

есть актуализация ситуации сотворения мира, цикличности Божественного творческого акта - постоянного возобновления удаления и приближения Бога в иудаизме. В каждой своей стадии процесс творения имеет характер двунаправленности. Акт самоограничения (сосредоточения, сокращения) - это повторяющееся условие нового акта эманации (излучения, развертывания), наподобие вдоха-и-выдоха Бога. Такова диалектика взаимодействия сфирот "хэсэд" (милосердие) и "дин" (суд) как мер Бога.

Такой же возвратно-поступательный характер имеет путь человека в иудаизме: возобновляющегося удаления от Бога и возвращения к Нему - и путь Израиля в истории обетования земли (страны), утраченной и возвращенной родины.¹⁵

9. Иудаизм, как и христианство, по-своему - религии слова, речи, языка. В христианстве абсолютный смысл как Логос воплощен в Иисусе Христе. В иудаизме Письменная Тора как текст служила для Бога предвечным проектом творения, что находит параллель в проектности современного самосознания. Согласно каббалистической Книге Творения ("Сефер Йецира"), Бог сотворил мир тридцатью двумя сокровенными путями - премудрости, т.е. двадцатью двумя буквами еврейского алфавита и десятью числами (сфирот)¹⁶.

В трактате "Зогар" Тора представлена как символическое выражение процесса, происходящего в Боге, поэтому устанавливалось соответствие сфирот (творческих сил Бога) и слов Торы. По учению Ицхака Лурии, смысл "цимцум" как начала творения заключается в том, что "Эйн-Соф" обучает себя собственному имени, а то, чему Он себя обучает, предстает в освобожденном пространстве как буква "йод"¹⁷. Непрерывным комментарием к Письменной Торе, раскрывающим сокровенный смысл творения, служит Устная Тора.

Итак, сравнение иудаизма и христианства в параллельном контексте убеждает меня, не только в допустимости, но и в предпочтительности избрания моделью исследования самосознания художника в изгнании интерпретации акта сотворения мира в иудаизме. Христианская проблематика получает в эмиграции, с усилием иудео-христианских мотивов самосознания, иудейскую обрисовку. В условиях катастрофы выходит на поверхность глубинный "иудейский" слой самосознания личности.

Примечания

1. Иванов В.И. и Гершензон М.О. Переписка из двух углов. Пб., 1921 С.61.
2. Терапиано Ю.К. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 30-31.
3. Адамович Г.В. Комментарии // Числа. Париж, 1933. Кн.7-8. С. 154-159.
4. Поплавский Б.Ю. С точки зрения князя Мышкина // Числа. Париж. 1933. Кн. 9. С. 210-211.

5. Зеньковский В.В. Идея православной культуры //Православие и культура: Сборник философских статей. Берлин, 1923. 25-46.

6. Федотов Г.П. Святость и творчество. До в "Круге". Беседа 7-я //Новый Град. Па 1936. N 11. С.142. Бердяев Н.А. "Мирозданная есть ложь". Доклад в "Круге". Бе 6-я // Там же. С. 140-141.

7. Вайскопф М. О сюжете Пятикнижия // чег: Альманах еврейской культуры. Вып. 2 Иерусалим.1991. С 262-277.

8. Федотов Г.П. Святость и творчество... вий Град. Париж. 1936. N 11. С. 142.

9. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. Т. 2. Иерусалим. Библиотека-1989. С. 81.

10. См.: Бубер М. Развитие тайного (о "Зохар") // Избранные произведения. Иерусалим. Библиотека-алия. 1979.

11. Хайдеггер М. Истоки художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, М., 1987. С. 308-309.

12. Вайскопф М. О сюжете Пятикнижия С.277.

13. Адамович Г.В. Литературные замечания. Последние новости. Париж. 1936. 26 марта

14. Блюм Х. Каббала и литературная критика //Таргум: Еврейское наследие в контексте мировой культуры. Вып. 1. М., 1990. С.60-62.

15. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. Т. 2... С. 79-82; Бубер М. Два образа веры // Два образа веры. М., 1995. С. 241 327-328, 330-331.

16. Книга Творения "Сефер Йецира" // П. Каббала, или наука о Боге, Вселенной и вече. Спб. 1992. Приложение. С.198-205.

17. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. Т.2... С. 13; Блюм Х. Каббала и литературная критика... С. 63-64.

Т.С.Злотникова

СИМПТОМЫ КОНЦА ВЕКА /типологический подход к русской культуре конца XIX и конца XX вв/



Злотникова Татьяна Семёновна, до-
ктор искусствоведе-

исследовательский проект, некоторые положения которого изложены в настоящей статье, имеет две грани реализации. С одной стороны его проблематика состоит из важнейших граней размышлений культуроискусствоведов, философов сегодня - на рубеже не двух веков, но и двух

дения, профессор, зав. кафедрой теории и истории культуры ЯГПУ, членский. Отсюда научная актуальность и, разумеется, полемичность предлагаемых размышлений. С другой стороны, содержание статьи впрямую отражает один из разделов учебного курса по культурологии, преподаваемого будущим филологам и культурологам на факультете русской филологии и культуры ЯГПУ.

Содержание статьи впрямую отражает один из разделов учебного курса по культурологии, преподаваемого будущим филологам и культурологам на факультете русской филологии и культуры ЯГПУ.

Многие исследования преподавателей кафедры теории и истории культуры ЯГПУ, как и в данном курсе, актуализируют научную проблематику, позволяя сочетать разработку теоретических положений с обновлением учебных курсов.

Следует особо подчеркнуть смысл, который приобретает своеобразное ПОСЛЕСЛОВИЕ к настоящей статье. В рамках учебной работы студенты проводят самостоятельные исследования, в данном случае - типологический анализ произведений художественной культуры, принадлежащих к рубежу XIX и XX и к концу XX вв. Нам представляется весьма ценным свидетельство как преемственности научных интересов студентов и педагогов, так и доказательство живого интереса современных молодых людей к проблеме освоения классического культурного наследия средствами современного искусства. Таким образом, мы демонстрируем практическое освоение студентами материалов учебного курса, когда они анализируют крупнейшее произведение русской культуры рубежа веков /составляющее основу одного из разделов школьного курса литературы/ -пьесу А.М.Горького "На дне", но не в самоцennом ее качестве, а как объект интерпретации, осуществленной в современном театре, на сцене Ярославского ТЮЗа.

В предлагаемой статье педагог интерпретирует историко-культурную проблему на теоретическом уровне. В послесловии к статье студенты интерпретируют научную проблему, поставленную перед ними в учебном курсе, выражая свое отношение к культурологической проблематике своего времени.

Столетней давности духовные катаклизмы, пережитые Россией с идиллическим, по нынешним представлениям, результатом /всплеск творческого потенциала, "серебряный век", философская мысль, уваженная впоследствии на пресловутом корабле и выжившая на родине/- сегодня чуть ли не обнадеживают. И если во главу исследования положить не приговор современности, а надежду на ее органическое произрастание из прошлого и его традиций, то понятна цель данной статьи. Мы предлагаем материал для историко-культурного типологического анализа проблемы "конца века", воспринимаемого значительно шире, чем формальный хронологический рубеж. Объектом исследования в первую очередь становятся философы и деятели художественной культуры, определившие известный уровень русской культуры как своей эпохи, так и XX века.

Эмоциональная окраска, характеризующая несомненное видение наступившего или по крайней мере наступающего кризиса, достаточно явственно отличает существование младших представителей поколения "рубежа" от настроев тех, кто был постарше, например, от В.Соловьева. С одной стороны, именно этот человек произносит пророческое словосочетание СИМПТОМ КОНЦА. Более того, он связывает КОНЕЦ с темпом прогресса, что затем ощущают, а после сделают предметом анализа его младшие современники. С другой стороны, сама способность ощущать "симптомы конца" для него, по-видимому, связана с возрастными характеристиками тех, по чьему адресу он скептически иронизирует: "зрение ли у меня туманится от старости, - говорит у него Политик, - или в природе что-нибудь делается?.." /10; с.705/.

В отличие от В.Соловьева, младшие современники не просто приемлют неизбежное, но воспринимают его как трагически разворачивающееся и при этом гордятся своей причастностью к Неизбежному Трагическому. А.Белый словно вторит участникам эпического соловьевского полилога. Но "младший" категоричен, не видя у "старших" способности предошущения. Словно воссоздавая атмосферу метерлинковских диалогов-прорицаний, диалогов-кошмаров, он приводит разговор между старшими, кого он называет "детьми конца", и младшими - "детьми рубежа":

- Горизонт ясен.
- Будет ливень.
- Мистика!
- Берите зонт.
- Пойду без зонта.
- Промокнете.
- Позвольте, откуда вы знаете?
- Свербит в пояснице...
- Но тучи нет.

-Ее нет, а в пояснице моей сидит она.

Прорицающий гордится: его пограничное состояние пролегает не только между двумя эпохами, но и между двумя мирами - зримым и мыслимым, потому что на все несуществующие раздражители реагируют его "измерительные приборы" - "органы чувств" /1; с.47/.

Состояние кризиса, априори естественное для рубежа веков, часто фиксируется в связи с проблемой КРАСОТЫ. И опять - расслоение между "детьми конца" и "детьми рубежа". "Дети конца", с достоинством принимавшие его наступление, непреложно верили в красоту как средоточие добра и истины, жаждали спасти ее "от художественных и критических опытов, старающихся заменить идеально-прекрасное реально-бездобразным" /10; с.351/. Необходимая "для исполнения добра в материальном мире", она противостоит пустоте, которая, по-видимому, может быть осязаема и понятна, но пустоте бесконечной, которая, по В.Соловьеву, есть символ мертвого единства, подавляющего

живое духовное начало/10; с.392,395/. Следовательно, утрата красоты равнозначна утрате смысла существования мира.

"Старших" и "младших", несомненно, роднит, при всех нюансах их конкретного отношения к происходящему, одно: они видят как наличие, так и симптомы КОНЦА и считают характерным наступление *fin de siecle* /А.Бенуа/.

Вполне очевидно, что эпоха конца века родила специфический тезарус, хотя современники не определяли его как таковой, да и по прошествии века он может быть выявлен нами лишь по принципу составления мозаичной картины. Но создание этой терминологической мозаики, характеризующей самоощущение и самоощущение художников и мыслителей конца прошлого века, без сомнения, способствуют рефлексии над самоощущением, современным нам.

Терминология конца века касается двух сфер - мира и человека - в их самостоятельности.

Первое слово - кризис - уже упоминалось выше. Конец. Даже апокалипсис. "Проблема апокалипсиса не бог весть как нас волнует... Между тем именно эта проблема есть существо нашего века, в котором она явилась впервые". Вот характерное рассуждение за 10 лет до конца века. Правда, уже не XIX, а XX /4; с.4/. Но вполне очевидно, что каждый конец, воспринимаемый современниками, является единственным, а потому не всегда рождает догадки о повторяемости не только перипетий, но и финалов.

Более того: конец, как это ни парадоксально, должен иметь продолжение, и варианты продолжения также становятся предметом терминологических поисков. Н.Бердяев предполагает "три исхода из кризиса"; среди определений первого - ФАТАЛЬНЫЙ, РАСПАДЕНИЕ космоса природного и космоса социального; среди определений второго - понятия НАСИЛЬСТВЕННЫЙ, МЕХАНИЧЕСКИЙ, ДЕСПОТИЗАЦИЯ. То и другое противно идеи красоты, ибо ей смертельны и разрушение, и мнимое созидание. Среди определений третьего исхода, по Н.Бердяеву, - ПРЕОДОЛЕНИЕ, ВОССТАНОВЛЕНИЕ. Характерно, что одно из ключевых понятий "конца" - ХАОС - в этом контексте употребляется лишь в отрицательном значении /2; с.280/. Еще один современник "конца", В.Розанов, предполагает и четвертый исход из состояния кризиса, чрезвычайно характерный для восприятия критической ситуации в России. Исход явно дискуссионный. Естественным для человека конца XIX века, чуть ли не единственным способом сохранения духовности он полагал рассыпчатый смех: "Не все бояться, плакать: пора и утереть глаза" /9; с.202/.

В мире хаоса, утрат, распадения жизнь /6/ отдельного человека не мыслится и не реализуется в формах, пригодных для жизни. Тяжелее всего /по крайней мере, если судить по откровенности высказываний - то есть по способности к саморефлексии/ приходится интеллигенции, которой грозит ИСЧЕЗНОВЕНИЕ,

ИЗОЛЯЦИЯ, в основе чего обнаруживаются гордыня и презрение /2; с.278/. Именно эти интеллигенты вызывают совершенно обезобразившие их облик ассоциации: они "ВЫПОЛЗЛИ ИЗ КУЛЬТУРНОГО РАЗЪЕЗДА В КОНЦЕ ВЕКА" /1; с.204/.

Человек в конце века живет особой атмосферой и особыми настроениями. Одно из характернейших понятий эпохи - НЕРВЫ. Они мучат человека не сами по себе; они, вернее, НЕРВНОСТЬ - проявление всеобщего состояния ОДИНОЧЕСТВА. Нервы проявляются в изломанности (в том числе - художественного образа) /9; с.203/. Нервность А.П.Чехов (как врач!) противопоставляет проявлениям невропатологической натуры, подчеркивая значимость "одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации" /11; Письма - Т.8, с.274/. Современники к тому же чутко улавливают конкретные проявления "нервов": "Она была искание, порыв, беспокойство" - писал критик о великой выразительнице духа эпохи, актрисе В.Комиссаржевской /6; с.161/. Эти проявления столь типичны для множества живущих в каменных домах, и в призрачно мерцающих поэтических строках, и на сценических площадках "катастрофических чудаков, мистиков и немистиков, являющих кризис..." /1; с.43/.

Слово УЖАС в заметках по поводу чеховской драмы молодой знаменитый актер Художественного театра В.Мейерхольд пишет с заглавной буквы: это уже не состояние, это явление. Он идеально воссоздает свое, режиссерское (хотя пьеса "Вишневый сад" никогда не была им ни поставлена, ни сыграна) видение этого ужаса: "Вишневый сад продан". Танцуют. "Продан". Танцуют. И так до конца... Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное" /7; с.85/.

Не случайно здесь у Мейерхольда возникает ссылка на Метерлинка, за что он тут же извиняется перед родным, русским автором ("Вы стоите оригинальностью своей особняком... Западу придется учиться у Вас..."). Метерлинковской всеохватной пустотой веет и от суждения В.Соловьева о современном ему человеке, который "в охоте за беглыми, минутными благами и летучими фантазиями потерял путь жизни... Тоска и одиночество, а впереди - мрак и гибель" /10; с.557/.

Среди терминов "конца" доминирующее место принадлежит уже упоминавшемуся ОДИНОЧЕСТВУ. Оно является глобальным следствием не просто конкретной си ту а ц и и, но неумолимого движения самой жизни, недаром притча об одиночестве венчает странное сочинение В.Соловьева с симптоматичным называнием "Тайна прогресса". Охотника, сбившегося с пути в лесу, преследует ощущение безысходности "блужданий" (чем не метерлинковские "Слепые" с их одиноким

островом): "ОДИНОЧЕСТВО, ТОМЛЕНИЕ, ГИБЕЛЬ!" /10; с.556/.

Одиночество - понятие интернациональное. А.Чехов давал тончайшие комментарии к исполнению В.Мейерхольдом роли в пьесе Г.Гауптмана с характерным названием "Одинокие". Но с этим интернациональным понятием в сознании русской интеллигенции конца прошлого века соседствует понятие сугубо русское - СКУКА. Понятие многосмысловое, имеющее немалоозвучий для русского человека: и в гоголевском "скучно жить на этом свете, господа", и в чеховской "Скучной истории". Скука как синоним одиночества, как синоним пустоты, как синоним непонятности, неприкаянности, невостребованности. Широк спектр эмоциональных обертонов, окраивающих это слово в мыслях разных авторов.

У В.Соловьева скука является следствием "тяжелого труда" и антитезой "исчезающих иллюзий", выражением неосознанности цели в жизни /10 ; с.140/.

Для Н.Бердяева скука "делается диавольским состоянием, состоянием адского небытия", ей противополагается ТОСКА, выходом из нее становится СТРАДАНИЕ, достигаемое через ВЫБОР. С нею соседствует исходящий опасностью от низшего мира СТРАХ /3 ; с.45, 49,56/.

Автор "Скучной истории" и рассуждения об "Одиноких" об одиночестве, А.Чехов явно ощущает страдание скуки, противополагая страданию большинства острую боль, испытываемую немногими, и констатируя нервность в качестве едва ли не привычного состояния громадного большинства /11 ; Письма, т.9, с.7/.

Из всех признаков художественного осознания конца XIX века в контексте хронологически обусловленных ассоциаций наиболее существенным представляется следующий: эстетизация внеэстетических явлений и элементов действительности. Еще конкретнее - эстетизация катастрофизма. В самых разнообразных формах, во всех без исключения видах искусства, практически у всех - независимо от возраста - художников рубежа веков заметен буквально культ предчувствий и роковых ожиданий.

"Когда я умру..." - как о само собой разумеющемся скромном исходе говорит 36-летняя В.Комиссаржевская за 10 лет до смерти /5 ; с.91/. "Я страдаю и думаю о самоубийстве", - признается В.Мейерхольд, сообщая, что жизнь ему представляется "продолжительным, мучительным кризисом какой-то странной затяжной болезни". В этом кризисе никакое будущее его не страшит, "лишь бы скорее конец, какой-нибудь конец". Мейерхольду во время, соответствующее этому признанию, 27 лет /7 ; с.82,83/. В таком же, как Мейерхольд, возрасте, только не в письме, как он или Комиссаржевская, но в фельетоне, написанном, правда, от первого лица, каковым тогда был еще Антоша Чехонте, издает вопль А.Чехов: "Да, я мог бы! Мог бы! Но я гнилая тряпка, дрянь, кислятина, я московский Гамлет. Тащите меня на

Ваганьково!..." /11 ; Сочинения, т.7, с.507/. Атмосферу наполняют раздраженное самобичевание, упадок сил, безысходное страдание, лишенное при этом конкретных причин и виновников.

Кризисный характер переходной эпохи, которую - в ее почти перманентном качестве - переживает русская духовность, русская культура, не требует специальных доказательств. Те доминанты философского, нравственного, эстетического порядка, на которые было указано выше применительно к рубежу XIX и XX веков, могут быть сколь угодно пространно экстраполированы в конкретику конца века XX.

Изломанная линия летящих движений В.Комиссаржевской ("Чайка", "Бесприданница") воспроизводится трагическими всплесками И.Чуриковой с ее нереализованностью лебедя в забитой "Курочке рябе". Так же как трагическая асимметричность лица великой актрисы рождает серию ассоциаций: инфантильная Е.Коренева, с юности взрослая М.Неелова...

Одиночный беглец из театра благополучных "капиталистов", В.Мейерхольд, с его Треплевым и Пьеро, с его "тоской по искусству больших обобщений", может быть отрефлектирован в эпоху самоокупающегося искусства фильмом-криком о гибели нонконформизма - "Чернов.Чернов..." С.Юрского. Ненужная красота, нежеланная гармония, трагическое веселье и карнавальная маска мрачных предчувствий...

Да и может ли быть более убедительное доказательство прочности и множественности нитей, связующих судьбы художников, по которым пришелся "разъезд", чем мучительная тяга к классическим источникам /истокам/ и столь же мучительное стремление эту классику либо "разгармонизировать", либо надеть на нее маску Пощности /важное слово конца прошлого века/. Как это сделано в сугубо русских опусах талантливого постмодерниста С.Соловьева - в театральных истолкованиях пьес А.Чехова и незавершенной кинематографической версии Л.Толстого...

Невоспринятость предостережений обрачивается повторяемостью судеб. Лексикон современного ученого, обратившегося к публицистике, полностью воспроизводит рассматриваемый нами тезаурус конца прошлого века. Характер атмосферы ощутим в таких понятиях, как КРИЗИС, ЗЛО, НЕУВЕРЕННОСТЬ и СТРАХ, ВЫБОР, СВОБОДА, ОТВЕТСТВЕННОСТЬ, НЕЗАВИСИМОСТЬ, ТРЕВОГА, БЕЗДУХОВНОСТЬ, ПОНИМАНИЕ, ОБНОВЛЕНИЕ, ТРАГИЧЕСКАЯ ВИНА /8/.

В кризисную эпоху в разительно близком соседстве оказываются два непохожих слова: РАСПАД и РАЗЛАД. Первое явление может быть следствием второго. Однако второе есть, несомненно, особенность духовной жизни, тогда как первое может проявиться в формах не просто зримых, но и физиологически конкретных и отталкивающих. Перед русской культурой

конца ХХ века стоит "всего-навсего" дилемма, как минимум однажды уже требовавшая своего разрешения. Остаться ли во власти "атомизма" как прямого результата движения цивилизации, когда в жизни и в искусстве торжествует "отдельный эгоистический интерес, случайный факт, мелкая подробность"/10 ; с.163/. Согласиться ли с той "элементаризацией", которая "лишь представляется сложной", что обычно происходит "на вершинах цивилизации" /2 ; с.280/. Сетовать ли на искусство, являющее разложение общества, не давая ответа на вопрос "А разве не страшно жить в разлагающемся обществе?" /9 ; с.195/. Либо, осознав все это с помощью экстраполяции проблем и методов их познания, предлагаемых нами применительно к явлениям столетней давности, продолжать отыскивать признаки гармонизирующего начала и ждать их соединения в новых образных структурах.

Послесловие. СВОЕ ПРОСТРАНСТВО

/Симптомы конца века в спектакле Ярославского ТЮЗа "На дне".
Автор - М.Горький. Режиссер - А.Кузин./

М.Бейлина

Часть I. Эпическая

Стук колес и яркий слепящий свет, выхватывающий жесткий ритм узких оконных проемов вдоль диагонали сцены, - все это, кажется, отбивает дробь о наши слух и зрение. Что-то еще неопределенное, но уже гнетущее мечется и бьется о железо, из которого сконструировано пространство спектакля "На дне". В этом спектакле люди на двухэтажных койках-полках - точно пассажиры, волею собственной неприкосновенности занесенные сюда и вынужденные обживать свою чуждость: друг другу и своим новым, пассажирским "ролям".

Уже потом выстроенные первоначально в ряд нары начнут перемещаться, сцена откроет сразу несколько возможностей выхода из замкнутости - возможностей, обитателями ночлежки практически не реализованных, но явно со всей четкостью отмеченных здесь.

Тогда пространство забудет о своем первом качестве, но не опровергнет его, ибо вновь и вновь возникающие в течение действия железнодорожные приметы восстановят иллюзию, погружения в мир запасного пути, мимо и сквозь который с оглушительным напоминанием о себе торопится что-то изначально другое и нездешнее.

И.Кораблева

Часть 2. Лирическая

Первое впечатление - сказочности. Раскрывается занавес, и освещаются, переливаясь разными цветами, окна в стиле модерн. Стены ти-

личного для начала века дома расположены на сцене так, что напоминают какой-то замок.

Но это лишь секунды. Вот уже дали полный свет, и исчезла сказочность. Мы видим ночлежку и вспоминаем, что это все-таки на дне. Обстановка менее отталкивающая, чем та, которую увидели когда-то зрители Художественного театра, но все же... Железные кровати, тряпье, какая-то бочка, ящики. И окна при ярком свете оказались грязными.

От правой стены вниз ведет лестница. Тяжелая, давящая, со страшными гнутыми перилами, она как будто врывается на середину сцены, "разрушая" красивое архитектурное построение. Иллюзия гибнет окончательно.

Некая зыбкая граница между иллюзией и реальностью - это Лука. Он как бы все время в стороне, и внутренне он до ночлежников не снисходит.

Анна называет его мягким. "Мяли много, оттого и мягкий", - отвечает он твердо и резко. Нет, мягкости в этом Луке не видно. "Добрый", - говорит про него Наташа. "Добрый, говоришь, ну и ладно", - соглашается Лука. Если, мол, вам так удобнее, то и думайте, а я про себя знаю, какой я.

...Кроме мрачной боковой, есть в спектакле еще одна лестница, простая и ясная. Она поднимается от авансцены куда-то вверх. Кажется, будто эта лестница есть выход к свету - или в какой-то иной мир, из этого, тоскливого, давящего. И представлялось, что Лука появится именно на ней. Но он опустился с той, страшной. И произнес: "Доброго здоровья, народ честной". Желать здоровья заживо погребенным?..

Коренастый, сильный, уверенный в себе, Лука-Ю.Иванов знает, чего хочет. И, строя воздушные замки для других, сам ходит по твердой почве.

Вроде бы типично русский мужик. В валенках. И повадки деревенские, и говорок. Да вот простоты мужицкой в нем нет. Этот Лука себе на уме. Той доброй хитринки, что светилась в глазах у И.Московкина,- нет и в помине.

Он непроницаем, и глаза не выдают его внутреннего мира. Что там у него внутри - Бог весть...

В.Бахтина, А.Гудкова

Часть 3. Драматическая

ТРАГИК (В.Григорюк-Сатин). Нас спрашивают о пороге между образом и личностью самого актера. Эту грань перешагиваешь незаметно, уже утром, когда встаешь. Семья может не замечать моего плавного перехода... к Сатину.

НЕВРАСТЕНИК /В.Шелков-Актер/. Я стараюсь прийти перед спектаклем пораньше. Лежу под грязной шинелью, грязной по-театральному. Но когда наступает спектакль, все эти "железки", искусственно состаренные одежды перес-

тают быть чужими. Все наполняется истинным смыслом.

ТРАГИК. Станиславский ходил на Хитров рынок, на экскурсии. Он, барин, собственное дело имел, не знал тех условий, которые знакомы хотя бы нам. Он не был, как я, в детдоме. А мы видим себя, своих товарищ... То, что сегодня иногда видишь, и горьковская ночлежка, -вещи, близко стоящие.

НЕВРАСТЕНИК. Возможно, вокруг нас много подобных вещей. Бомжи? Но когда я играю Актера, это не бомж, а я...

ВПЕЧАТЛЕНИЕ ИЗ ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА. В самом сценическом решении яркая театральность, символичность оформления нейтрализуется на уровне быта; количество заведомо символических предметов становится мучительным (железная стена, ластницы, печка, качели). Все пространство загромождается асимволическими вещами (ящики, кровати). Главной разгадкой этой борьбы могут стать качели на пустыре.

В этом странном спектакле можно достоверно выделить один персонаж, не схожий с другими ни в чем. Это Лука. Странник. Он единственный преодолевает пространство и состоит в ладу со временем.

Для всех остальных пространство БЕЗвыходно. Хотя на сцене много выходов-предложений - в трактир, на улицу, на рынок, в соседнюю комнатку подвала.

Но выхода не может быть, если ты не странник.

Пространство навязывает себя людям, и они

отвечают разрушением границ; переносятся в ночлежку трактирные пьянки, уличные дебоши, убийства, исповеди...

Претензии времени просто не учитываются: персонажи выпадают из него благодаря легкому кайфу, возникающему в "пьяных мозгах", - легкому кайфу ощущения себя равными временем.

Люди противостоят времени и пространству - это главный конфликт спектакля. Это не шекспировская трагедия столкновения героев-идей или героев-страстей. Это трагедия противостояния человека и обыденной предопределенности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989.
2. Бердяев Н. Судьба России. М., 1990.
3. Бердяев Н. Самопознание. М., 1990.
4. Залыгин С. К вопросу о бессмертии // Новый мир. 1989, N 1.
5. Комиссаржевская В. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. М., 1964.
6. Кугель А. Театральные портреты. Л., 1967.
7. Мейерхольд В. Статьи. Речи. Беседы. Письма. В 2 тт. М., 1968. Т.1.
8. Померанц Г. Диалог наций на границе веков// Литературная газета. 1994. N 45.
9. Розанов В. Среди художников. М., 1994.
10. Соловьев В. Соч. В 2 тт. М., 1988. Т.2.
11. Чехов А. Полное собрание сочинений и писем. В 30 тт.