

ТАТЬЯНА ПОСТНИКОВА



Родилась в 1980 году.

Аспирантка кафедры философской антропологии философского факультета МГУ им. М.В.Ломоносова.

Закончила философский факультет в 2003 г., в этом же году поступила в аспирантуру факультета.

В область научных интересов входит философский анализ восприятия кинематографа, философия времени и пространства, исследование оппозиций знак/символ, слово/молчание, критика телесности.

Интересуется русской и советской философией, современной французской философией, феноменологией Э.Гуссерля и М.Хайдеггера, философскими проблемами искусства.

С 2004 года участвует в работе творческой лаборатории «Визиология». Лаборатория проводит встречи с художниками, писателями, музыкантами, организывает научные семинары по философии искусства.

С 2006 г. ведет факультативный спецкурс «Философия кино: Ж.Делез».

Тексты Постниковой Т. можно найти здесь:

<http://www.visiology.fatal.ru/texts.html>

ЗРИТЕЛЬ И ТЕМНОТА

(о спектаклях «Школы драматического искусства»)

Театр всегда был для меня синонимом «театральности» – бутафорство, чрезмерность, истошная карнавальность. Театр – это место, где громко кричат, когда не больно, нервно трясутся, когда не страшно, сипло отвечают, когда не заложен нос и с горлом все в порядке. Традиционные школьные походы: я любила театр тогда, пусть даже понимала, что все не настоящее – эта сцена, этот реквизит, эти манеры. Меня привлекала сама возможность игры.

Но играть – не значит мыслить. Играть можно и повторяя за кем-то движения, известные участникам игры. Повторение, имитация – это копирование движения, запечатленного в памяти. Состояние телесно или мысленно воспроизводится – мы играем в игру, и не важно, как она сейчас называется – игрой или театром.

Вот так театр превратился для меня в балаган: трудно ходить туда, где выдают ложь за чистую монету. Я серьезно: в театре актеры что делают? Играют. А зритель смотрит. Сидит тихо, не мешает, хороший зритель даже наловчился не шуршать оберткой от шоколадки или чихать с закрытым ртом, не говоря уж о зевании. Зритель пассивен. Когда он приходит в театр – о нем забывают. И не верьте актерам, говорящим, что они работают для зрителей – это неправда, по крайней мере, я этого не видела. Актер работает для себя, для режиссера, для сцены, для освещения (я не имею в виду здесь осветительные приборы!). В последнюю очередь – для зрителя. Зритель же заблаговременно спрятан в темноте, его не видно, актер воодушевляется этим и делает все, что ему заблагорассудится (точнее, рассуждает здесь режиссер телом актера).

Зритель пассивен. Ему, как в лингвистике де Соссюра, отводится второстепенное место слушающего. Зритель даже не черная дыра – ведь никто не пытается понять,

что он, уходя из зала, утягивает за собой. Он просто – черное, темное, непонятное, массовое. Пассивность – это как ярлык на человеке, несправедливо приклеившийся нечистошлотной сплетней. Лучше переехать в другой город, чем бороться с «общественным мнением».

Продолжим рассматривать функцию зрителя. Итак, зритель слушает и смотрит. Он черный, он расплывается, так как подразумевается, что сидит он не один (а в компании себе подобных). Его никто не спрашивает. Между ним и сценой – стена, отделяющая мир «здесь» – реальность, от мира «там». Что делать зрителю? Представлять, что «там» это «здесь»: мы тебе покажем мир реальный, и ты уж будь добр, поверь нам, – будто бы говорит театральная сцена. Не надо задавать глупых вопросов, просто верь, установка дана! Пространство представления держится воображением зрителя – актеры усыпляют его бдительность, он становится мягким, ватным, пластичным. Но воображение это подпитывается установленностью лжи, выдуманности – зрителю сказано, что на сцене будут играть жизнь и нужно относиться к происходящему как к реальному. По сцене должны ходить реальные персонажи! Обманом держится классический новоевропейский театр.

А есть ли возможность избежать обмана? Не превращать зрителя в черное пятно? Не удалять его в глубину зала? В театре «Школа драматического искусства» так делают.

В спектакле «Из путешествия Онегина» (реж. А.Васильев) актеры не играют персонажа (вспомним, что общепризнана следующая установка: надо не играть на сцене, а жить!). Они – актеры – не притворяются Онегиным, Татьяной или Ленским. Поэтому обмана не происходит. Поэтому и не чувствуешь, что тебя обу(тафори)ли. Актеры играют в самих себя на сцене театра А.Васильева. Они не стремятся выдать за жизнь, за произведение «классика» то, что происходит на сцене и, следовательно, не навязываются. Актеры иронизируют над своим героем. Всегда чувствуется эта ничтожно малая дистанция, пространство между актером и его персонажем. Но иронизирует не персонаж, иронизирует актер. Смотрит на себя со стороны и снова приближается – в пространстве сценической игры.

В театре «Школа драматического искусства» про зрителя знают. Зритель – не темное, не слепое пятно, на его реакцию рассчитывают, пусть даже реакции никакой нет. На зрителя, конечно, смотрят невидящими глазами, но это необходимо, уверяю вас, необходимы эти театральные условности, иначе все во время спектакля водили бы хоровод. Зритель является частью спектакля. С ним могут и не взаимодействовать, как в других спектаклях этого театра.

Когда актер играет актера, играющего персонажа, можно переставлять и пробовать разных персонажей, все они выйдут по-разному. Одна Татьяна будет непоседливой барышней, совсем не в духе школьной пушкинианы, а наоборот. Она больше напомнит Ольгу, а сама Ольга покажется «синим чулком», морализатором и занудой. Татьяна может показаться другой: вот она выходит, босая, простоволосая, в глазах перемешалось страдание и слезы, не понятно, чего больше. Онегин, словно маньяк с ножом, напугал ее, сломал, перекошил душу. В третьем аватаре Татьяны мы, возможно, увидим девушку без весла, но в красном платке, встающую на заре по звуку пионерского горна.

Вообще, Васильев предлагает массу интерпретаций этого долгого спектакля. Сложно сказать, какая интерпретация займет место важнейшей, мне кажется, это место всегда останется вакантным вследствие борьбы идей, кишащих в субстанции театра. Но Васильев замахнулся на Пушкина, на традиционное его прочтение. Более того, Васильев показал «Евгения Онегина» с той стороны, которая никого никогда не интересовала. Он показал «Онегина» как средоточие «карми-

ческого долга» России, как место встречи комплекса проблем, как большую рану, по которой можно определить диагноз больного. Больна, конечно, Россия.

Рассуждая об этом, я оставила проблему актера и зрителя. Это ненадолго. И так, кажется, что логичным было бы сказать: когда актеры остаются актерами, театр не просто теряет свой антураж, он сдыхает, протяжно выдыхая случайно оставшийся в легких воздух. Но это не так. Театр не умер, режиссер не умер, актеры живы. Со всеми все в порядке. Даже лучше. Ведь под таким соусом к театру вернулась его мистериальность. Зритель не просто глазеет на сцену – от него ждут внутреннего движения, внутреннего участия, на него рассчитывают. Мистерия захватывает внутрь, сознание несется вслед за эмоциями, вовлечение – для вовлекающихся. В какой-то момент ты выбрасываешься из потока на поверхность собственного сознания, чтобы проверить, все ли на месте и продолжаешь двигаться дальше.

Что такое «Путешествие Онегина»? Допустим, это эксперимент со словами. Что такое само слово? Вроде бы нагруженная смыслом, обладающая значением при знаке часть речи, проговариваемой или прописываемой. Но мы знаем, что слово – это только отражение внутреннего слова, слова-мистерии, слова, значение которого не описано в словаре. Таким мистериальным словом может стать частица «ли» или союз «и», смысла от этого не убавится. Интонированное «и» расскажет больше, чем предложение с запятой и точкой. Правда, в тандеме Пушкин – Васильев нет случайных предложений.

В «Недосказках» Дмитрия Крымова, поставленных на сцене театра «Школа драматического искусства», вообще нет слова. Есть: картон, бечевка, мочалка, жестяное ведро, мышка, валенки, краска, яичница, пожаренная тут же, на сковородке. Я имею в виду, слова нет на сцене. Слова придумываем мы сами. И в этом принципиальное отличие от зрителя новоевропейского театра. Слова должны быть, но об их наличии договаривается сам с собой человек, пришедший на спектакль. Недоговоренность, наверное, и создает на площадке театра (которая, безусловно, включает в себя зрительный зал и, на его уровне, сцену) ощущение единства. Единства, своевременности, настоящести.

Борис Юхананов в спектакле «Повесть о прямостоящем человеке» соединил разные виды речевых жанров – язык письменный, язык устный, язык тела, а так же тот язык, который понимают только наедине с собой. Повесть, которую рассказывает Юхананов, касается каждого зрителя. Почему? Юхананов собрал в спектакле предрассудки о существовании/несуществовании Бога. Актеры в этом спектакле – не актеры, это мысли, роящиеся в нашей голове. Их много, они разные, но имя у всех одно и то же – лишение. Я лишен! И от этого – далее, вниз головой: мое сомнение в существующем, мое сомнение в собственной силе или собственной слабости, моя лень, мое нежелание жить, моя потребность в опоре, комплекс кастрации, стадия зеркала и т.п. Я лишенец! Однако спектакль добрый и смешной. Зрители смеются над собственной недостаточностью, возведенную в спектакле в ранг трагедии.

В спектакле Юхананова есть действующее лицо, над которым не смеются. Это Оксана Великолуг, девушка в инвалидной коляске, чьи тексты взмывают вверх. Она может набирать тексты пальцем одной руки и мечтает стать режиссером. Она пишет о театре. В ее словах – столько искренности и радостной обеспокоенности, что постыдно сомневаться. У слова «сомнение» есть, по крайней мере, два смысла. Первый подразумевает сомнение в чьих-либо словах. И это полезно. Негоже взрослому человеку жить в социумном вольере. Гоже сомневаться: сказали, – а ты не верь! Мало ли, что говорится, и кем. Второй смысл этого слова – сомнение в самом себе. И именно это сомнение ведет к разобщению с Богом. Причем Бог здесь предлагается как Бог панлогиста – его надо ощущать, он не проходит мимо, как товарищ по школьным

играм, или как первая учительница, о которой помнишь всю жизнь. Он не рядом, он в! Сомнение в самом себе закрывает глаза, уши, ноздри – ни обонять, ни осязать, ни, тем более, помыслить себя цельным ты уже не сможешь. Вот в этом трусость Другого, которая, на самом деле, является твоей трусостью. Ведь Другой всегда убежит, растает в мареве повседневности. Другой покинет, устанет стоять рядом. А ты боишься остаться наедине с самим собой, боишься заразиться собственными мыслями. Остаться наедине с самим собой ужасно: пустота Другого давит, вымостив кирпичами неповиновения собственную пустоту.

В этом смысле сомнение означает лишь одно: трагедию. Но в ней нет театральности. В ней есть театральная надрывность – но это лишь средство для того, чтобы углубить ощущение разорванности. Прежде всего, внутренней разорванности, боязни остаться в одиночестве. Боязнь одиночества провоцирует нас на предположение о том, что одиночество – это пустота с воющим внутри ветром. Но пустоты бывают разными! Часто пустота становится симптомом наполненности, которой суждено вновь стать пустотой. Но человечество выбирает другой путь: чтобы не оказаться один на один с собственной пустотой, нужно окружить себя, заместить страх пустоты страхом одиночества. Теперь мы боимся одиночества. Боимся того, что нас кто-то оставит. Следующий шаг – я не виноват в том, что боюсь остаться наедине с самим собой. Виноват Другой, оставляющий меня с симулятивным моим подобием, обобществленным, измеренным и просчитанным. И схема, как ни странно, работает. Но спектакль окончен, а зритель – нет.