ней. Прожив несколько лет за границей, я встречал многих видных писателей, но никто из них не производил на меня такого сильного впечатления своей личностью, как Ведекинд. Что-то обреченное и до ужаса трагическое чувствуется во всем существе его».

Первые публикации Ведекинда появились в сатирическом журнале «Simplicissimus», но остались незамеченными. Поскольку пророков в своем отечестве всегда изощренно игнорируют, Ведекинда «открыли» не на родине, в Германии, а у нас, в России. Всеволод Мейерхольд был горячим поклонником его таланта и в 1904 году поставил на сцене «Товарищества новой драмы» в Тифлисе трагикомедию Ведекинда «Придворный солист». И только два года спустя в Берлине прошла первая европейская премьера Ведекинда. Макс Рейнхард поставил «Пробуждение весны», пьесу, написанную Ведекиндом еще в 1891 году. Эта постановка имела шумный успех. Пьеса эпатировала всем: структурой, откровенным сюжетом и «жареным» социальным подтекстом.

Количество сторонников и противников у вспыхнувшей на литературном Олимпе звезды Ведекинда оказалось мно-

жество. Его одинаково страстно осуждали одни и поддерживали другие. Современники видели в Ведекинде борца с ханжеской моралью, социальным двурушничеством. Некоторые поспешили причислить Циркача к декадентам, высмеивающим мещанское мировоззрение. Оппоненты обвинили Ведекинда в пошлости и физиологизме. Один из видных немецких критиков того времени писал: «В современной немецкой литературе нет ничего более пошлого, чем искусство Франка Ведекинда». Забавно, Ведекинд взял эти слова эпиграфом своей последующей пьесы. Смеяться так смеяться! По Мюнхену о нем ходили целые легенды, в которых он фигурировал то в роли отчаянного забулдыги, то циника и развратника и т. п. Он об этом знал и над этим смеялся...

В тогдашней критике социальный подтекст творчества Ведекинда, к величайшему сожалению, абсолютно превалировал над аспектом психологическим. Впрочем, до того момента, пока психоанализ не стал идолом миллионов, а это случилось значительно позже, уже после ранней смерти Ведекинда, наступившей в 1918 году, другого в его работах увидеть и не могли. Мейерхольд не составил здесь исключения.

Ведекинд просто и недвусмысленно говорит обо всем, о чем несколькими годами позже Зигмунд Фрейд будет чопорно вещать со своей кафедры. Причем в текстах Ведекинда иносказательности даже меньше, чем в работах Фрейда. А в «Пробуждении весны» у Ведекинда есть даже указание

на знаменитый эдипов комплекс, ставший ключевым понятием психоанализа! Мельхиор рассказывает своему другу о том, что Георг Циршниц видел в эротическом сне свою мать. Так что, если не знать, что эта пьеса написана Ведекиндом в 1891 году (тогда как психоанализ возник только в 1896), можно подумать, что автор «Пробуждения весны» механически цитирует фрейдовские работы. Обратное, по всей видимости, более вероятно... И не случайно же Норвежский пишет: «Трагизм подрастающих детей был выдвинут Ведекиндом в этих сценах с такой силой, что лучшая немецкая критика рекомендовала их как самое лучшее пособие для родителей и педагогов в деле духовного воспитания юношества». Очевидно, «лучшая немецкая критика» уже почувствовала непреходящее значение ведекиндовской психологии.

Упомянутый берлинский спектакль «Пробуждение весны» посмотрел и Всеволод Мейерхольд. Под впечатлениями от своей берлинской поездки он написал статью «Макс Рейнхард». В ней мы найдем основательную теоретическую проработку его будущей постановки этой пьесы в театре Комиссаржевской. Мейерхольд, идеолог условного театра, упрекает немецкого режиссера за уступки «стилю модерн», за чрезмерную усложненность и красочность его постановки. Главный ее недостаток, по мнению Мейерхольда, заключается в том, что Рейнхард «не владеет рисунком», не умеет создавать художественно ценные линии и углы из живых фигур

в связи с линиями и углами всего декоративного замысла. Разумеется, всего этого Мейерхольд постарался избежать в своей постановке «Пробуждения весны», премьера которой состоялась 15 сентября 1907 года в Петербурге. Петербург увидит и первую премьеру «Пробуждения весны» Романа Виктюка, круг XX века завершится...

Постановочное решение мейерхольдовского спектакля диктовалось композицией драмы с характерным для нее сцеплением отрывочных сцен, осуществляющих бешеный темп действия, не связанных логикой и причинно-следственной мотивировкой. На сцене были установлены декорации сразу для всех картин драмы. По ходу действия при помощи освещения выделялся последовательно определенный участок сцены. «План постановки, – писал С. Ауслендер, – очень любопытен. Среди полнейшего мрака вдруг открывается освещенный участок: кровать, стул. Короткий диалог окончен. Снова минутный мрак – лесная поляна наверху сцены, и так все 18 картин – как световые тени на темной стене».

Позднейшая критика неизменно отмечала в спектакле Мейерхольда интересную сценическую композицию, но не связывала форму с определенным художественным смыслом. Спектакль Мейерхольда подвергся резкой критике со стороны Александра Блока. В своей статье «Пробуждение весны», опубликованной в журнале «Луч» в сентябре 1907 года, Блок заклеил Ведекinda как западного «декаден-

та», воплощение мещанского индивидуализма и эпигонского эстетизма. «Старые декаденты», лишенные «общественных идеалов», были для «новых русских поэтов» воплощением нравственного упадка. Короче говоря, они, «новые поэты», ничего толком не поняли. Столь страстные нападки Блока на спектакль и собственно пьесу Ведекинда вызвали целую волну неоригинальных и более чем тенденциозных оценок. Мейерхольда обвинили в «формализме», а творчество Ведекинда было названо «символом упадка западной драмы».

Зинаида Венгерова писала о Ведекинде: «Он не ищет высших разрешений и весь принадлежит земле, ее мучительным влечениям и безднам, нет в его творчестве идеалистической философии, которая сроднила бы его с кем-либо из современных учителей жизни». Блок не прощает Ведекинда как раз отсутствия этой «идеалистической философии». Блок все еще верит в «высшие решения», в религиозное возрождение человеческой личности. В сущности выступление Блока против Ведекинда было лишь одним из эпизодов ожесточенной борьбы между символистами и декадентами, а во всякой борьбе не много здравого смысла, ведь любая агрессия, как известно, ослепляет, а слепота не лучший советчик. Эстетическому индивидуализму «декадентов» символисты противопоставили искание объективных, общезначимых ценностей; повышенный интерес к Западу сменился у них опорой на национальную традицию, принцип автономии

искусства – тягой к постановке моральных и общественных проблем. Чем увенчались все эти поиски и междоусобные войны, всем нам хорошо известно...

Чулков обвинил Ведекинда в «вульгарном шарлатанстве» и утверждал, что его творчество абсолютно чуждо «молодой России». Василий Розанов, наверное самый «эротический» философ России начала века, находит в «Пробуждении весны» пошлый физиологизм вместо иррационального и невыразимого эротического переживания. Андрей Белый склоняет имя Ведекинда где надо и не надо, а в его эстетико-философских работах оно становится прямо-таки нарицательным. Так или иначе, но, несмотря на явное непонимание, в течение нескольких лет на русский язык было сделано не менее десятка переводов одного только «Пробуждения весны», не говоря уже о других произведениях Ведекинда!

В 1906–1908 годах сочувственные рецензии Ведекинду пишут В. Гофман, Эллис, А. Элиасберг, М. Шик, А. Чеботаревская и другие. В то время как Блок упрекает Ведекинда в бездушном мастерстве эпигона, Эллис утверждает нечто прямо противоположное: «Главное значение обеих драм Ведекинда (“Пляска мертвых” и “Пробуждение весны”) – это происхождение их из самых неприметных переживаний, одаряющих их способностью потрясать и заражать». Валерий Брюсов, которого Мейерхольд считал своим учителем, в лекции «Театр будущего» называет Ведекинда, как и Ибсена, основателем будущей драматургии «неореа-

лизм», которая должна сменить бесплодные аллегории Метерлинка и его подражателей. «Эту драму, – пишет Брюсов, – нельзя назвать реалистической в том смысле, в котором мы применяем это название к драмам Максима Горького, потому что она не задается целью изображать действительность, но только пользуется таким изображением как средством». Эту мысль продолжает Яруев: «Ведекинд не копирует жизнь, а сгущает ее до опрошенности, не похожей на жизнь, а лишь подобной жизни». Главное в его драме – это «постоянный внутренний трепет трагедии», ее «волнующий темп», «ритм сухих и нервных движений».

Короче говоря, спектакль Мейерхольда вызвал горячие споры, но не принес театру крупного успеха. К тому же обострил и без того непростые отношения Мейерхольда с Комиссаржевской. Карикатура 1907 года с подписью «Роковое в жизни наших кумиров» изображает Мейерхольда, который, держа подмышкой огромный том Ведекинда, вытаскивает Комиссаржевскую за двери ее театра. Тем не менее, в октябре 1907 года Мейерхольд, намечая программу превращения театра Комиссаржевской в «Театр трагедии, ритма и исканий», включил в репертуар не только «Пробуждение весны», но и еще одну пьесу Ведекинда – «Дух земли». Переведенная Мейерхольдом под броским названием «Вампир», она предназначалась в свое время для «Товарищества новой драмы».

«Пробуждение весны»

«Безусловный театр» Романа Виктюка

Мейерхольд мечтал создать «условный театр». «Разбив рампу, – писал Мейерхольд, – Условный театр опустит сцену на уровень партера, а построив дикцию и движения актеров на ритме, приблизит возможность *пляски*, а слово в таком театре будет легко переходить в напевный выкрик, в напевное молчание». Именно такой театр строит в Москве, в Сокольниках, Роман Виктюк. Но об этом чуть позже, а прежде давайте попытаемся понять, каким же хотел видеть театр Всеволод Мейерхольд. «Если Условный театр, – пишет Всеволод Мейерхольд в одной из своих работ, – хочет уничтожения декораций, поставленных в одном плане с актером и аксесуарами, не хочет рампы, игру актера подчиняют ритму дикции и ритму пластических движений, если он ждет возрождения пляски – и зрителя вовлекает в активное участие в действии, не ведет ли такой условный театр к возрождению Античного? Да. Античный театр по своей архитектуре есть именно тот самый театр, в котором есть все, что нужно сегодняшнему театру: здесь нет декораций, пространство – трех измерений, здесь нужна статуарная пластика».

Мейерхольд мечтает создать Античный театр... На излете

драматургии XIX века, стесняющей от вымученных проблем, как истеричка от ложной беременности, его желание вполне объяснимо. Когда мир рушится, как-то нелепо всхлипывать над страданиями уязвленного самолюбия и страсти по полым идеалам. Но ведь Античный театр не в бедности декораций, не в ритмической дикции актеров и даже не в статуарной пластике, а в *эффекте*. Все внешние атрибуты античного театра – это внешние атрибуты, а внешнему свойственно меняться, оно должно меняться. Нет, его суть не в атрибутике, а в другом. Зритель древности ходил в театр не по «культурной привычке», не потому, что желал быть «в курсе новостей культуры», и даже не потому, что «в театре интересно», а потому, что это действие, эта *пляска* нервов вызывала в нем сильный эмоциональный отклик, сильнейший *аффективный* эффект. Сценическое действие вторгалось в сферу интимности, ранило зрителя в самое сердце и затем забавлялось с его душой, как сытая кошка может забавляться с перепуганным насмерть мышонком, вызывая в положенный срок катарсис освобождения. Поэтому для того, чтобы театр был по-настоящему «античным», он должен быть не условным (в смысле атрибутики), а безусловным в смысле производимого им эффекта, он должен вызывать аффект, сильнейший аффект. Грань между зрителем и сценой может быть преодолена только экспансией *пляски* в сердцевину зрительного зала, простым сведением сцены к уровню партера этого не добиться.

Возможно, для начала века устранение декораций, рампы и сцены было достаточным новшеством для зрителя, которое, как говорится, могло выбить его из седла, создать психологически непривычную ситуацию, способную дезориентировать человека и таким образом силой вовлечь его в эмоциональное *со-бытие*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.