# Валер Новарина

# *Сад признания*

## *Человек-Валер, или Voie N gative*

«Очень милые стишки, — сказала Алиса задумчиво, — но понять их не так-то легко. (Знаешь, ей даже самой себе не хотелось признаться, что она ничего не поняла.)»

Л. Кэрролл. Приключения Алисы в Стране Чудес

Когда в самом начале 70-х гг. в редакциях парижских журналов стал появляться молодой человек по имени Валер Новарина, предлагавший для публикации свои пьесы, на фоне которых пьесы Беккета или Ионеско могли бы показаться образцом классической ясности, то многие почли его по меньшей мере странным. Издатели с редкостным единодушием отказывались его печатать, а Жерар-Жюльен Сальви даже назначил ему 23 мая 1974 г. встречу в баре одного из отелей Левого берега, чтобы объяснить молодому человеку, почему его тексты невозможно читать. К тому времени Новарина был уже автором двух пьес («Летающая мастерская», 1971 и «Болтовня опасных классов», 1972), а также двух своеобразных театральных манифестов («Письмо к актерам», 1973 и «Драма французского языка», 1973–1974).

Сегодня Валер Новарина — одна из самых заметных фигур парижского литературного и театрального небосклона. Вот уже несколько лет ни один Авиньонский фестиваль не обходится без показа его пьес (на последнем фестивале 2000 г. была представлена пьеса «Красный источник», вызвавшая одобрение даже самых предвзятых интеллектуалов). С 1984 г., после публикации «Драмы жизни», права на эксклюзивное издание текстов Новарина приобретает парижское издательство P.O.L, что резко меняет статус Новарина в литературном мире. В 1999 г. он приглашен в числе наиболее «репрезентативных» современных французских авторов участвовать во «Французской литературной весне» в Москве.

Тот исторический, литературный и философский контекст, в который современная критика вписывает литературное творчество Новарина, сделал бы честь любому писателю. Идиолект и «дикая полиглоссия» его письма рассматриваются как продолжение фарсовых выдумок Мольера и раблезианского коверкания языка Панургом. С Рабле его сближает также креативное отношение к языку, произвольное смешение разговорной речи с письменной, а главное — карнавальное потрясение привычных культурных ценностей.

Его театральные тексты сравнивают с «комедиями» Данте и Шекспира, с теологическими мистериями Блеза Паскаля. Его считают духовным наследником мистического учения г-жи Гюйон и продолжателем театральных новаций Антонена Арто — причем не только в плане развития теории и практики «театра жестокости» (с его центральными мегафорами болезни и безумия), но и в плане собственно лингвистического «безумия», проявившегося в последних произведениях Арто, написанных им незадолго до смерти[[1]](#footnote-2). То, что делает Новарина в литературе, рассматривается как аналог поискам Жана Дюбюффе в области Арт брют — поиск выражений, неотделимых от телесных отправлений и либидных импульсов. В его театральных постановках пытаются угадать отзвуки театра Бертольта Брехта и Ежи Гротовского[[2]](#footnote-3).

Его пьесы называют комическим воплощением жанра «иларотрагедии», возникшей в IV в. н. э.[[3]](#footnote-4), а также современным вариантом средневековой ателланы — импровизированного фарса на латинском диалекте, который появился в Риме в III в. до н. э. и сохранял свое значение в провинции вплоть до Средних веков (впоследствии его типажи слились с персонажами Комедии дель арте[[4]](#footnote-5)).

Среди «древних» к учителям Новарина причисляют самого Аристофана с его пристрастием к словесному творчеству, ономатопее, из которой при необходимости легко извлекается комический эффект, с его созданием игровой реальности, в которой дефилируют странные персонажи. Прием, который мы, в свою очередь, обнаруживаем и у Новарина.

Из новейших авторов в числе его предшественников и «единомышленников» называют Лотреамона, Джойса, Селина, Альфреда Жарри (с гиперболическим безумием, цинизмом и фарсовым характером его патафизического театра), Льюиса Кэрролла, — так называемых «писателей для ушей». Языковые эксперименты Новарина сопоставляются также с абстрактными словесными играми и лингвистической систематизацией литературного безумия Раймоном Русселем; в них видят развитие традиции зауми западного дадаизма и русского футуризма, автоматического письма сюрреалистов, леттризма Анри Мишо, языковых экспериментов Раймона Кено и группы УЛИПО.

Для анализа текстов Новарина привлекаются тексты Ролана Барта (напр., «S/Z») и Жана Бодрийяра. Взрыв языка, его формальных структур и исследование этой новой зоны после взрыва сравнивают с «исследованием» зоны в «Сталкере» Андрея Тарковского. Список этот легко можно было бы продолжить.

Впрочем, ради справедливости надо сказать, что и по сей день находятся многие, кто считает, что манера письма Новарина есть способ издевательства над людьми и надругательство над тем великим французским языком, над созданием которого столетиями трудились лучшие умы нации. Сам Новарина любит рассказывать, как после первого представления «Драмы жизни» на Авиньонском фестивале 1986 г. кто-то, выйдя из театра, в сердцах заметил: «Эта невротическая скатология самого дьявола заставит выйти из ада». Подобного рода высказывания нередки и ныне.

И все же несомненно одно: Новарина продолжает быть востребованным драматургом. Свидетельство тому — реприза весной 2001 г. сразу двух новаринских пьес: «Воображаемой оперетты» в Театре Буфф дю Нор (поставлена впервые в 1998 г. в Бресте Клод Бухвальд) и «Красного источника» в театре де ла Коллин, до этого игравшегося на Авиньонском фестивале 2000 г. (*см. выше* ).

### *Феномен Новарина*

Кажется, что роль человека-оркестра, которую в одном из фильмов сыграл любимый актер Новарина Луи де Фюнес, идеально подходит и для описания его собственного *modus vivendi* . Актер по образованию и рождению (его мать, Манон Новарина, была актрисой и приобщала сыновей чуть ли не с самого рождения к театральным подмосткам), драматург по призванию, теоретик театра, режиссер (в последнее время большинство своих пьес он ставит сам), художник, способный за вечер нарисовать 810 рисунков, а за два дня — 1021, художник-постановщик, создающий декорации к собственным пьесам, музыкант, играющий на множестве инструментов — пианино, скрипке, контрабасе, флейте, гитаре, кларнете, сочиняющий сонаты для фортепиано и скрипки, — мистик, увлекающийся великими мистиками прошлого и сам способный на экстатические прозрения (так, ночью 28 ноября 1972 г. Новарина, страдающий сомнамбулизмом, внезапно просыпается, как от толчка, и узнает на следующий день, что именно в эту минуту был гильотинирован Клод Бюффе).

К тому же Валер Новарина является еще и создателем собственного жития. Характерно, что еще в 1979 г., то есть отнюдь не на пике славы, он уже публикует в журнале «ТХТ» (№ 12) первую часть «Жизни Валера Новарина», препоручив в дальнейшем ее продолжение Алену Берсе. Впрочем, и сам Новарина, надо сказать, с обычно несвойственной для артистических натур тщательностью собирает собственный архив, не пропуская ни одной из критических статей, посвященных его творчеству, каталогизирует их, составляя гигантские папки пресс-досье, хранящиеся в его живописной мастерской на вилле Рэмбо, что недалеко от парка «Бют-де-Шомон», в 19-м округе Парижа.

Впрочем, такая тщательность отнюдь не препятствует поразительной мифологичности Новарина в отношении собственной персоны. Уже одно его имя становится в его текстах отправной точкой и импульсом для самых разнообразных интерпретаций. Свои инициалы *V.N.* он любит расшифровывать как *Voie N gative* («Путь Отрицания»), подчеркивая тем самым отрицательную энергию, которая порождает его текст. Продолжая играть инициалами, начальную букву своего имени Валер (*V* ) он пишет, в соответствии с латинской традицией, как *U* , что, в сочетании с начальной буквой его фамилии (*N* ), создает слово *UN* — ОДИН, которое и становится формулой новаринского «я» (отсюда — еще одна самоидентификация: Человек-Валер).

Порожденный, как он считает, собственным именем, в дальнейшем он не перестает его сам генерировать, не избегая при том и низких аналогий. Так, недовольный загрязненностью языка, он может назвать себя «Порсарина» (от *porc* — свинья), зато в иной момент, почти в экстатическом удовольствии, присваивает себе имя «Дорсарина» (мелодия для флейты). Имена предстают как ипостаси собственного «я» (в этом — еще одна точка пересечения Новарина с Анри Мишо и Самуэлем Беккетом[[5]](#footnote-6)). Так и в книге «Во время материи» (1991) мы видим, как он вновь играет со своим именем, теперь уже вполне в традиции сюрреалистов: vA l’air, nova rit, na!

Поразительна креативность и творческая активность Валера Новарина. В свое время Анри Мишо сказал: «Вы знаете, иногда я чувствовую себя одиноким». На эту фразу Новарина отвечает: «Мы пишем, следовательно, мы говорим наедине с собой».

Он пишет свои пьесы, пришпиливая к стене большие рулоны бумаги, на которых записывает текст: «Я пишу, размежевывая книгу, прикрепленную к стене». Книги от того становятся словно рисованными. Но, кроме того, он и в самом деле рисует, переводя тем самым словесные образы в изобразительные и наоборот. Один из ярких эпизодов подобного перевоплощения — 1983 г., когда, запершись на два дня в башне Ла Рошель, он нарисовал 2587 персонажей своего театра.

В его словесном творчестве также угадывается определенная логика дополнительности. Теоретические тексты, театральные эссе, тексты-манифесты связаны у него как правило с текущими постановками. Так «Письмо к актерам» (1973), первый, по сути, театральный манифест Новарина, возникает как реакция на постановку «Летающей мастерской»[[6]](#footnote-7). Следующий манифест «Луи де Фюнесу» (1985) написан в период, когда в Театре Бастилии зимой 1984 г. Новарина присутствует на 30 репетициях «Монолога Адрамелеха» (фрагмент пьесы «Болтовня опасных классов») в исполнении Андре Маркона, пережив при этом «поразительный опыт приобщения к тайне театра»[[7]](#footnote-8). Эссе таким образом превращается в манифест, манифест реализуется в пьесе. Книги-манифесты «Во время материи» (1991) и «Перед речью» (1999) вырастают из записных книжек-дневников, которые Новарина ведет ежедневно. Поворотным моментом становится встреча в 1993 г. с Клод Бухвальд, впоследствии постановщицей «Воображаемой оперетты», после чего Новарина начинает писать уже непосредственно для театра (до этого нередко он «приспосабливал» к сцене уже написанные и даже опубликованные книги, сам занимаясь их постановкой, как это было и в случае с «Драмой жизни», 1986).

Последние театральные работы Валера Новарина — «Человеческая плоть» (1993–1995), «Сад признания» (1997–1998), «Воображаемая оперетта» (1991–1999) и «Красный источник» (1997–2000), несмотря на архетипичность новаринского письма и инвариантность художественных приемов (*об этом — ниже* ), свидетельствуют и об определенной эволюции: уйдя от политической ангажированности своих первых пьес («Летающая мастерская», «Болтовня опасных классов» — *см. коммент. на с. 214–215* ), и от абстрактности последующих («Драма жизни», «Вы, живущие во времени»), Новарина начинает создавать тексты более телесные, и, в определенном смысле, более земные. Последняя его пьеса «Красный источник» — явное тому доказательство.

### *Язык Валера Новарина*

Почти нет работ, посвященных творчеству Валера Новарина, где бы он не назывался алхимиком слова, кудесником, возвращающим языку изначальную свободу и возвращающим сам язык к его первоистокам[[8]](#footnote-9).

Вместе с тем, если называть вещи своими именами, то надо признать, что слово Новарина — не просто слово затемненное, но это слово — часто смысла не имеющее; в своей полной произвольности оно способно обескуражить и раздражить даже вполне искушенного читателя.

Между тем сущность языкового эксперимента Валера Новарина совершенно невозможно понять вне тех вопросов, которые в особенности XX в. поставил в сфере лингвистики, а также философии и эстетики художественного творчества.

Излишне говорить, что недостаточность языка с давних пор занимала писателей. Так, в основе критики эпистемологии и западной морали, сформулированной еще в конце XIX в. Фридрихом Ницше, уже содержалась лингвистическая диатриба против концептуальности. В статье «Об истине и лжи во внеморальном смысле» (1873) Ницше утверждал: «Всякий концепт рождается из идентификации неидентичного. Так же вероятно, что лист никогда не может быть абсолютно идентичным другому листу, так же и понятие листа вообще сформулировано за счет игнорирования индивидуальных различий, забвения различаемого»[[9]](#footnote-10).

Размышления Ницше поразительным образом (и, естественно, совершенно независимо) дополняют размышления русского футуриста А. Крученых: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален) и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее. (Пример: Го, оснег, Кайд и т. д.) Слова умирают, мир вечно юн» (*Декларация слова как такового, 1913 г.* )[[10]](#footnote-11).

### *Социальный диктат языка*

Размышления о недостаточности существующих в нашем распоряжении языков имеют оборотной стороной констатацию факта социального давления языка на индивидуум. Язык, который сформировался новейшими обществами, представляет собой в определенном смысле, как это и показано в «Болтовне опасных классов», «вербализованный социальный контракт» — то, чем владеют и распоряжаются патроны, то, что они используют для укрепления своего могущества (неслучайно в той же пьесе в одной из ремарок описывается персонаж, перед зеркалом разглядывающий свой язык, — сцена, заведомо обретающая в пьесе двойной смысл). Все завязывается именно в подчинении языковым нормам, считает Новарина, — в возможности исключения тех, кто языком не владеет; социальная же «дрессировка» есть прежде всего «дрессировка» вербальная, языковая (по отдаленной аналогии здесь можно было бы вспомнить размышления Л. Толстого о роли французского языка в обществе: насколько все, этим языком не владеющие, пребывают в отчуждении).

Идею социального диктата языка с наибольшей отчетливостью высказал уже Джордж Оруэлл в романе «1984», введя понятие «новояза», то есть языка, основанного на принципе единообразия, освобожденного от дополнительных, побочных значений и коннотаций, языка усеченного, который должен «не только обеспечить знаковыми средствами мировоззрение и мыслительную деятельность приверженцев ангсоца (английского социализма), но и сделать невозможными любые иные течения мысли». Отмена неортодоксальных смыслов, изъятие необязательных слов, — все это и означает язык радикального подчинения индивидуума социальной норме. У Оруэлла подобный язык — продукт сатирической антиутопии. Для Новарина он — та реальность, которую мы слышим по телевизору, на работе, к которой мы привыкли и более ее не замечаем. И потому мишенью Новарина становится язык телевидения и журналистов, язык «профессионалов» (ср. выпад против них в эссе «Луи де Фюнесу», и в пьесе «Красный источник», где появляются машины говорения, спикеры, повторяющие уже готовые фразы, напоминая собой часы, откуда постоянно раздается единообразное «ку-ку»).

Тем, кто владеет языком (патронам) противопоставлены «отверженные», или, переходя от лексики эпохи В. Гюго к определениям Новарина, «опасные классы». Это они болтают и лепечут (babillent, bafouillent), они же погружаются в бред, афазию, делая безуспешную попытку «школьным образом» овладеть языком. Они — те, кто не имеют имени, или же их имя лишено смысла (отсюда — невероятные, экзотические, ничего не значащие имена персонажей Новарина, которые появляются на сцене и вновь исчезают, словно призраки).

Поэтому если Новарина и создает иной язык (ритмический, дыхательный, неологический), то за этим стоит на самом деле требование свободы для говорящего, в том числе и от воздействия культуры, протест против социальной инструментализации языка, против обманчивого соответствия слов вещам, редуцирования факта говорения, наконец, против создания идолов и псевдоикон.

Каковы же пути этого освобождения языка, наращения смысла, которого желали Ницше и русские футуристы, Жан Дюбюффе и Борис Виан, к которому так стремится и Новарина?

Очевидно, один из путей такого освобождения — возвращение к неоформленной детскости языка, который, как показал, в частности, Р. Якобсон[[11]](#footnote-12), частично связан с невозможностью произнесения. Что такое гуление, или лепетание? Словари определяют его как вокальную эмиссию без экспрессивной интенции у младенца, первичную форму псевдоязыка, бредовый вариант которой в преклонном возрасте выражается в форме глоссолалии[[12]](#footnote-13). Гуление содержится в считалках, построенных на фонетических играх и аллитерациях, в скороговорках. Педиатры утверждают, что гуление совершается «между языком и молоком», когда младенец пережевывает слоги, получая от этого фонетическое удовольствие. Тем самым первое магическое удовольствие ребенка связано с возможностью услышать, как он сам бормочет. Это и есть праязык, язык адамический, к которому и пытаются вернуться, в частности, персонажи «Сада принания». Но возвращение к нему требует познания: признания истоков и чувства благодарности за то, что они существуют («Jardin de reconnaissance») и, вместе с тем, *нового* познания — обращения к иным, чужим языкам («Jardin de *re* connaissance»). Отсюда, в частности, столь присущее Новарина стремление к разного рода фонетическим играм: аллитерации, ономатопее, ассонансу и проч. В подобной лексике, ничего не означающей, есть убеждение, что звук продуцирует смысл — убеждение, многократно отраженное в литературе, в диалоге Платона «Кратил», в словаре ономатопей Ш. Нодье (Dictionnaire raisonn des onomatop es fran aises, 1808) и проч., — что, в свою очередь, возвращает нас к временам, когда звук и смысл были неразлучны.

Ни один поэт не пишет на своем родном языке, но переводит самого себя, переходя от материнского языка к языку трансгрессивному (иначе говоря — своему собственному). От этого расхождения рождается напряжение и одновременно согласие. Поэтический язык прячет в себе дочерний язык (именно поэтому опьянение звуком, которое производит смысл, напоминает гуление семимесячного младенца). Но об этих истоках языка, считает Новарина, помнит один поэт.

При этом лепетание (в этом смысле название пьесы «Le Babil des classes dangereuses» есть еще и общее определение лингвистического метода Новарина), лишенные смысла проговаривания вписываются, как это отчасти уже было показано, и в литературную традицию: поэзию XVII в. — поэзию галиматьи, нонсенса, почти вытесненную затем упорядочивающей тенденцией эпохи Просвещения, и вновь проявившуюся в начале XX в. в языковых экспериментах Льюиса Кэрролла, Джойса, сюрреалистов, членов группы УЛИПО и др.[[13]](#footnote-14) То есть правильнее было бы сказать, что литература всегда обращалась к подобным формам детскости, видя в них источник креативного начала.

### *Глоссолалия как болезнь*

Очевидно, что присутствие нонсенса освобождает язык от его назывной сущности, отчуждая его и погружая нас в подсознательно известный нам язык безумия. В языке есть мощь, которую порой и может только освободить безумие, потому-то нонсенс выступает как один из способов открытия множественных возможностей языка[[14]](#footnote-15) (неслучайно сам Новарина постоянно подчеркивает, сколь сильно было влияние на него художников Арт брют).

Современное искусство открыло возможности использования неклассических форм в искусстве. Психиатры и лингвисты совершили собственные открытия в этой области. Глоссолалия, подразумевающая чистый план выражения, отказ от смысла и сведение речи к чистому голосу, а языка — к слову, была выражением выдвижения на первый план означающего, что составляет в более широком смысле основной принцип модернизма (отсюда — валоризация этих форм в первых модернистских поэтических экспериментах). Отсюда и способное шокировать читателя стремление Новарина к тексту-нонсенсу, тексту, лишенному смысла, имитирующему язык детей или безумцев[[15]](#footnote-16).

### *Отношение к французскому языку*

Новарина нередко сравнивают с пешеходом, который впитывает в себя все, что видит и слышит. Французский язык он познает через географию, геологию, биологию, орнитологию. Сам он не любит в этом признаваться, но при написании текстов он пользуется словарями значительно больше и чаще, чем какой-либо студент-филолог или студент-биолог.

Он считает неверным принцип суптитров, которые сопровождают на телевидении французскую речь бельгийцев, бретонцев, алжирцев, жителей Прованса, а также детей и стариков, сводя ее к единой общелитературной норме (для Новарина французский общепринятый язык, на котором сейчас говорят — это тоже своего рода «новояз» тоталитарной коммуникации, «малая светская идиома», «все более усеченное эсперанто», — язык, который теряет ежедневно как минимум один звук; язык диктантов, язык глухих[[16]](#footnote-17)).

Возможность регенерации языка — в обращении в том числе и к народным истокам. Тезис, казалось бы, вполне традиционный, но для Новарина очень личный (не потому ли, что он родился в Швейцарии, где смешение языков — каждодневность, и что сонорная массса языка его савойского дедушки, включавшая в себя арго и диалект, была с ранних лет родной для Новарина?)[[17]](#footnote-18) И потому он резко выступает против «централизованного» французского языка, прислушиваясь к средневековому фону в полифонии голосов, к диалектам — средиземноморскому, савойскому и др. То, что на первый взгляд может показаться неологизмом, абсолютно произвольным созданием Новарина, при внимательном вчитывании всегда содержит в себе определенную языковую референцию: так, слово *vulviac* своим суффиксом *ас* вызывает в памяти Средиземноморье, *Enfant Thiozule* есть фонетическая дань савойскому диалекту, персонажи, проходящие тысячами в пьесах Новарина и существующие лишь как имя (как персонажи карнавала или персонажи картин Иеронима Босха), — суть деревенские прозвища, странные для уха городского жителя, но обыденные в провинции и т. д.

Многое передается языком, утверждает Новарина, цитируя известные слова Бааль Шем Това: «В каждом воспоминании секрет искупления». Язык передает больше знания, чем можно подумать. Каждое слово — бездонная библиотека, стоящая целого философского трактата. Следует уважать их память. «Я считаю абсурдным, что есть театры, в которых играют только современные пьесы», — утверждает тот, кого легко можно было принять за «крутого авангардиста».

Язык у Новарина не только не претендует на пресловутую французскую ясность и точность, но чурается ее: не французский язык в упаковке, не мертвое животное, чей труп пытаются сохранить в неприкосновенности, но *живой зверь* , которого пытаются разбудить, как это делал Рабле, Жарри и многие другие (отсюда — столь частая метафора зверя в «Саду признания»; *см. также наст. изд, с. 27, 204* ).

Но за этим скрывается еще и своеобразная тенденция языкового космополитизма: язык может оставаться материнским, только если будет открыт всевозможным иностранным влияниям, его жизненность проистекает от его постоянного умерщвления. Это своеобразный Ноев ковчег, но наоборот: поместить твари в укрытие нужно было, оказывается, не для того, чтобы сохранить роды в их неизменности, но чтобы распространить их во всевозможном гибридном состоянии. Так возникает тема Вавилонской башни (*tour de Babel* ), рифмующаяся с *babil* (лепетание), — своего рода позитивная программа земли обетованной, где снимаются все и всяческие вериги с языка и где сам язык обретает тело[[18]](#footnote-19) (ср. в «Саду признания»: «…посмотрите, как межуют они здесь язык наш, принимая его за наше первичное тело — как будто он и есть наше тело!»).

Тем самым, выступая казалось бы против французского языка в той форме, в какой он существует, Новарина поет на самом деле гимн французскому языку и разнообразному его происхождению.

### *Парадокс о языке и речи*

###### *Речь-говорение*

Все мы хорошо помним, что в основе современной лингвистики, начало которой положено было трудами Фердинанда де Соссюра, лежало выделение языка как коллективной структурной системы и его противопоставление речи как индивидуальному использованию этой системы говорящим субъектом. Причем достаточно длительное время интересы лингвистов сосредотачивались в основном в области изучения именно языка, а не речи. В этом смысле переломными стали 1970-е гг., когда, во многом благодаря встрече феноменологии (в лице М. Мерло-Понти, П. Рикера) и новой лингвистики (Э. Бенвенист), вышедшей наконец из «пут» структурализма, с особой остротой встал вопрос о субъекте, переводящем язык в дискурс (речь), а также о проблеме «высказывания» ( *nonciation* ). С другой стороны, не следует забывать и о том, какой успех обретает именно в эти годы концепт «речь» в психоаналитической теории Лакана. Собственно, именно в этом обостренном интересе к речи, одновременно лингвистическом, феноменологическом и психоаналитическом, и следует искать истоки теории человеческого языка, разработанной Новарина в его театральных эссе (см., в особенности, его сборник «Перед речью») и воплощенной в театральных пьесах.

Метафорически определяя язык как тюрьму, «темницу» (отсюда характерный для Новарина и постоянно повторяющийся вопрос: мы ли заключены в языке или мы сами заключаем в себе язык), все надежды, как литературного, так и метафизического плана, он связывает именно с речью. В оппозиции язык-речь его в первую очередь интересует речь как «порождение животворного вздоха», а вовсе не язык, мыслимый как коллективная картина мира. Ибо сущность речи, утверждает Новарина, заключается в изменениях, свидетельствующих о существовании *другого* (собственно, именно в этом Новарина так схож с А. Арто и Э. Левинасом[[19]](#footnote-20)). Мы не вправе рассматривать речь как простой заместитель действия и еще менее как его лингвистический эквивалент: говорение — это единственно возможный исход человеческого существования, поскольку это своеобразный акт отрицания спящей повторяемости мира, вечного возвращения, в котором, как определял Ницше, умирает будущее.

Язык, который Новарина так любит рассматривать в его первичном значении, играя на присущей ему двойственности, — это в первую очередь мускул, при помощи которого продуцируется слово. Язык («мускул, покоренный коммуникацией») с детства обучается языку (языкам), становясь тем самым послушным орудием ортофонии, служа целям понимания и выражения. Новарина же стремится разработать для него особого рода акробатические упражнения, гимнастику, чтобы язык смог сказать то, чему его никто не обучал. Новарина хочет дать языку право речи — и, значит, право на бесконечность возможностей, желая, чтобы наконец зазвучал неслыханный дотоле язык, язык вавилонского столпотворения, но только без последовавшего затем в истории наказания. Язык должен выйти за пределы своей коммуникативной и номинативной сущности. Необходимо, считает Новарина, ввести речь в язык, а не оставлять ее умирать в языке (ср. реплику, которую он вкладывает в уста Луи де Фюнеса: «Речь — это наше истекание кровью в пространстве»). Современный кризис литературы заключается не в кризисе смысла, но в кризисе выражения.

Отсюда, в частности, и его пристрастие к лексическому творчеству: к созданию неологизмов (топонимов, хрононимов, каламбуров, «слов-бумажников»[[20]](#footnote-21), «слов-сфинксов»[[21]](#footnote-22), ономатопей), пристрастие к аллитерациям и ассонансам, к риторическим фигурам, среди которых антанаклаза (многократное повторение слова, причем каждый раз в новом значении); катахреза (сочетание в одной синтагме двух или нескольких несовместимых слов), парономазия (смысловое сближение слов, имеющих приблизительное звуковое сходство), силлепс (реализация в контексте прямого и переносного значения слова). «Новарина — неоморфолог, который пользуется всякими остатками, обрубками слов: у морфолога ничто не поступает в морг. Словесное — это тот материал, который углубляют, раскапывают, а не инструмент для углубления, посредством которого овладевают окружающим миром»[[22]](#footnote-23).

###### *Нарратив и коммуникация*

Для лингвиста творчество Новарина особенно интересно своим постоянным поиском в области речи. И при этом его удача, как считает современная критика[[23]](#footnote-24), — в избежании одной из смертельных ловушек речи — нарратива. В самом деле, в своих поисках асимптоты речи, он, казалось бы, постоянно пытается противостоять соблазну рассказывания (что вызывает в памяти известный парадокс Итало Кальвино: «Человек, прежде чем он начал думать, рассказывал истории»).

Вместе с тем Новарина противостоит не только соблазну нарратива, но еще и соблазну коммуникации, утверждая, что акт коммуникации могут совершать трубы, сообщающиеся сосуды, компьютеры, но только не человек, для которого всякая речь — первооснова, ибо она дает человеку *возможность быть* : «Мы рождены речью, призваны говорить, мы — рожденные танцоры, мы — призванные, а не коммуникативные бестии» («Театр речи»). Ибо речь (говорение) — это более, чем взаимный обмен настроением и идеями, это еще и «дыхание и игра, говорить — это драма». Вымысел (*fiction* ) неотделим более от момента произнесения, он создается говорящим в речи. Вымысел не может быть представлен как произведение, заранее заданная фабула, но лишь как процесс: не сделанное, но то, что находится в процессе деяния[[24]](#footnote-25). Именно поэтому, утверждает Новарина, всякая настоящая речь есть возмутительница спокойствия, что, в конечном счете, влечет за собой вопрос более глобального порядка — что есть литература.

За вопросом о языке, пытающемся свести живой поток речи к отдельным названным вещам, и речи, которая, в своем сражении с языком «опрокидывает мертвые идеи», встает еще один вопрос: о вербальной сущности человека, или, как определяет Новарина, «вербальной плоти человека», то есть онтологический вопрос о говорящем создании, которое «думает как дышит» и из которого современный новояз (современная культура) хотел бы сделать машину, способную произносить лишь узкий набор узаконенных слов[[25]](#footnote-26). Так что когда Новарина говорит, что мы созданы дыханием и что действительность порождена речью, он имеет в виду, что нет ничего более человеческого, чем речь, и что речь есть само условие человеческого существования, и что мир, равно как и человек, не существует вне речи. В таком случае речь оказывается первична по отношению к материи; и потому, как только новаринский актер выходит на сцену, отношения между словами и вещами опрокидываются: «Актер говорит камням и напоминает материи, что она — внутри слов». В этом, по словам одного из критиков, — миф об Орфее, но наоборот: не пение заставляет двигаться скалы, деревья, растения и животные к тому, кто поет, но сам поющий, его голос, смысл и звук обнаруживаются в их возвращении к естественным истокам[[26]](#footnote-27).

###### *Сотворение мира*

Будучи сам создан речью, новаринский человек своим «глаголением» способен еще и переделать, пересоздать мир. Слова он воспринимает настолько серьезно, что распыленность фонем, разорванность смысла в различных языках и в его собственном языке приводит его всегда к единству смысла (ср. в «Саду признания»: «Реальность здесь отмечена входной дверью, написанной: *Вход в реальность вещей высказанных* »). В новаринском говорении есть попытка возвращения речи миру, примирения, а не разделения звука и смысла, слова и вещи. За этим — установка на аутентичность речи, убеждение, что словом можно изменить мир.

В этом смысле лингвистический эксперимент Новарина — не только и не столько словесная игра, но своего рода религиозный акт беспрестанного сотворения. Мир у Новарина как бы заново рождается в слове (ибо, как утверждает Евангелие, «В начале было Слово», и, как добавляет Новарина, лишь в конце появилось общение, коммуникация, что суть великая ошибка). Говорящий, говоря, освобождается у него от языка и возвращается к божественному симулякру речи). Отсюда — столь характерная для Новарина техника повторения звуков, цифр, фантасмагорических предсказаний, перечисление, классификация, каталогизация. Причем последние выступают не как операции лингвистического упорядочивания реальности, но скорее как акт священнодействия. Называть — это акт магический (ср. картину сотворения в Библии), а давать имена «ничему» — «прекрасное определение демиургии»[[27]](#footnote-28). Повторение нужно не только, чтобы заново сделать мир в его новом назывании каждой вещи, но еще и парадоксальным образом, чтобы избавиться и от самой Речи, передав ее Литании, где всякое начало есть конец и всякий конец начало[[28]](#footnote-29). Текст порождается посредством пролиферации, размножения, разветвления; бесконечные списки имен, литания цифр, — все это звучит почти как библейское *Бытие* , поиск истоков своего рождения. Новарина пишет, что актер, прежде чем выйти на сцену, должен сосчитать все виды животных, назвать их и узнать их — а ведь это то, что делал Адам до того, как из его тела извлекли ребро и сделали из него женщину[[29]](#footnote-30).

###### *И слово в музыку вернись*

И все же в новаринской апологии речи заключен определенный парадокс, ибо и для него, так же, как и для многих других философов и поэтов, проблема невозможности высказывания представляется как очевидная и более чем актуальная. Сам он любит цитировать знаменитый афоризм Витгенштейна: «О чем нельзя сказать, о том надо молчать», заменяя его тут же собственным парадоксом: «То, о чем нельзя говорить, надо сказать». Так возникает диалог между необходимостью молчания и потребностью выражения, борьба между говорением и высказыванием. В сущности, Новарина отрицает молчание. Но он отрицает и говорение, которое банализируется и изнашивается. По его мнению, если и существует невыразимое, то потому, что существующий способ выражения недостаточен. И поэтому надо использовать все возможности языка и речи. То, что было невыразимо, становится выразимым, как только язык деформируется и деструктурализуется. Для решения проблемы «стертого», вульгаризированного говорения (речи) он использует, по аналогии, термин блуждания (errances), вспоминая о поисках Грааля, к которому, как известно, дороги нет и к которому, как у Вагнера (как и у Гете в царство Матерей) может привести только собственный, личный и единичный мистический опыт. Так, в «Человеческой плоти» он дает несколько тысяч определений Божеству, продолжая проект Ибн Араби, который давал 99 имен Аллаху, приближаясь тем самым к невыразимому.

###### *Логоскопическая страсть (литания и вербигерация)*

Страсть к перечислениям и в самом деле является характерной особенностью стиля Новарина, что легко ассоциируются с библейской литанией имен в Бытии, а также с ксеноглоссической вербигерацией[[30]](#footnote-31) пророков, апостолов, иллюминатов-пятидесятников, посещаемых Святым духом, которые начинают говорить на языках и использовать идиомы, смыслы которых не разумеют. Новаринский человек есть производное от всего этого, потому что во всех этих формах он видит прорицание, от которого зависит спасение мира, а также особый смысл, присущий всем идиомам: освободить тайный смысл слов от недоразумения, выразить ликование, что лежит в основе языка.

Порой Новарина создает целые произведения из подобной вербальной пролиферации. Так, в орнитологической инвенции, заключающей «Речь, обращенную к животным», подобно св. Франциску Ассизскому, повествователь однажды оказывается в лесу с 1111 птицами, которых он, в ономастическом неистовстве, начинает называть, одну за другой. Это перечисление в форме литании имеет цель, как говорит сам Новарина, повторять слова вплоть до того, что начинает кружиться голова, — практика, которую можно сравнить с использованием заклинания, имеющим значение экзорцизма. Чтение этой литании и составляет основной творческий акт.

Вместе с тем, эта логорея, эта вербигерация имеет, помимо сакральной, и давнюю светскую традицию: это и иррациональная позднелатинская поэзия, вытекающая из гиперболического способа выражения, это и так называемые фатрази (*fatrasies* ) Средних веков, соти (*soties* ), кок-а-лан (*coq-&#224;-l’ ne* ), а также галиматья и бессмыслица (*amfigouris* ), характерные для французской поэзии XVII — начала XVIII вв. Английская ветвь данной традиции находит выражение, в частности, в знаменитом стихотворении Льюиса Кэррола «Джаббервоки»[[31]](#footnote-32). О литании имен, возмещающей недостаточность языка, писал и любимый Новарина Жан Дюбюффе: «И все же возникает чувство, что репертуар слов, что использует любой из наших языков, непомерно сужен в отношении бесчисленных восприятий мысли и что наши слова в их абстрактном статусе страшно бедны для выражения особости ситуаций каждой названной вещи и ассоциаций, возникающих в мысли. Говорят, что в арабском языке существует 15 способов называть верблюда, и конечно же должно быть и у эскимосов пятнадцать способов обозначать тюленя или снег, но разве пятнадцати способов достаточно? Нужно было бы сто тысяч…. Потому что мысль всегда в движении, она само движение, в то время как слова — инертные тела. Необходимы слова в движении»[[32]](#footnote-33) (ср. также требование глоссолалического языка в «театре жестокости» А. Арто).

Из непосредственных предшественников Новарина во французской литературе литанию повторений, потребность исчерпать текст, дойдя до его последней возможности, мы встречаем у Мишо и у Беккета. Однако если, например, у Беккета все это заканчивается умиранием, исчерпанием, то у Новарина все происходит наоборот: за первым дыханием открывается второе, — явление, которое сам Новарина сравнивает с бегунами в марафоне, которые встречаются, преодолев перехватившее дыхание, в состоянии тотальной эйфории[[33]](#footnote-34).

В итоге нарративные формы обычного литературного письма, синтаксис, орфография, — все это оказывается опрокинуто у Новарина: орфография изменена, синтаксис раздроблен, пунктуация в ряде случаев упразднена. Письмо Новарина возникает не в соответствии с правилами школьной грмматики, но, говоря словами Ролана Барта, «как результат таинственного заказа, проистекающего из собственной судьбы или тела пишущего»[[34]](#footnote-35).

###### *Ритм прозы*

Поскольку Новарина призывает разрушить привычные отношения фамильярности по отношению к языку, «войти в опыт странности языка», особенно важным для его письма становится ритмический опыт, ибо ритм связан со временем и пространством через вдох (дыхание). В этом — еще одна связь Новарина с древними пророками и их использованием языка: драматический автор, как и актер, как и пророк, — это «взывающий». Невозможно назвать, считает Новарина. Можно только воззвать, потому что мира не существует. Этим вызваны и тон стилизации Библии в его пьесах, и проповедническая интонация.

Откуда происходит эффект литании имен, перечня слов, в чем сила заикания, — вопрошает Новарина. Оттого, что все они мобилизуют тело, приводят его в движение, потому что литанию, список, перечень невозможно читать в уме, молча, одними глазами, все это должно быть произнесено. Тело танцует при произнесении списка, а список (лист, литания) держится на ритме[[35]](#footnote-36).

Собственно, именно вниманием к ритму объясняется его интерес к японскому театру «но», который, с его резкими переходами от «я» к «ты», от единственного числа к множественному, быстрым началом, замедленным развитием и очень быстрым финалом, предстает для Новарина как лучшая школа ритмического построения текста (*см. наст. изд., с. 206–207* ).

Сам Новарина любит цитировать фразу Бодлера, которую тот подсказал своему адвокату во время процесса над «Цветами зла»: «Ритм и рифма отвечают у человека на бессмертные потребности монотонии, симметрии и удивления».

###### *Умное число*

Пьер Гийота в «Объяснениях» писал о значении ритма, который «устанавливает закон сердца и порождает в свою очередь число». Новарина в своей ритмической литании также переходит к математическому языку.

Собственно, одна из особенностей письма Новарина — это поразительное использование чисел, нумерический бред, логорея счета, даты, цифры, звуковая ткань математики. В «Болтовне опасных классов» — 282 персонажа, представленных в порядке их появления на сцене, в «Драме жизни» их будет уже 2587 — число, которое, как в Библии, воплощает в себе «множество».

В тексте «Во время материи» Новарина писал: «Послушай, как речь, еще не начав говорить, всегда начинает стучать палочками»[[36]](#footnote-37). И действительно, связь между числом и речью, числом и ритмом во многих текстах Новарина осуществляется посредством образа палочек, — тех самых, которыми ребенок начинает считать и которыми он одновременно отбивает музыкальный такт.

«Числа — это камушки, которые нужно катать во рту, чтобы научиться говорить»[[37]](#footnote-38) — говорит он в том же манифесте. В своей основе мир ритмизован. И число — как магическое заклинание, напоминает о мире до грехопадения, мире, который существовал как ритм. Ибо число предшествовало падению, число — это воспоминание о райском языке, который предшествовал языку вообще, — тому райскому языку, что позволяет овладеть миром путем прямого перечисления, вне языка. Именно поэтому число становится для Новарина символом поиска утраченного единства[[38]](#footnote-39).

###### *Слуховой театр Новарина*

Собственно, именно здесь мы подходим к корню проблематики предлагаемой ныне читателю книги, как и к корню проблематики творчества Новарина в целом. Ибо тексты Новарина в их типографском исполнении отнюдь не предназначены для чтения глазами: вхождение в театр Новарина происходит через уши, а не через глаза; прежде чем читать текст Новарина, надо его услышать или самому его произнести[[39]](#footnote-40). Но даже и простого прочтения вслух оказывается недостаточно (в этом смысле здесь нельзя было бы применить, даже по отдаленной аналогии, термин *Lesedrama* ). Это тексты, единственное адекватное место существования которых, согласно авторскому замыслу, — одна лишь театральная сцена.

Ибо драматургическое существо всех пьес Новарина заключается в говорении. Всякая речь есть драма — утверждает Новарина. Но и в каждом слове завязывается драма, которую развязывает книга; внутри слов — театр, «язык говорящий». И поскольку язык уже сам по себе заключает в себе театр, то Новарина и переносит его на сцену, чтобы придать ему пространство, где бы он мог наконец зазвучать[[40]](#footnote-41). Собственно, основное достижение театра Новарина заключается в том, что он показывает, насколько зрелищен, вплоть до молчания, может быть язык. На театре что-то происходит в самом языке, а не только при помощи языка. Язык предстает одновременно как актер, действие, место[[41]](#footnote-42) (именно этим и объясняется пресловутое пристрастие Новарина к скоростному языку, высказанное им, в частности, в эссе «Вхождение в слуховой театр»: «Мне хотелось придумать скоростной язык. Потому что вещи ускоряются…»).

Язык, как это было в библейской и средневековой традиции, а потом в Ренессансе и барокко, предстает у Новарина как театрум мунди[[42]](#footnote-43). Языковой театр — это органическая сцена, вечный театр созидания мира, пробуждения вещей от лингвистической спячки, это — театр человека говорящего. В этом смысле в театре Новарина отсутствуют персонажи в традиционном понимании, но есть только актеры, которые проигрывают рождение мира из языка и рассказывают о своем существовании внутри слов.

Если письмо Новарина можно рассматривать как театральное *par exellence* , то собственно театральные формы оно заимствует в основном для того, чтобы их уничтожить: фабула, персонажи, место действия превращаются в своего рода негативы. Так, фабула (если вообще это слово применимо к театру Новарина) предстает как постоянный переход к действию, на самом деле лишенный всякого действия (в «Воображаемой оперетте» один из персонажей так и обращается к Богу со словами: «О Господи, прости актерам их бездействие», а в эссе «Перед речью» сам формулирует характерный для его театра прием: «Действие развивается без цели посредством вторжения ритмических персонажей», «люди переходят к действию, бездействуя». Реальность, таким образом, умирает в симулякре, рассказ распадается на различные фрагменты, неспособные составить целое, персонажи растворяются в языке, где их поглощают производные от их же имени. Впрочем, часто это даже не персонажи, но своеобразное рондо голосов и явлений (ср. в «Саду признания»: «Они живы здесь все, в этом цветном кубе: в какой-то другой пьесе Работяга Анемоскоп пальцем проводит по обоим берегам Вспяченной Реки; а где-то лакает Дитя Напала, царапается Мальчик-с-Пальчик, на шпеньке поворачивается Младенец Пурим» и т. д.). Единство же пьесы создается благодаря постоянному возвращению одних и тех же тем. Сценические ремарки в его пьесах несут лишь ритмическое значение, иногда они комичны и построены так, что воплотить на сцене их просто невозможно. Это театр действительно пустоты, где ничего не сказано, ничего не показано, где есть только беспрестанное действование, своего рода комический негатив бытия. Так создается парадоксальный театр для слепых, где и автор и актеры отказываются от визуальности[[43]](#footnote-44), представляя на сцене одни лишь дыры и пустоты, где говорят о представлении, но уводят нас прочь от него. В определенном смысле, можно было бы сказать, что Новарина соблюдает классический принцип трех единств, но — от противного, создавая театр вне времени, вне пространства, вне действия.

Сам Новарина считает, что современный театр чересчур замедлен. Это театр Станиславского, от которого в настоящее время хочется отойти[[44]](#footnote-45). Свою неприязнь к театру психологическому он объясняет так: в любом случае театр не способен достичь своего невозможного двойника — жизнь как космическую жажду, сделавшую проклятие из существования Арто. Чтобы избавиться от превосходства жизни, надо отказаться от спектакля. Нужен театр, который не сможет более смотреться в спектакле, как в зеркале. И это — речевой театр, провозглашающий смерть смысла[[45]](#footnote-46).

С последним связана и сложность в определении жанра того, что безоговорочно мы пока называли театром Новарина. Между тем, письмо Новарина он сам и его критики нередко осмысляют как поэзию[[46]](#footnote-47), а его театр, где «спортивный, мускульный и дыхательный ритм поэтического текста» решает в какой-то мере проблему перформанса или поэтической акции[[47]](#footnote-48), — театром поэзии.

В тексте «Спор с пространством» («Le d bat avec l’espace») сборника «Наедине с речью» Новарина формулирует: «Театр — это место появления активной поэзии, где вновь и вновь показывается людям, как мир был назван языком»[[48]](#footnote-49). И тогда получается, что никогда театр как место, где разрывается образ и инсценируется вопрошание языка, не был в такой степени в центре мира, как в поэтическом театре Новарина.

###### *Декорации*

Отказ от спектакля, речевой театр, провозглашающий смерть смысла, — все это предполагает и особое решение пространства сцены как абсолютной пустоты, на которой речь могла бы рождаться и исчезать. И тогда возникает проблема декорации, поскольку всякое изображение препятствует ви дению языка. Отсюда — подчеркнутый минимализм убранства сцены. Новарина сам пишет декорации для своих пьес, конструируя особого рода антидекоративные декорации, способные выразить ритмический опыт воплощенного языка на сцене.

###### *То, что требует режиссер Новарина от актера*

Отношение Новарина к актерам (не следует при том забывать, что сам он не только начинал как актер, но и считает себя актером по сей день[[49]](#footnote-50)) критики определяют как радиографическое. В актере Новарина видит не фигуру, не персонаж, не характер, но распад, расщепление. Он видит анатомические истоки актерской игры (органы, нервы, мускулы) и, с другой стороны, его пустоту, стирание, затушевывание самого себя. Отсюда — мифический образ Луи де Фюнеса.

В «Письме к актерам» Новарина требует «артикуляционной жесткости, лингвистической бойни». Все, что убивает или остраняет наше привычное лингвистическое восприятие, ценностно: ошибки, плохая артикуляция, проборматывание, ляпсусы, афазия[[50]](#footnote-51). За всем этим стоит желание развязать, освободить язык, «сломать» слово, испортить речь, вернуться в детство языка, освободить собственные эмоции. Сцена, как ее определяет Новарина, — это Голгофа актера, распятого потоком слов, суффиксами, звуками[[51]](#footnote-52).

Размышления эти служат, как мы уже видели, пролегоменом к собственной театральной продукции Новарина.

Словесный язык актера сопровождается параллельным языком жестов, сходным с пантомимой (тенденция, которая усилилась при постановке последней пьесы «Красный источник»). Тем самым при отсутствии сюжетно-фабульного действия звуковой и телесный преформанс актера выдвигается на первый план, и актер оказывается как бы обнаженным перед публикой, вступая в более непосредственные отношения со зрителем.

При этом Новарина формулирует перед собой (как автором и режиссером) задачу — выявить возможности актера как человека-марионетки, расчеловеченного и развоплощенного. Правда, под актером-марионеткой подразумевается не демиургическое манипулирование актера автором (о котором говорили романтики и о котором, например, писал Г. Клейст в своей знаменитой статье «О театре марионеток»). Задача Новарина в этом случае иная: только марионетка, считает он, может познать «не-себя» (тезис, сформулированный в «Письме к актерам»), только деревянный человечек может позволить себе деревянный язык. «Актер — это слово, которое надо опрокинуть. Мы присутствуем не при его действии, но при его страсти. Актер движим».

В своем осмыслении театра Новарина прибегает еще и к фигуре циркача, бурлескного клоуна. Точка отсчета игры актера для него — Чарли Чаплин, Луи де Фюнес, воплощавшие собой атмосферу ярмарок и народного театра, напоминавшие своей игрой музыкальные шкатулки, вовлекающие зрителя в игру странных механизмов, говорящих и действующих по своим странным законам (отсюда — карнавальный вихрь «Воображаемой оперетты», словесная имитация карнавального шествия в «Саду признания» и проч.). Отсюда же и безостановочный ритм его пьес, как в их текстовом воплощении, так и в сценическом: «Я просил актеров все время догонять время. Никогда никакого молчания, и почти без пауз»[[52]](#footnote-53).

Казалось бы, пьесы Новарина должны отпугивать актеров: длинные монологи, рискующие утомить зрителя и опасные для актера, который вполне может забыть их. Действительно, выучить текст Новарина сложно. Даниэль Зник, ставший теперь одним из постоянных и любимых актеров театра Новарина, признавался, что, репетируя, на первых порах нередко бросал текст пьесы на пол с криком: «это же убийца, он хочет убить меня».

В менее пущенных красках актриса Клод Мерлен рассказывала, как на представлении «Предпоследнего из людей» у нее было ощущение, что она спускается по черной трассе на горных лыжах в морозную погоду. «В каждый момент трясутся поджилки. Испытываешь страшный страх не дойти до следующей фразы. Это тексты, которые невозможно уютно повторять от спектакля к спектаклю»[[53]](#footnote-54).

И все же актеры любят этот слаломный спуск, одновременно возвращающий их ко временам детства. «Играть Новарина — это значит опускаться на самые глубины французского языка, вплоть до той детской радости, которую мы испытываем, играя со словами». «Когда я играл в „Монологе Адрамелеха“, — рассказывал Андре Маркон (*см. наст. изд. с. 11* ) — мне казалось, что я воскресал в театре. В своей музыкальности, широте красок и контрастов это было скорее бытие танцора и музыканта, чем актера. Я работал в течение месяцев. Как виолончелист, что отрабатывает свою партию, по десять часов в день. В отношении дикции, если фрагмент казался сложным, необходимо было его отрабатывать, чтобы придать желаемую легкость. Затем надо уметь спрятать, сокрыть вложенный труд. По прошествии некоторого времени это письмо, поскольку оно архитектурно очень структурировано, дает актеру необычайную легкость»[[54]](#footnote-55).

###### *Проблема телесности*

Анти-театр стал одним из основных элементов современной драматургии. Вслед за театральными и поэтическими новациями Арто Новарина создает, как мы уже видели, театр, выводящий за пределы театральности как таковой и вместе с тем уводящий в глуби ны тела, которое для Новарина неотделимо от конечных возможностей языка. В своем театральном манифесте «Письмо к актерам» он призывает актеров выражать прежде всего телесность речи. Он разрабатывает теорию особого использования голоса. Во многом продолжая поиски Ежи Гротовского в области «тотального акта», Новарина работает с ритмом как с резонансом человеческого тела, передавая духовное движение через плоть. Отсюда — постоянные в его теоретических работах размышления о работе мускулов, об экономии дыхания, о явлении новой телесности[[55]](#footnote-56).

Тело — это не плоть, но текст. Человека, говорит Новарина, надо освободить от плоти, выплеснуть его пневму. Чтобы свершилось воплощение слова, нужно, чтобы умерла плоть. Задаваясь вопросом о взаимоотношении тела и языка, выявляя телесность смысла, Новарина пишет: «Говорение есть основополагающий опыт тела и путешествие в материю. Синтаксис переходит в анатомию»[[56]](#footnote-57). Отсюда же — и другое утверждение: «Пунктуация суть ритм тела в языке». «Поразительно, как актер реагирует на малейшие импульсы текста: точка с запятой, две точки, тире…, — все служит ему, все воздействует на его тело»[[57]](#footnote-58).

Его действующие лица — не индивидуумы, но органы, каждая фигура — это одно огромное тело, одно говорящее, двигатель драмы. Тексты Новарина часто рождаются во рту (устах). Отсюда — центральный для него образ, присутствующий еще как персонаж в его первых пьесах (госпожа Буш — по-французски «рот» — в «Летающей мастерской») и превращающийся в лейтмотив в последующих произведениях («рот», по-латински — *os, oris* ; отсюда дополнительная коннотация: рот, Восток, *Orient* , место рождения, там где восходит солнце).

При этом нетрудно заметить, что рот (уста) устойчиво рифмуются у Новарина и с другим мотивом: зада-ануса. Генрих Гейне сказал однажды: «Собака, на которую одели намордник, лает задним проходом». Новарина подхватывает этот миф языка, который не может быть выговорен устами и который извергается симметрическим органом, относящимся к телесному заду (то есть, почти по Бахтину, речь идет о языке низа, народном языке).

Впрочем, в «Борьбе мертвецов» Новарина создает миф об Эдеме, где анус и уста составляли еще единое целое («дыры-близнецы»). То, что потом он же прокомментировал в «Письме к актерам»: «Уста, анус. Сфинктеры, круглые мышцы, закрывающие наш тубус. Открытие и закрытие речи».

Но здесь-то и возникает парадокс: ибо речь зависима от тела, она исходит от низа, выходит из верха, и в этом — физиологическая достоверность. С этим связан у Новарина фантазм дыры, прохождение через дыру как обмен между телом и языком. Причем дыра, в которой возникает воздух, предстает одновременно и как дыхание, порождающее текст.

Тем самым физиология дыры становится одновременно актерской и писательской этикой: «Я писал это не рукой или головой, или хвостом, но всеми дырами своего тела» («Драма французского языка»)[[58]](#footnote-59). С этим же связана и тема углубления (что по-французски передается глаголом «creuser» и означает одновременно «прорывать, выдалбливать дыру» — но еще и «изучать», «углублять», как в физическом, так и метафизическом смысле). Вот почему Новарина сам себя называет пронзенным[[59]](#footnote-60), используя все возможные метафоры недостачи, отсутствия, пустоты. Перефразируя знаменитое высказывание Франциска Ассизского — «любить — это давать то, чего не имеешь», использованное также Лаканом, он пишет: «Скажи то, чего ты не знаешь. Дай то, чем не обладаешь». Подобно мистикам, Новарина рассуждает о полноте отсутствия: отсутствие становится условием присутствия, пустота — условием появления *Другого* [[60]](#footnote-61). В свою очередь это вызывает деперсонализацию актера. И Новарина утверждает: «В сердце человека — никто; эмоция — суть движение» (в сущности, это и есть адаптация к современным условиям принципов театра «но»: не действующие лица, но персонажи, в одеждах живущие[[61]](#footnote-62)).

С темой дыры, порождающей текст, связан также и комплекс характерных для Новарина мотивов извержения, опустошения, выворачивания наизнанку. Из тела извергается все, что только может из него извергнуться: моча, кровь, речь (ибо извержение есть усилие, консубстанциональное речи). Соответственно все выворачивается наизнанку, внутреннее становится внешним[[62]](#footnote-63), оно экстериоризуется, все границы исчезают, наступает полная свобода: мозг становится булыжником, слышание — видением, полы смешиваются, смерть и жизнь переплетаются, течение времени обращается вспять, персонажи совершают путешествия из самих себя в другие пространства.

Само существование в собственном теле нередко вызывает у новаринского персонажа удивление, которое ведет к своеобразному раздвоению личности (ср. в «Саду признания»: «Мне страшно задерживаться в жизни вместо моего трупа»), Тело признается лишь при условии признания его трупной сущности: тело как нечто, где можно поместить свой труп[[63]](#footnote-64). Отсюда же — и реплики новаринских персонажей: «Я рад, что вижу свое тело мертвым — и что я смогу написать на нем, как я рад, что грешная эта плоть гниет и разлагается» («Сад признания»).

###### *Как переводить тексты Новарина*

Актер и режиссер Леопольд фон Вершулер, он же — переводчик Новарина на немецкий язык, рассказывал, как однажды во время публичного чтения его текстов в 1994 г. в Германии жена Новарина Розельяна Гольдштейн спросила: «На берегу скольких рек, ручейков, водных потоков сидели вы и плакали?» Леопольд ответил ей, не без труда назвав около 150 немецких рек, речек и ручейков («на берегу Везера, Одера, Лемме и Лан, на берегу Майна и Окер…»). Вслед за этим Розельяна ответила на тот же вопрос, но уже по-французски, назвав перечень французских рек, почти вдвое длиннее, чем у Вершулера. «То, что рождалось в моих ушах, была скульптура о двух лицах, созданная на двух языках. Никогда столь материально я не чувствовал разность наших двух языков, как в этом диалоге имен, когда, освобожденные от оков, налагаемых необходимостью передавать смысл (ибо речь шла о реках), языки отвечали эхом друг другу»[[64]](#footnote-65).

Кажется, в этом поиске возможного эха и заключается чуть ли не единственный способ перевода текстов Валера Новарина. Когда я спросила нью-йоркского философа Алена Вейса, переводившего Новарина на английский язык, как сумел он справиться с бесконечной литанией имен, он ответил, что открывал каждый раз «желтые страницы» Нью-Йорка в поиске причудливых имен и названий.

Все переводчики текстов Новарина сходятся в одном: его нельзя переводить, не обложившись предварительно большим количеством словарей — толковым словарем, словарем имен, рифм, растений, животных и т. д., не проборматывая, не проверяя фразы на слух.

В «Письме к актерам» есть пассаж, который, по-видимому, может быть осмыслен и как руководство к действию для переводчика: «Найти мускулатуру в этом старом типографском трупе, …воссоздать акт его сотворения, переписать его своим телом…». То есть, иными словами, попытаться совершить на своем языке то же усилие, которое автор совершал на французском.

Впрочем, когда год назад мы обсуждали перспективу перевода его текстов на русский язык, Валер Новарина провидчески заметил: «Проблема переводчика та же, что и артиста: необходимо, чтобы это упало свыше».

*P. S. Отчетливо понимая, что далеко не все падает свыше, пользуюсь случаем, чтобы принести благодарность тем, кто своими действиями и советами помогал мне при переводе: Розельяне Гольдштейн, Жерару Дессону, Анастасии Дмитриевой, Анн Дюрюфле, Стефани Кабон, Валеру Новарина, Юрию Орлицкому, Веран Партански, Дани Савели, Анни Эпельбойн.*

*Особую благодарность выражаю студентам моего семинара в Российском государственном гуманитарном университете Юлии Горбылевой, Марии Косовой, Ольге Масюковой, Альфие Садыковой, при непосредственном участии которых было переведено эссе «Луи де Фюнесу».*

*Екатерина Дмитриева*

## *Сад признания*

Действующие лица:

*ГОЛОС-ТЕНЬ*

*ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ*

*ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК*

### I

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Рука подымается, уста раскрываются, тело вздыхает. Входят Иоанн Скрипкострунный и Камо Грядеши, Младенец Блескучий и Волхви т, Эмбрионище, Младенец, почти Восприявший Благодать, Иоанн Секвовечный и его Плоть и его Балансир, Младенец Плюмаж и Матадорсир, Петрушечник и его Зонт, Персонаж Живая Плоть, Иоанн Вульвический, Младенец Манипула и его Дыра для Промывания идей, Почтрекатель Теней и Его Штопор, Иоанн Семяизвергающий, Жена Семяприемлющая, Госпожа Красно-Коричневая, Человечьи Ловкачи, Младенцы Венерические, Иоанн Эпизодический, Уранос Пожиратель Урания, Младенец Вход Воспрещен, Иоанн Звонят Откройте Дверь, Женщина-плоть, Младенец, Давший всем Дубу. Они уходят. Входят: Жена Животрепещущая и Земляной Человечек.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Поскольку вы находитесь сейчас на театральных подмостках, развеществите то, что вы пережили[[65]](#footnote-66).

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я пережил горькие симоиеремиады у Покапана Землянухи; я познал Младенца Амфальтусера и его Дыру для Промывания идей; я познал людей, пожиравших распыленность отбросов Марсика Сплавильного; я познал маленький Гоночный Велосипед, делавший би-би, и его маленького хозяина, нажимавшего на тормоз; я познал госпожу Луизу-коротышку, которая трижды прошла вдоль стены и распласталась перед ней вследствие принятых против нее мер; я познал падения Роже Бланки, сброшенного человеками с откоса в реку; я познал дряхлость вечной жизни, заключенной в единую плоть; я познал ощущение природы, источаемое деревом; я познал Иоанна Светозарного, бросившегося на помощь соседним демагократам с призывом подтянуть портки и принять весь мир во штыки; я пережил кишение белокурых бестий, взрывчатку Марсика Петена-Пукающего, двух борюшек, трясущихся от страха при мысли о перспективе продления условий человечески-нечеловеческого существования; я познал человека по имени Иоанн Гремячая Голова, вернувшегося с полей смерти и измерившего мир ее аршином; я познал машину летального времени; я познал Ивася Фанзю, унесенного на почтовых тремя спазмами легочного кашля; я познал упругую зрячесть спеленутой земли; я познал, как в крольчатнике Марсика Мулярчика погружаются в воду псы; я познал детское, раскаленное докрасна, чувство небытия; я познал, как были сбиты автомобилем Эрик Кольяр и Сильвия[[66]](#footnote-67); я познал вхождение с заднего прохода гвоздочника, сущей шерстью покрытого; я познал одиннадцать по качей, с гордостью покидывавших недюжинную сцену; я познал песнь *двенадцати* , считавших себя *дюжиной* ; я познал бегство от опасности воздыхателя Даниэля Розгова, конвертацию белых людей президентом Беломордиковым и чистую воду бездействия, на которую выводились всемертвенные головы; я жил в двенадцати департаментах, откуда единожды в день мне открывался вид на всю мою жизнь; я познал оборотную сцену человека, поносящего Венеру-и-матерь-природу, меня взрастившую; я познал отчуждение в бледную дыру Иванжана Поталамийского; я познал сомнения велосипедистов Три плюс Два, коих подобрали на обочине цели; я познал разведение в сановники борова Гайдадара, похудевшего от долгих плутней его голеностопных челюстей; я познал покатость отлога; я познал встречу у источника Балахан Валаамской туберозы и ее ослика Буридана; я пережил вновь драму любви между тубусом и тленом; я пережил сцену сотворения мира и сказал ему свое категорическое нет; я пережил бестиализацию Крайней плотвички и преображение легавого на мотороллере в выступивший на терракоте лик св. Жана-Франсуа; я познал *пса без псалма* , названного так, словно в жизни жил он в теле вместо имени один лишь номер носящем; я познал, как разрешилась от тяжести Восточно-Сибирская магистраль в Западно-Уссурийском крае и как частица Божества привнесла в этот мир свою частицу бытия, восставшую против бытия; месяц нивоз я пережил в домашнем кругу; я познал пса по кличке Соси-свой-срам и свою прошлую жизнь, чтобы разыграть ее как спектакль у торговца с Андреевского спуска; я познал младенца, что в упрямстве своем вновь и вновь свершает свое преступление; я познал, в момент смерти, как тело увлекает за собою тело, которому все, сами того не ведая, поют гимн *остановись* ; я пережил радость зеленую, я пережил радость отменную, я пережил радость откровенную; я познал стальной куб, по почте запущенный в голову актеру Кобзо; в Бордо познал я песнь вещесловия у Марии Мелкопятнистой; я познал томление оникса в селе Промежицы и приход к власти губернатора Жирика Жирини в южной провинции Фосини; я жил в эру понтифика-зубрилы Путинского и жреца Гусятинского; я пережил свое терракотовое отрочество; я видел, как зарывали в землю самокат Каина, на коем катался его брат Авель; я познал опыт автоинтроинспекции, когда кровь мою гнали через моря и горы; я познал бег санитарных карет, которые изрешетили Облысенковые выкормыши; я пережил великий ужин, устроенный музыкантом Збюваковым, сыгравшим арию Фрагментов в местечке под названием Монетный сор; я прожил в цирке Шапито, где бард-певец-своей-печали печально приник языком к устью-устам Винардо; я пережил возвращение в мой город, и было время уже собирать камни; я познал триумфальную пыль «космического катафалка»; я зрел затопление Роны, когда прошли по ней пути водные, смешавшиеся с рабочими из Уибуса, что возвращались путями железнодорожными; я пережил, как закладывали на лопате в печь детей, и осязал мир, замкнувшийся в головах бабушек, сказавших надвое; я познал круглые лица-тубусы, насильно вставленные в дыру человеческую, дабы из человека и выйти; я познал Иванжана Лягаво-Грызлова, умноженного и поделенного на двое голосами шикающими; я познал, что значит дожить до понедельника после дождичка в четверг; я пережил присутствие чужих, которые походили на садовых кротов, обнаруженных в следах Везулия и Порции, кротов черно-серых, которых обитатели районного центра уездного города Тулебля то и дело наблюдают в их бесконечном хождении туда-сюда, туда-сюда; я познал, как собирают косность и рутину; я уверовал в Желательное наклонение Пантачревистов; я уверовал в Незаметность Чимши Пургенатического; я уверовал в Андре Жабнера; также и Поля Амакаду, одиноко в парке Виллет стоявшего, толкая речь свою перед собранием психически здоровых психиатров, я пережил и его; я познал, что никто не знал, что только жажда одна заставила закрыть закусочную больничную; я познал, как Иоканан-Аптекарь, скушав изрядный кусок хлеба, стал похож на своего пса Провизора; я не поверил тому, что Мухин-Пушкин сообщил Бердышевскому; я познал оду к радости, особо радостной оттого, что в ней не было меня; я пережил сцену затмения пространства в головах людей, выстроившихся в *алфавитном порядке* ; я познал, что значит жить в *алфавитном порядке* [[67]](#footnote-68); я пережил драму рабочих подмастерьев, нуждавшихся в зелено-древесных; я слишком поздно уверовал в дагерротип человеческий, и только потом узнал, увидел, поверил в его катафьялку, в его зирку, в его вековушку и в его превращение в неряху Урус-Кучум-Кильдибаева; я видел военные действия, из глубин исходящие, затем я услышал солдат, из могил подъятых радостию; я познал гимны, стрелою выпущенные сыновьями Поталама во вдову Поталамийскую; я слушал, как подрывник Ромась на голову перерос Иоканана Коротышку.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Я познала садовника Рабуни.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я познал, как привозят синих людей, посиневших от того, что попали под колеса трамвая; я познал тарифы принститутки Реомитры на вокзале Муальзюль; я видел три взмаха расчески о двух зубцах стоимостью в один франк на улице Пепиньерок, д. 8; я познал ритуальные услуги, сдавшие меня в мясную лавку; я познал то, что увидел, как Иванжан просто так спрашивал мир: «Мир, ты и есть мир? ты и есть мир?»; и я видел мир, который спрашивал у человека: «Разве мир — это то-что-осталось-от-времени, оставшегося нам для самокопания?»; я познал подмясничьи Коротышки и древесные мои останки, выпотроброшенные на пляжу.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Вы прожили как пес Потагр, признавшийся, что он прожил как змей Горыныч.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Вчера я призову Пса Почти Молодца и скажу ему: Пес почти Барбос, я тебя съем.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Я стражду соединиться с вами единением всех наших дыр, чтобы срастались все наши отверстия, чтобы затем поменялись местами наши конечности, чтобы сущая моя рука стала воистину на место вашей руки. Я стражду соединиться с вами живым во плоти в этот самый восхитительный час.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Если Бог не попустил, чтобы мы *глаголили* , как нам понять друг друга? Если Бог не создал нас глаголя, что остается нам, чтобы слушать его? сможем ли мы удержать хотя единое его слово?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Мы прислушиваемся к нашему животу в его глубинном бормотании, но если мы тихонько войдем туда, куда он нас приведет?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Наверняка существует еще проход сквозь смерть, и он — в отверзаемых устах[[68]](#footnote-69). Я жажду видеть. Разинь же пошире дыру, откуда мы все вышли! О, как велики губы отверстия того, где вы жили. И вот теперь — вы — навеки — с разинутым ртом и вашей мыслью о былом.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Истинная любовь только тогда жива в нас, когда мы глубоко спрятаны и для внешнего мира закрыты. Потому что мы — словно две лопнувшие мишени, из лучшего мира пришедшие.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Это верно: истинная любовь царит в нас, когда, с отрубленными головами, брякочем мы песнями своими в надежде на неведомые миры.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Подобно тому и истинная радость снисходит в нас каждый раз, когда прислушиваемся мы в могиле к истинному умиранию Божества.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Преступление свое мы совершили своими устами и отверстиями, отверзя их. Такими были и наши первые родители, когда решили они умертвить самих себя, чтобы в детях своих стать собственными своими отцами и матерями.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

В любви есть преступление, нам неведомое.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Да, совокупились мы, чтобы стыдно стало двум древним ликам мира, разъединенным между собой.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Расскажите же.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

«Приди, — сказал он мне, — ибо я хочу содеять с тобою срам». И свершали мы срам до наступления утра.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Когда в последний раз вдвоем вы совершали срам?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Осудительно высоко задирали мы ноги свои и треноги свои нашей опорно-двигательной системы; а затем сквозь отверстие диагонально замкнутого тела выходили мы на изнанку мысли. Мы находимся в мире, которого могила — одна лишь видимость, и все же неглубока она и все более спрятана. Смерть где угодно, например, в этих булыжниках, брошенных в тебя. Смерть — это любой из камней, брошенных в него: и он удаляется, стоит лишь ее схватить. Из *Чего* составлен мир.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Теперь, когда вы смотрите на этот мир пристально, он кажется вам абсолютно кругообразным.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

На сегодняшний день мы имеем всего лишь три дыры из множества возможных, в которые можно самоуглубляться, но две из них наглухо закупсорены зеркалом, о коем нам ничего не ведомо. Здесь, в этом вместилище смерти, мать моя неожиданно сказала мне: «Погодим глядеть в это вместилище смерти». На следующий день наступил черед отца, и он сказал: «Пойди на улицу опрокинутых табличек и скажи им, что сотворение мира залито кровью». И мир ответил: «Дети, дети, спите же отныне в океане крови». Все кончится тем, что кровь человечества притечет притоками и мы обернувшись глаголя сможем отныне предчувствовать то, во что она выливается. Почему вы смотрите на меня в месте, называемом *здесь* ? Какими дырами, живущими в твоей голове, ты все еще думаешь, что видишь меня?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

То внутренние ваши зеницы, что видят язык, в коем обитаете вы: остальная часть вашего тела умирает, как окровавленный мир, что томится в ожидании пред вами.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Если биением черепа взрывались бомбы вдали, то случилось это потому, что земля родилась из числа *Один* , произнесенного в смехе и упавшего с гробницы Дитяти Лепетушки.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Мысль, изреченная вами, не есть моя мысль.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Что есть твоя мысль?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Мнение мое таково, что тело мира опасно посмертно. Ибо здесь — жить на языке смерти означает выживать на языке жизни. Я смогла избежать части ошибок основополагающих, бывших следствием последствия.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Включите на полную громкость вашу последнюю сентенцию. Вы сами — часть земли, в которую вас закопают. А может, произнесите-ка ее еще раз.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Частица материи произошла в нас от частицы света, подвешенного вне пространства, которое мы углубляем.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

О чем говорит теперь потолок потолка?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

«Пришло время упокоиться». В нашем средоточии — дыра, сквозь которую мы более не можем глаголить, ибо совсем вскоре мы опорожнимся ею, так что никто более не сможет ее услышать и мы сами забудем о ней. У исхода твоих рук пространство, но нам не дано его удержать. В нашем средоточии мир, который, глаголя, мы называем *олам* .

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

С давних-давних пор тело мое уже не причиняет боли мне, но я испытываю боль от своего тела как от пространства.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они живы здесь все, в этом цветном кубе: в какой-то другой пьесе Работяга Анемоскоп пальцем проводит по обоим берегам Вспяченной Реки; а где-то лакает Дитя Напала, царапается Мальчик-с-Пальчик, на шпеньке поворачивается Младенец Пурим, упражняется в унынии Онисий, наматывается на самого себя гробовщик Пестуарий-Макогоненко, Матушка Матрица угадывает действие моторного вагона, рыцарь Колесованного Слова собою опровергает идею человеческого присутствия. В другой пьесе Иоканан Плохиш-Плюшевый ищет в присутственном месте своего брата, Младенец Грамматиков прислушивается к бегу утекающих фраз, тихо покачивается Нене т Совкохозяйственный, описывает круг лиходельник Струмилло и его пес Юфть; на берегу реки Лужесно Младенец с Голгофы воображает себе, как лжет Младенец Натяуповахомский; на берегу реки Буюн-Узун мелет свой вздор Младенец Молекулярий, сцепляются в клубке и укусе Младенец Мясомясничий с Младенцем Мясомясничим, Аналав Убей-Цель плотью своей строжайше осуждает плоть, засыпает Младенец Внутримясолавочный; Иоканан Сумчатый наблюдает за тем, как от тела его отделяется его двойник, Человек Земли вспоминает, что и он когда-то бывал здесь.

### II

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

А теперь идите вперед, покуда не вступите в цилиндрическую дыру, что внутри вас, через которую речь глаголит с вами; слушайте: глядите, как ваша речь исходит от ваших окровавленных уст, словно кровавая лента. Она подымается и опускается. Извлеките же ее прямо из воздуха, в ее истинном звучании, и подарите ее мне!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Ну же, возьмите бечевки, что прошли сквозь уши мои, и освободите их: голос ваш, что пройдет внутрь, пусть пройдет он туда как звук, что прошел в свою первую внутренность. Исчезните же внутри того, что принадлежит нам и вам: увидьте, как пространство помножено на уши на уши на уши на уши.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Слова эти, что извлекаем мы совместно каждое в свой черед в устах одних и других, — суть мембраны пространства, духа здешнего, коего трепетание доносится до наших ушей.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Пространство не трепещет: оно свистит, свистит.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Перемешайтесь же поглубже с нашими двоекратными речами, ибо двоекратное тело наше не видит, как его уносит время.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Испытайте же сие сырье: не можем мы оторвать наше ухо от сю да-от-сю да.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Здесь подбирает она свое тело, чтобы доказать ему, что живет она вместе с ним, но, поднявшись, не видит она ни одной живой души, которая бы оглянулась.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Кровь — это выхождение воздуха через речь к дыре, к которой речь устремляется. Когда наша мысль, полностью пройдя сквозь лабиринт нашего тела, не знает более, где нас помыслить и на каком из языков свершается наш уход, то становится она тогда водой-и-кровью, глаголя: и тогда мы прислушиваемся к ней, каждый из нас прижав ухо к устам другого, и мы бросаем ее себе к отверстию другого — и тогда вновь услышанными становятся слова.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

В этот конкретный момент настоящего времени, на что смотрим мы с нашими *почасовыми* руками, с нашими *покинутыми* животами?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Мы не можем ответить на этот вопрос: потому что мы не можем сказать, был ли то голос младенца, изошедший из самого себя, или мы сами и есть то, что было молвлено устами младенца.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они входят в Скаредность крови: они ощущают нехватку слов, затем они черпают в плавучих садках действия — там, где грех человеческий, в своей первичной сущности, является им на миг.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Что такое Скаредность крови?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Это когда наша рука прикасается к месту, внешний вид которого нам говорит, что нас в нем нет: как, например, когда мы берем в руку этот камушек.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Когда я давал обет Скаредности крови, я называл это истинным торжеством Посвященствования и Небытия; потом, когда я практиковал Очернение, я называл его Кровянистостением кровотечения в почервленной черноте этого света, в струях струящихся-и-замуровывающихся в стене, словно то суть слова этого света.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Куда бы вы не пошли, вам не выйти живым из моей мысли.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я вхожу сейчас в свое тело — где я словно табличка, думающая, что она спит, — чтобы выйти из него лишь со смертью, повисшей у меня на руке. Сегодня утром я принял кусочек умирания в руку, и я низвергнул его в неизвестность.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они поют, что они во плоти, — они входят в эту песню — они лепят из нее земляной ком при помощи слов. В какой-то другой пьесе Димитюк Дмитриев прикрывает дверь и слышит за дверью собственное глаголение, приходит в неистовство Младенец Мультикардический, приседает на корточки Персонаж Почечуев, переходит брод король Дроздобород, сестра его зашибает дрозда, Поедальщик падали и Младенец Номер Восемь исполняют пируэт, имя которому — *Фонтан любви, фонтан живой* , но этот пируэт мы никогда не узрим нашими глазами.

### III

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Вернитесь в мозг.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Тому, кто едва родился, это — боль. У нас болит дыра, которая думает.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Вам слишком больно, когда вы глаголите, чтобы иметь возможность подумать.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Надо быть в своем уме, чтобы с умом говорить об отставании разума. Человек всегда мечтал, чтобы ему спереди привинтили голову, которую бы он не почувствовал. Вот мы какие. О, мозг мой, животворящая дыра, ты во мне единственный орган моего тела, который я не ощущаю.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Возвращайтесь же в мозг.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Дитя, мое страдание — не от мира и не от болезней, причина тому — мое собственное детство.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Пройдя единожды Мир, они проходят Амир, а пройдя единожды Амир, они шагают в Антимир.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Мне страшно задерживаться в жизни вместо моего трупа.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Извергните его из себя и делайте, как я: сядьте раз и навсегда в себе самом.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Мне стыдно быть вашей обезьяной.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Будьте, напротив, горды тем, что можете говорить обо мне вашему телу, что вас носит.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Принесите мне мой труп: я хочу на радостях плюнуть ему в физиономию. Я рад, что вижу свое тело мертвым — и что я смогу написать на нем, как я рад, что грешная эта плоть гниет и разлагается.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Я дарю вам свою плоть.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Вы дарите мне свою плоть, а вместе с нею — смерть.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Земля испытывает глубокий стыд за кровь, что выпьет нас всех, тебя и меня. Земля уже не в состоянии впитывать в себя кровь.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я тоже, мне тоже стыдно продолжать миндальничать с кровью, стыдно мне. Но стыдно и оставаться без крови. Смерть явилась мне подобием жизни, где я всегда должен был притворяться, что считаю раз-два-три-четыре-пять и иду искать.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Повторите же здесь перед всеми фразу, которую вы слышали в юности от вашего брата Лукиана, когда он ползал еще по земле в бытность свою терапевтическим мальчиком.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

«Что до меня, то после того, как я был обмыт крещением, я столько же раз дотрагивался до мертвецов, сколько свершал смертных дел, и со мною произошло то же, что приключилось с псом: ибо — пес вернулся к тому, чем его вырвало, вымытая свинья снова вывалялась в говне».

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Пред домом брата своего клещевик Рокамболь Свинчаткин глубоко рассекает себе рукав; Младенец Слонимчик свершает акт воздействия; пред множеством людей Шеф-Плойщик отправляется на покой на этом свете; Младенец Систр и Младенец Ростр приходят от того в волнение; на балу в Валуйках-Сортировочной Комедиант Епитимий измеряет размеры окошка тюремной приемной для посетителей; застрявшие на вокзале Усть-Есь-Каменогорска Несрочный Зверь и Чужая Жена пребывают в надежде, что времена распогодятся; перед фотографией своего отца ведет себя по-человечески Жан Литьяк.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Мы создаем целое из обработанного праха и логического вещества, от которых нам бесконечно трудно опорожниться.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Язык нас покидает; покидает нас язык; о львы, не вы ли выли у Невы?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Если язык покинет нас, то мы скажем животным, что станем мы двумя важенками, *ты и я* .

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они дышат духом своим и мыслят всем весом своим; каждый из них выводит на прогулку свое тело в свою собственную мысль, держа его неподвижным там, где проступает его вещество.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Эй, животворный мой вздох? Кто ты, ды шаший подле меня? — Твой животворный вздох, что проникает в тебя. Но почему идешь ты? — Я зверь, говорящий зверю твоему[[69]](#footnote-70), что зверь твой теперь опасно болен, тогда, когда зверь твой умер. — Разве ты тлен вещества, чья единственная частица и есть я? Кто ты, кому задаю я вопрос, не услышав в ответ никакой о тглас? — Не твой животворный вздох, но твой булыжник-мозг в мысли твоей, еще лишенной речей! твой жизнь! — Зверь! — Я есть животворный вздох, покоящийся здесь словно мох под сенью древних камней; в твоем мозгу я мысль *скороиспортящаяся* в словах. — Нет, мой животворный вздох, в ваших словах мне виден подвох: это вашим нутром вдохнули меня! Ваше тело — здесь — не более, чем труба глаголемая. — Трубка его? ты сказал «его трубка»? — Глаголя с тобой и тебе внимая, все меньше и меньше я понимаю, от кого изошел животворный вздох и кому досталась трубка тела, что ему принадлежали. Отвечайте же! — Давайте закутаем мои слова материей: быстрее же! Закутаем материей мои слова! Быстрее же! Тело мое, повтори еще раз все это для тела моего! — Да, нога моя, *быстрее* ! Замолчите же, воля моя! Будь хорошей девочкой, поджелудочная железа моя! Желудок мой, умейте властвовать собой! Кто даст ответ? Ватерклозет? Вы ошиблись, то не память моя. Что еще сказать? Желудок вам уже все рассказал? О, мой животворный вздох, настало время молчания, ибо не можешь ты не узреть, что пространство сие превратилось в лобное место распинанья материи.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Она повсюду избегает мысль и камень и, однажды взгромоздившись на что-то высокое, видит то, на что указывает ей ее череп, как на цель ее молитвы: булыжник! То, что подброшено в воздух, да не упадет. Они проходят жизнь по диагонали, те, кто вращиваются в жизнь на тринадцати метрах в течение пяти минут.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ и ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Да, да.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Вашими подброшенными вверх словами открывается здесь еще единожды на земле некоторое количество вещей. И все же реальность остается неподвижно-спящей. На этом свете принимают они все свои чувства, от низа истекающие, за чувства, от верха исходящие, а на том свете, коему имя цокотуха, принимают они все чувства этого света за бесчувствие духа. Те, кто остаются, приходят: они освобождаются, сексом обжигаются и подбрасывают вверх камни.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

О тело тел, тела ! Я одеваюсь в вас, дабы подарить себе мир на съедание. Человек есть носитель своей немоты, своего глаголенья, потока своего, что завораживает тишину, устами своими удерживая семена молчания.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Если слепые сумели глаголить с тобой, то пусть тогда их увидят глухие!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Что дал ты на съедание голове своей, испитой днем сегодняшним? Эй, Живчик-Жан-Иван, покормил ли ты корпускулу своей личности?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Да нет.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Что дал ты на съедание голове Иоанна Молчальника?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Вздох животворящий.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Пищей жизни моей была особь человеческая, хлебом жажды моей была моя жажда!

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Так пойдем же, прежде чем покинуть наши тела, поздравим их с тем, что и мы когда-то мы в них обитали.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Вращаясь, они проливают кровь. Поет Младенец Сиробеспалый; заметно округляется Младенец Живчикпоживший; появляется Младенец Венерический, меняет свою руку Жена Похороночка; на берегу Лайксааре Юнец из Туоклахти и Младенец Конец видят, как матушка их возвращается в свой ум; вызывающе смотрит Младенец Семенищев; сдирает с вишни кожуру Младенец Мотовила; Человек из Пирттипохьи смеется.

### IV

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Ни одна капля человеческой крови не проступает в нашем глаголении; и все же ее пульсирование вытесняет нас.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Приникни твоим лицом к изнанке моего.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

На изнанке лица твоего я вижу злове ки, превращающиеся в гадя ки, ресницы твои, распахивающиеся вспять, и брови, усами прорастающие.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

В своем лице я не ощущаю ничего похожего на то, что ты в нем увидел. Я ощущаю одно лишь доказание реальности без всяческих комментариев вообще.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Да.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Они полагают, что видят перед собой *фигу человеческую* ; потом они обнаруживают перед собой фигуру человеческую и возжелают ее убить.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Все более и более до самого дна разделяем мы покрой человеческой личности и мы выблевываем ее.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

О да, о нет.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

А теперь?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Проглотим человека за то, что он таков.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Наклонимся же, чтобы увидеть человека в рост самого человечного из человеков, и подержим ему его голову челови ка в голове человека, чтобы увидеть, подходит ли ему звериное тело; а затем поднимем этого человека и проверим, есть ли у него голова.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Да, да: мы почелови чничаем.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Сей человик, коий есть на самом деле сия жена, не есть на самом деле более изнанка того, с кем, ей казалось, она глаголила. А теперь, девочки и мальчики! посмотрите, как межуют они здесь язык наш, принимая его за наше первичное тело — как будто он и есть наше тело!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Земля и прах твои в словах, возьми их.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Человечий язык подбирается здесь с земли.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Посмотри на равновесие различных частей пространства, когда ты и я, оба мы произносим слова, такие простые, словно слова *ты и я* . Язык существует отныне замурованный в стену: не то, что исходит из наших уст, но то, что напрягает пространство, в котором мы его и заглатываем. Мы пришпилили язык словно свою живую мембрану.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Со всех сторон глаголят они о материи и копаются в ней, думая, что проделывают в ней тем самым дыру… но они копают зря. А теперь, люди завтрашнего дня: посмотрите же, как неминуемо возвращаются они все время к одной и той же исходной точке!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

И вот теперь в земле приоткрывается крышка нашего гроба, и идем мы трапезничать с врагом нашим камнем и другом нашим прахом, что любят приходить к финалу вверх дном, так же, как и мы.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Вот могила младенца, положенного в гробницу Ебницы, где начертано, что шизотопии жизни ограничены были здесь словами, что мы произносим.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Что такое шизоторопии?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Мне хотелось бы замолчать нашу глубинную тему, и пусть теперь войдет тот, кто входит, и ты пожрешь его, о пожиратель моей бесконечной смерти, — и пусть он еще единожды вынет нам младенца из плоти, вне смерти и обреченного на смерть.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Здесь они трапезничают в таинственной трапезной. В другой пьесе Клим Небосклонов пытается вспомнить свою жизнь человеческую; девица Омпалия страждет увидеть продолжение; Младенец Мессопотамский распадается на клочья мяса; пред нами Иоканан Плакса-Пирмухаммедзадзе свершает акт проткнутая глаз своих; где-то Младенец Пантулусийский размежевывает город, туда-сюда-и-обратно; Младенец Семяизвергающий, Младенец Беспо нтовый и Иоанн Вогробснизшеденский удивляются своему бытию; Младенец Увилихин отрицает всяческое присутствие в пространстве, включая и самоё это пространство.

### V

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Сестра моя, исполни мне человеческий припев!

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

«Мне нечего вам более сообщить о том, что относится к моему внутреннему состоянию, никогда более не буду я этого делать, не имея слов, чтобы выразить то, что абсолютно очищено от всего, что может попасть под определение чувства, выражения или человеческого понимания».

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

И вот вас уже проглотили, прежде чем вы успели подумать. И вас убили, прежде чем вы повелели псу спеть свой рапс. Кто-то бормочет сквозь зубы?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

С тех пор, как человек сменил человека, мое человеческое явление есть повторение.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Отныне вы храните молчание.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Производить действие ртом или конечностью тела или движением времени гидко. Человек украсит цветами могилу Адама. Человеческая материя неусвояема.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они говорят словами, подобранными с земли, а еще более своими устами: но лучше посмотрите, как свершат они акт, что возвестит их уход.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Мы люди беспо нтовые. А теперь я осталась одна в доме своем с Тремя Дырами Смертными. Под моей личной и безличной крышей я укрываю мысль, словно жилище, протянутое духу. Падающий дождь падает с меня. Меня здесь трое, я триедина. Здесь, в укрытии, голова моя думает, что мысль моя покоится в плоти моей отверзтой материи. Той плоти, которую я приглашаю пройти через закрыто-открытую дверь, в тот самый миг, когда я ввожу ее в свой дом, и я сама — в доме своем, где я признаюсь сама себе, что я — тварь.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я одобряю твои удивительные явления.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Но ты не всегда разумеешь все, — так сказала однажды твоя плоть твоей плоти, — ты не всегда ведаешь, где говорит другая плоть…

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Если бы я был человеком и унаследовал возможность, я бы возжелал поменять мой синий автомобиль на зеленый.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Почему ты человек?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

А ты, почему ты человек?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Я человек, потому что я внутри. *Человек* есть единственное выговоренное место, где я могу находиться вне человечества. Что скажешь ты теперь, в эту единственную минуту, дырой твоих отверстых уст?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Здесь возрождается во мне женщина, содеянная из мужского теста. Предмет, из которого вынули *Что* , материя, лишенная веса, земля без меня, материя, присутствующая в том, что не сказано, страшно далёкое далёко, приди и забери смерть, что во мне, и отними теперь у трупа моего слова здешние, коими я глаголю с тобой! Здесь и ниже, покуда я вас называю, дух мой оставался в руке моей, которой я его обозначил. Дитя, недоуйдя, я назову *миром* мир Антимира, что остался человечьим в моей руке.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Где есть что? Кто это место?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Не есть ли это место область свободного истечения твоей крови и моей?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Именно это я тебе и говорю.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Можешь ли ты мне пролить свет? Или, если ты этого не можешь, просветишь ли ты меня?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Да. Если ты подойдешь поближе.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Неужели мы станем такими глухими, что нам понадобится гигантское присутствие всех слов, собранных в единый миг, чтобы услышать этот миг?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

А теперь дыши.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я и не прекращал это делать.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Кому ты это говоришь? Мне?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Не тебе, но голосу твоему.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Лику человеческому?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Да: голосу нечеловеческому.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Возвеститель Преступления читает по ушам присутствие духа, что придает ему его сосед. Предметы приемлют здесь приношения слов, которые делают им люди. И потому думают они, что память их вспомнит обо всем, но забывают при этом, что слова их были пустыми.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Куда мы попали? Мы попали в место под названием *На свидании с земными бессмыслицами* .

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Могу ли я избежать своего человеческого вещества? Здесь, перед всеми людьми, я публично прошу разрешения удалиться из человеческого присутствия. Плоть, не есть ли ты мое первое пространство, где я явилась сама себе? Плоть, того ли ты роду, что и я сама?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Когда в теле своем я обращаюсь к твоей речи, то само вещество твоей плоти слышит мой язык, говорящий ей.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Скажи жизни, что я жила в твари вдвойне обрадованной! повтори это трижды своей животной жизни, и пусть она сама проживет это вновь!

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Что сделали мы с нашей двойной радостью, почему она не испытывает нас вновь?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

За радость тройную поднимем стаканы пустые и выпьем их разом, ибо мы мертвы!

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Если бы вы знали человека Удвоения, вы знали бы тогда и человека Двойной радости. Ибо это я.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Соберите же количественное вещество!

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Алелу-йок!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Пробуждение-смерть, она здесь.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Алелу-йок! Алелу-йок!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Здесь из наших любвеобильных уст вышел отверстый младенец из дыры под номером один.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

А сейчас? А сейчас?

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Младенцы эти, тронутые смертью, разводят песни на натянутых силой свершённого действия нитях: перед собранием врачей в Уш-Тобе сбираются они, чтобы предаться глубочайшему семяизвержению имен; они препоручают песни свои семяизвержению своему и глубоко замолкают в своих устах, которыми препоручают песни свои семяизвержению своему.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Освободи же себя от тебя! однажды и навсегда, и так решено.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Хорошо. Быстро сделано и хорошо сказано! Как только я смогу освободить свое тело от я-я, все это будет сделано и сделано хорошо. И я скажу своему телу: все это клёво сделано, а также — отлично задействовано.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

На свидании с земными бессмыслицами ты мне так никогда и не сказала, кто эти три врага человеческих?

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они проходят пространство, которое — *в пространстве переда* , промямливая список трех врагов человеческих, имя которым: Туберкула, Ностро-Конто, Убиквиста — да услышат их имена твари поднебесные. Услышав их имена, раскалывается надвое Младенец Параллелевздрюченный, выбирает себе новую ось зрения Самсон Ухтицкий, меняет свою траекторию Доктор Самосвершение, отодвигается в сторону Младенец Во пка; в другой пьесе Почтрекатель Теней запутывается в трех вы хахлях; Иоанн Словенский отрекается от дара словесоплетения.

### VI

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Пусть в меня сейчас же войдет человек, что любит свое прорезчивое отверстие, а за ним пусть войдет человек с векописным человеческим дном, а за ним вослед пусть войдет человек, из которого уже не выйдет ни один человек.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Сыграйте же нам торжественное вхождение всетвари в трубу воистины.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я носитель своей трубы истины, и я ей говорю: «Пусть войдет теперь в меня человек, не познавший тень человеческую. Что же до человека, который всечасно утверждал, что никогда не свершал вхождения в свое прорезчивое отверзстие, то пусть он выйдет вон!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

А вы, как действующее лицо существующее, наследник своего предшественника, с кем лично совершали вы отверзстие?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

С отцом моим матерью моей сестрой моей зятем ее свояками ее, с маятником под паласом мраморного изваяния пса словно шар на лестнице висящего.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Замолкните же теперь, так как наступил час пожаловать Живому спектакль драмы черепушки нашей, подвешенной в бытии, с ликами нашими, один в другом друг о друга бьющимися. *Воплощение* есть тайна сия праха покоящегося, в который следует входить-и-выходить, туда-сюда, туда-сюда.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

В пустыню человеческую, да, это хорошо, день наступил; он наступил для уха нашего — и потому не должно бы быть и для нас грязного воплощения.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они воображают, что язык — наше первое тело, но ни единой секунды не задумываются они о том, что он — освободитель; они идут в пространство: но оно уже поделено на четыре; они приникают устами к древесным духовым инструментам. Оркестр играет вальс Элоквенции, а вслед за ним исполняется танго Погибели.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Тварь, какой видишь ты себя теперь, распрямившись и став на задние конечности?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Все отлично.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

А как чувствует себя тело твое?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

В нас двое нас, тех, что составляют эту пыль, звук которой дарован нам, чтобы мы могли глаголить.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Вот уже второй раз кряду на виду у всех труп ваш неожиданно становится самим собой.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я и эта плоть, мы оба — единый ломоть: пространство и время — здешняя материя, давайте отведаем ее вместилище.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Здесь входят они в молчании в глубокое человеческое молчание и молчанием своим они говорят, что земля слов — здесь.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Когда Бог торопливо пожирает нечеловеческий шум времени, мы слышим дифирамбическое пение: то, что нам дано было понять в языке единым нашим разумом, — всего лишь шум, производимый его челюстями, сомкнувшимися разом.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Тот, кто пожирает нас с такой торопливостью, да и нет, не тот ли это самый, что так любит делать нам кровопускание и нас прощает?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Мне нравится, когда по вечерам ты говоришь: «Ты закрыла оконное стекло? вступила ли ты в право владения сливовым деревом? вынесла ли ты помойное ведро на помовение? съела ли ты яждение? заспала ли ты свои спа точки?»

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

В то время как я прогуливался один с телом своим словно паладин сквозь смерть, я воскреснул глаголя; сквозь тело свое прогуливался я, когда услышал, как Бог ему сказал: глагол иных миров узрел тебя и создал. Нет-нет: то Божий глагол произнес тебя. Да нет: сегодня я только что к выводу пришел, материя мысли моей мыслит в каждый единый момент о дыре, зияющей во всякой логике. Это обратно тому, что говорят мои уста. Моя раскачивающаяся жизнь была брошена другому; и на другом закрученном конце веревки, на которой я теперь вишу, я качаюсь в своих отверстых устах, которые не испытывают более жажды говорения. Сегодня я только что пришел. Реальность не имеет границ. Материя моя материи моей моей материи моей головы мыслит. И вот она говорит: «Вот ваш труп; скажите же смелее: мой труп. Украсьте же этикеткой эту плоть. И не пытайтесь больше приютить в нем какую-либо человеческую особь, для обитания». Я объявляю смерть: *сие есть плоти похоть* .

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

А сейчас мы исполним *гимн жизни* , чтобы отдать ей последние почести.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Попросите же наше тело спеть *пусть всегда будет*  и пусть этой песней добудутся в нем права человеческие!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Принесите же теперь жизнь понарошку в большом мешке и скажите: «Да-карамболина», ибо это — человека мешковина.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Нет-нет: мы будем скорее пожирать эту землю, изошедшую в нашу голову, не мысль, предоставленную саму себе, но битву ее, вершащуюся между двух наших ушей.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Хорошо. В момент истекания нашей жизни мы скажем ей, что собираемся превратить ее в мужественное состязание в беге в мешках.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК и ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Давайте же помолимся: «Дети Множества и Дети Земли, вы, что услышите вот-вот в жизни вашей *плод конца* — и вы, человеки, человеки, в страстной попытке человеколюбия вашего придите сюда, чтобы успеть смочь не мочь более останавливать себя в деле продолжения существования вашего!»

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Сцена происходит перед алтарем Уравновешения, где окончательное повешение человека человеком свершилось; помолимся же.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Фарсокадило реальности стало оживать.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Помолимся же.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Зажгите паникокадило!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Помолимся же.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Младенец придет к нам издалека.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Помолимся же.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Человек воспроизводит человека покуда не умрет человек. Вновь жить в ком-то навсегда есть *жизнь неотвязчивая* .

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Жизнь проходит на освещенной, словно пустая люлька, сцене, где все происходит так, словно то место, где человек проигрывает человека, есть место, что предуготовано телу, кому-то принадлежащему, но в нем все пусто внутри.

А теперь, Стигмат Цивилизаторский, пришло твое время разделиться! и тебе, Младенец Подкаблучный, настало время спрятать свой стыд под каблук! певец Ходи-Гуляй, слушай же Пса Непоседу! Супруга Лупула, извергни скорее кривое веретено свое! Младенец Белопухов, позвони в уме своей сестре!

На берегу реки Жу рловки Фанфан Ду риков проливает кровь; Жена Дымша вращается в своей эволюционирующей материи; устраивает забаставку Младенец РТР и НТВ; раскаивается Младенец Живодыродёр; повесился Младенец Дыровольтижёр.

Они наблюдают за соразмерностью времени, прошедшего с начала их разговора; они переименовывают *части пространства* в сегменты времени; они отымают имя и отмывают все сущее, они дают новые имена всему приходящему; все приходящее они жаждут продолжать до бесконечности, покуда не появится пес Энный, Единый-и-Вожделенный.

На следующий день они воспомнили о мысли своей мысли, но тут же заснули внезапно от одного и того же успения-успокоения, и сердца их почувствовали один и тот же укус. И отпрамимшись они умереть-оправиться всем вместе в другое место, потом вернулись сюда, где вы их спящими видите, но не от успения, не от успокоения, не от *сна-сопения* — смерти.

Они присутствуют здесь, в наиглавнейшей зале. В другой пьесе Младенец Сумняшийся карабкается вверх, чтобы увидеть: бедняга Фантина удваивает пространство, разносится голос, замирает в неподвижности Младенец Элоквенция; на берегу Дриссы Дрион Самсонов с помощью треугольника играет на треугольнике; мотоциклист Делограмматик занимается распространением своих взглядов; вдоль реки Наутической кто-то снимает с себя башмаки.

### VII

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Мать, откуда происходят *квинталы* ? Мать, откуда берутся глаголы?

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Глагол «открыть» происходит от глагола «закрыть»; глагол «двигаться» происходит от глагола «остаться неподвижным»; глагол «подхватывать» происходит от глагола «упасть в туго спеленутое пространство»; глагол «глаголить» происходит от глагола «замолкнуть».

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Глагол белый.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Обопритесь о ствол серебряной этой сосны, потому что идет дождь.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Здесь, под этой черной сосной, ровно год назад хотел я повеситься, глаголя.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Реальность здесь отмечена входной дверью, написанной: *Вход в реальность вещей высказанных* .

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Остаток реальности порезан на кубики, кусочки которых отмечены водой из того же теста, если только это так! Человек-Живодыродер, жизнь которого есть производная от этой вывески здесь, что имитирует меня самого, сказал этой вывеске меня самого: «Это говорят люди: они говорят это и делают это. Они делают это и счастливеют от этого; они говорят, что сейчас тот час, который есть».

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

И что же говорят тебе твои люди в тот час, который есть?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Они говорят в означенный час, что уже пробил час, который должен прозвенеть здесь. Так обстоят дела, такими я и памятую их глубоко в своем злопамятстве.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Вы только что назвали немалое число видимостей вещей, которые, словно разверстые могилы, перед дырой, вырытой перед нами.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я испытываю ровную противоположность тому, что чувствую.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Так, значит, и ты тоже.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Мы не можем назвать словами что-либо, кроме фрагментов, выделенных вещами, что высказаны; затем эти вещи уходят.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Подойдите вперед, чтобы высказать мысль эту, стоя перед дубом, с которым вы сейчас начнете бодаться!

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они идут в зад человеческий, чтобы узреть все до конца; потом они идут взад внутри мириады монад, дабы попытаться узнать о них более, прежде чем уйти далее. Они хотят услышать мир и предать его забвению, но им это уже не удается. Они обмениваются меж собою речами. Были такие, что жили, приходили и себя убивали, затем увидели они, что не видать им больше ни одной живой души, которая бы вернулась обратно.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

А сейчас мы поменяемся нашими тремя истинными телами, вложив их одно в другое, чтобы увидеть, что же происходит в момент этой внезапности.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Ни один слог из тех, что я тебе говорю, никогда не приближает меня от истинности звука к значению слова. И тем не менее, всякое слово, что я перед тобой произношу, дает пищу моим запасным устам ухода.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

А если начнется действие? Если действия будет не хватать?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Если начнется действие, мы съедим остатки того, что изрекли. Может случиться и так, что я покину этот мир, не обойдя-*сь без* него: во всяком случае, не бывать такому, чтобы я ушел верхом на глаголе входить.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Ты похож на меня: я шагаю в пространстве, где я гляжу в лицо пространству, которому я говорю, где бы я ни была: «О, Жан Почемучка, почему пространство было размещено здесь задолго до моего появления?» Я продвигаюсь к конечной цели своего падения; я знаю, что глагол *быть* ежеминутно каждый раз заново совершается мыслью моею: мысль опадает, она следует в верном направлении моего напра вливанья, и она уходит. Созерцая мир наизнанку, я приникну своими тремя губами к своему недоверчивому рту.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Видели ли вы под этой голой сосной маленького мальчика об одиннадцати годках, который проверял свое красношерстное бытие.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Другие услышат нас, думая, что в страдании мы пребываем среди них.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Мы должны были долгое время навострять наше ухо внутри смерти, чтобы услышать затем в ее нутре, коему нет ни конца ни начала, вечно зачинающееся нашего Бога присутствие.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

А теперь давайте притворимся, что находимся мы в умах умственных, что глаголы наши испачканы землей и что трубы, в которых пребываем мы, светлее эмпирей.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

В сцене соседней ходит внутрь собственной мысли Лёсик, словно надевший маску вепрь; Колебни к Иоанн Тюрбский вбил себе в голову, что отъезд Маринымнишки уже поимел место; удвояется Младенец Зародыш-Зародыше вский; пугается Младенец Неоновый; сладко засыпает Младенец Монодия; певчий дрозд Гога Иноходцев продолжает высвистывать мелодию в тональности *си краткое* .

### VIII

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Что такое «маска души»? кто такая «молитва жакулятуарная»? откуда происходит «Венера среброшерстная»? И почему утверждаете вы, что рука есть орган речи? да, да, вы, Человек-земля, что собирались вы делать там, за турникетом, в Суперпупермаркете? и где видали вы, на этом свете, магазин под названием «У удобств для человека»?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Если бы жужжащая муха прожужжала в складках моего покрывшегося плесенью костюма и моего воротника, не имеющего швов, я стал бы пошепту гладить шину, фару и мягкую округлость моего двухколесного велосипеда марки *Аист* . На табличке резцом будет выгравировано имя велокачканососипеда Нопеля, а может быть, и его предыдущего держателя Иосика Муйжнека, у которого мой отец приобрел его напрокат, думая при том о ногах-на-стене-намалеванных, которые изображали ноги линованные, что шибче худосочнее ног живых; сочинения, что спрятаны под камнями, — не мои сочинения; а маленькие машинки в шкафу принадлежат госпоже Мукосеевой и сыну ее Дидье; маски с душами жакулятуарными принадлежат Свиноухарю Иву-Сирьяку Ирьякийскому. А теперь я вопрошаю вас, я вопрошаю вас: «Кем была Венера среброшерстная?»

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

И все же, почему говорите вы? почему? что орган речи есть рука?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Жилой человеческой рука семяизвергающая изъясняется.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

А вы, Человек-земля, о чем высказывались вы в Суперпупермаркете? И как пришла вам в голову мысль, что на этом свете может существовать магазин под названием «У удобств для человека — это есть задача века».

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Органом речи является рука; здесь присутствует также земля слов; а все потому, что язык человеческий был подобран с земли.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Посмотри в окно, там пес говорит: «Как смешно».

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Вчера вечером я посмотрел *Полный вперед* : там был человек, который читал имя своей сестры *Элизабет* задом наперед; а в это время в Чачвании Наргилиты, поддержанные Каталектиками и Гандикапами, истребили Борацитов с воплями уба-уба; затем я посмотрел *Посторонним вход воспрещен* : там был человек, костени ца которого закрыта была на ремонт уже одиннадцать дней. Глянь: черная ночь ниспадает на нас, достигая нашей шеи.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Вчера я посмотрела *Тропою тыквы* : там спор шел о погребении собак, а одна дама захотела проехаться на автостопе с журналистом — и это в тот самый момент, когда октябристы Валтасарии с невероятною жестокостью преследовали Ляписничников; потом я посмотрела *Я у мамы дурочка* , где был человек, которому удалось сдвинуть свою кепку набок вместе с глазами. Пойди скажи Младенцам номер 1 и номер 2, что я их кидаю.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

За то время, пока ты все это говорила, изголодавшиеся Октомонтаньярды Вульси дии истребили каждого десятого племени Вилитьямбо , и сделано это было с ужасающей жестокостью.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Вернись и скажи Младенцам номер 1 и номер 2, что час раскаяния пробил.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Вчера вечером я посмотрел *Все течет и изменяется* : там спор шел о кредитах постсмертных, где один человек напрасно жаловался на то, что в действительности не получил ничего; потом я посмотрел *Возвращение моего я* , затем *Скажите это дважды два четыре* , там был один мотоциклист, сестра которого по имени Биргитт стала братом по имени Бьорн при помощи одного удивительного скальпеля! А в это время в Орловой Слободе испытывающие страшный недостаток во всем Топсели отмстили Пассатам, проведя по ним острием ножа. Вчера вечером я посмотрел *Подводя итоги, что подводят меня* , там был круглый стол на кресло-кроватях, на котором человек пятого дня сказал, что видел множество псов-рыцарей. А сейчас я испытываю страшную боль в опорно-двигательном столбе.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Я видела *Вернитесь завтра вечером намедни* : там был человечек с сильно разжиженной зарплатой. А в это время в Тюемойнаке Плетя ничи истребили Хорватов и Хоруниатов, не полагая между ними никакого различия. Затем я посмотрела *Хартия наш рулевой* : там шел ученый спор о самоубийстве псов и другой ученый спор о чувственности попов: человек, который повстречал своего соплеменника, смог все сие засвидетельствовать. Пойди-ка скажи Младенцам номер 1 и номер 2, что мы их сейчас утопим.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Меня самого утопила жизнь кипящая. Это я. Запиши меня на прием к врачу дауну. Или педуорто. И пойди скажи Младенцам номер 1 и номер 2, что прекратилось их существование.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

А теперь, если бы мне надо было узреть вещность, я бы сказала ей: вещность, ты — моя зрящая звезда, и я говорю тебе *да* и *да* .

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Вы говорите все это, потому что вы сами — чье-то тело, но оно пустое внутри.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Да, именно так. Тело мое мне подсказывает, что в настоящее время я нахожусь вокруг вас, засиженная и засто ленная, чтобы слушать впоследствии мыслью своей *уста передающие* ; но я противополагаю ей внутреннее бормотание моего собственного ритмического протеста.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они доходят до точки равновесия, где пространство распахнуто на четыре части. Действие ударилось в слезы. Велосипедист Кордуба пересекает безумие; Пожиратель Киркокеркегоров входит в собственную плоть; Человек Панталагийский достигает своей цели; чиркает карандашом по бумаге Младенец с Верхней Сиферы; Дети Гнева слушают шум ветра; Человек Черного Квадрата испивает до дна свою губку; Младенец Селадон сомневается в том, что он создал машину для истребления человечества; Младенец Заживодыродер терпеливо ждет, пока Мешковидный Младенец не предложит ему свои услуги; множество других персонажей отсутствует и достигает успеха, отсутствует и достигает успеха в постановке циркового номера под названием Трюк Человеческий.

### IX

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Когда я был маленьким, у меня тоже было две дыры-победительницы, сегодня из них осталась только одна, но моторизованная.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Подберите этот камень остановившегося мгновения и превратите его в предмет. Что хочет сказать камень сей? Бросьте теперь его перед собой: вы можете бросить его, а можете и сами отступить на метр!

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Когда я был маленьким, этот маленький кусочек мяса жил от меня отдельно: теперь же он воссоединился с моей думающей головой. Моя рука связана с мыслью моей синапсолями, фибриолями, светозарием; мысль моя соединена с ногой моей сердечным сплетением. Там находится средоточие страха.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Мы не слышим уже более язык ваш, коим вы глаголите, доходящий до нас почти снизу.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Внутри нас есть рука, которая спускается. Я пойду поищу продолжения у Иоканана Продолжицы и скажу тому, к чему я обращаюсь, что я отправляюсь в местности пустынные. Поглядите на эту руку!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Она невидима, эта рука. Вы ничего не сможете схватить ею.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Теперь: я вхожу в часть пространства, которое во мне освещено кожей.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Нет-нет: вы входите в часть пространства, что освещено теперешним настоящим: и оно впереди, словно свет, вопреки воле своей содержащийся в месте осязаемом.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Мы входим в ту часть света, которая есть страх.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Есть ли одесную пространства нашего часть видимого, что невидимо зрению нашему?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Ну да, ну да; но нет, но нет.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Мы, слепцы, в состоянии ли мы увидеть черное? Ну да, но нет.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Если бы в сей же миг вошел Глагол и действительно стал глаголом, в этом мире не осталось бы места более ни для чего, кроме как для света слова.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Да, да, да. Третьи наши уста зарылись в том, что, как мы слышали, спряталось внутри нас.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Произнесите же еще несколько слов, прежде чем посыпать их прахом.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они перемещаются в том же пространстве, в котором мы пребываем в неподвижности.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Свойство целеполагания человеческого — ставаться человечишкой, помноженной на человека.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Когда человек удаляется от человека и от его значенья, он вновь начинает сознавать, что человек есть болезнь твари животной.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Человек стал единственной целью человечка.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Человек есть самые малые дарованные нам врата.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Таков человек, когда стамши он человеком в отсутствии человека.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Вместо того чтобы в собственном соку развариваться, смогли бы вы различать свет, землю, материю и воздухоплавательную мистерию, что отмораживает жизнь?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Нет.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Да.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Свет — это материя тонкая, проворная и проницательная, являющаяся причиной светания, она освещает и придает всему цвет и делает предметы видимыми. Свет попадает на материю, это так. Материя же есть смешение малых частиц, соединение которых образует все тела. Земля есть подлунный шар, созданный для нашей и тварей наших жизнедеятельности и пропитания. Землей называют также субстанцию, материю, из которой состоит этот шар как снаружи, так и внутри. Воздух есть жидкий и легкий элемент, окружающий землю.

«На берегу реки Ткема ли

Топтал я пурпур сапогами.

Я плюнул в пьяное шабли,

А затем развернулся и пошел домой».

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

В том месте, где Иоанн Сороковник поет свою одинокую песнь, не надобно бы ему затягивать псалом 151.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

«Бездна взывает к глубине: ради бытия я съела брата своего; я преступила его, а затем совершила покаяние. Ты поднимешь то, что погребено, ты погрузишь то, что воспламенено!»

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Мне всегда становилось плохо при мысли, что во французском языке слово *я* могу произносить я и вместе со мною совершенно посторонние мне люди.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Й-й-а тоже.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Я никогда не могла смириться с тем, что меня изрекало именно то, чем я сама являюсь, что меня создало то, чем я была, что я должна стать тем, кем буду, что я должна говорить кому ни по падя *ты есть* , слышать, как ты рассказываешь, чем ты являлся, когда он был. А ты?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Что понимаешь ты под *ты* ? Предположим, что *я* принадлежит мне: но если оно принадлежит мне и *вы* пользуетесь им, то вы не имеете на то никакого права.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Замолчи. Тем, что мы живем здесь и можем углубиться, обязаны мы не языку, но пространству, что выносит нас и которое есть храм хроноса, углубленное здесь временем настоящим. Велите же сейчас всем тварям отведать понемногу от мира окружающего и открыть нам в лучах света вид на наши вежды.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Отведаем же немного действия и съедим его завтрак, но прежде *забудем* всё перед обилием свершенных нами усилий.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Организм испытывает качку; если бы они догадались, что они сущие, то они быстренько нашли бы себе место под яблоком Адамовым; в другой пьесе Младенец Углубленный видит, как мысль его вновь приходит в движение; под хвора стью Младенец Сукровичный убегает от беды; малыш Тентен Дубшан находит под пихтой свой стакан; размежевывает мир в двух противоположных направлениях Младенец Добрачный; Младенец Зловонный поглощает свой полдник; Углублятель жестов созерцает воздействие реальности; Младенец Почти Совершенный мечтает о том, как выйдет он на охоту на смерть и тело, что создано по образу и подобию тела; Иванжан Освобождатель приходит к мысли, что театр не есть производное *света человеческого* ; Персонификатор Пуф плюхается в снег; Младенец Венерический осознает, что закон неумолимости плоти распространяется на одну его лишь плоть. Медведь Лихорадостный не слышит вас более.

### X

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Когда я прогуливаюсь с вами вот так вот под руку, идя и глаголя, у нас не создается впечатления, что оба мы составляем одно целое гуляющее.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Аналогичное чувство испытываю я, когда я прогуливаю себя, ведя тебя туда.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Я чувствую здесь, что ощущаю сейчас род горя-злосчастия, что причиняет мне боль.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Когда я гуляю на вашем берегу, мне кажется, что я следую за вами, но ничего сам не наследую. А теперь к тому же я испытываю боль в середине центра моих двух глаз.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Сколько уже минут гоняемся мы друг за другом в сердцевине секунд?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Направимся же теперь к тому выходному столу, где узнаем мы, усевшись на стул, подчиняется ли пространство по-прежнему закону двух линий параллельных, что в пространстве никогда не пересекаются.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Я спрашиваю самое себя, не есть ли вы часть меня, которую бы мне ненавидеть хотелось, и все же, вопреки всему, мне надо помочь разделаться с нею.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Мне уже страшно надоело постоянно влачить свое тело словно свое я за моим я, влекущимся по направлению ядра, вытолкнутого оттуда начиная сюда.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Направимся же теперь к тому стулу, где мы сможем съесть наше продолжение.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я хотел бы, чтобы было убрано тело мое, чтобы увидеть, все ли еще полое оно после его углубления и преполовения. Если бы мы находились внутри низверженного тела, смогло оно пойти бы от и докуда? Мне хочется поместить мертвую материю внутрь вашей артерии, чтобы убедиться благодаря этому истинно биологическому доказательству, действительно ли мы созданы дырой, действительностью в земле созданной. В качестве последнего циркового трюка этой жизни я молвлю: «Я положил жизнь свою назад в голову паяца Ничего-не-бояться». Здесь я днесь весь под занавесью.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Что бы ты все же принес в мешке своем, если бы он у тебя был?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Во-вторых, я затолкал бы в него все мысли свои, что прогуливаются посреди вас на земле.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

И случилось ныне, что в гробовом молчании мысли мысль замолкла. Прислушаемся же к ней. Но скажи мне теперь: что принесешь ты в мешке своем в день, когда ты в него приоткроешь дверь?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

В мешке этом содержится: один день, один собиральщик остатков, один считальщик качеств, одна количественница, одна божни ца, один логоскоп, один хандрометр, одна флюгересса, один укорачиватель истинности времени, один думаскоп, один отрёкаметр, одна право-перестроечница и одна водяная щель, носительница инфекции, носитель инфекции и его тубус. Да, в мешке этом будет содержаться только вышеперечисленная материя.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Предметам этим не надобно быть здесь названными и не подлежит быть сущими; они не должны здесь числиться в списке чисел; они не должны, ни здесь, ни там, прорастать проря женно в наших зонах грязных и прибрежных мира здешнего.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Мы исходим из наших жизней сквозь дыры в песке и смерти, даже если этот взаимообмен жизни и смерти, в сущности, нам безразличен.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они внезапно содрогнулись от того, что произнесли, потом они стали искать язык и не были в состоянии ему что-либо сказать; каждый из них почувствовал, что каждой произнесенной фразы им скоро будет не хватать, потом они поняли, что речь дана им была для того, чтобы слышать.

### XI

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Вам предлагается широкий ассортимент чувств, отныне формально предписанных вещам, и широкий ассортимент действий, частично подштукатуренных людьми, широкий ассортимент людей и сказанных ими вещей, которых, на скорую руку, вынуждены они будут узнать, ежеутренне воспевая; вам предлагается широкий ассортимент имен: отныне следует говорить не «боль», но *льоб* , не «радость», но *достьра* , не «смелость», но *лосм* , не «терпение», но *вспомж* , не «пространство», но *прожиньост* , не «повешение», но *петлистый суд* ; более не следует произносить слово «продвигать», но вместо него *сосодинять* ; говорить также не «сюжет», но *сюсютеж* ; не «мрамор», но *мелисон* ; не «крик», но *войвр* ; не «точность», но *давр* ; не «шре-шре», но *табурет* ; не «цистле», но *лестница* ; и присно не будет отныне произноситься «кер», но *рек; юдбь* назовется *будет* ; и не скажут более «и», но *а* ; и не скажут более «но», но *сайс* . И все это будет звучать так: *У тенем юдбь тенем сайс энем.* И не скажут более: «то есть что», но *теч сетч часень* . Сандири-муни-диндери-бабаясень-фюить-ясень, бабаюнди-тпру-тпруиньки-теч-сетч-часень.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Голова, которую носишь ты на плечах, и мысли те, что ты только что перечислила, кои делают ей немалую честь, все они является знаком того, что язык является в настоящее время местом кардинально более значительным, чем малая в нас мимолетная боль.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Да. Страдание это радость.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Жизнь нашего языка, подлинная ли она? Можно задаться подобным вопросом, стоит лишь прислушаться к вашему домыслу. Смерть-и-подлежание, це iсть живот!

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они принимают участие в полнокровном вспучивании земли и превращаются в людей женоподобных: люди замурованы, вещи заколдованы; они думают, что они — рядом, каждый в теле своем, но на самом деле погребены они здесь ряд за рядом, в этой земле, где покоятся их могилы.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Когда мы умрем, я советую вам ввести языки ваши в уста ваши, покуда земля не куснет вас, понарошку. А если случится так, что мы не умрем от смерти, я сам советую вам обратиться к таким делам, что приводят к введению в себя пищи, способствующей уничтожению писчедвигательной ткани.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Настоящая пища есть та, что произносит приговор вещности. В ином случае я бы вам посоветовал провести ваши уста сквозь другую дыру, ту, что ртом не является.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Теперь, когда мы прикасаемся к языку истинностью нашего уха, не является ли теперь устье земли порцией вещества, коей один ушат способен удовлетворить потребности нашего слуха? Земля, погребенная под разумом, сто раз ли ты права, испытывая к нам сарказм? О земля? о земля, земля, покуда ты здесь есть, сколько пребудешь еще ты этой землей, покуда ты есть здесь?

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они говорят *Могила могилы* , не зная, что слова сии произносят в виду собственной своей могилы; они замечают тропинку… нет! *троп увековечный* , где узнают они, что разумы их были усыплёнными: но они пошли к собственной пустоте своей, где пред ними предстал Бог; и неожиданно, в пустоте пространства, они потеряли веру.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Напиши, пожалуйста, на моей надгробной плите слова: «Я тот, кто не познал смерти в жизни иной, только в здешней».

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Где твой труп?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Здесь и там. (*Он идет.* ) Поставить человечество на почву, вот что будет нашим пророчеством. (*Он идет.* ) Здесь теперь, Здесь проникает в дверь. (*Он идет.* ) А теперь? (*Он идет.* ) «Свободитель! свободитель?» В ухе своем я слышу посвистывание.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Дело произошло в голубую пятницу, когда услышал я одним сплошным месивом крик девяноста двух младенцев, выпоражнивавших свои вопли.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Сейчас мне кажется, что я вижу все так, словно внутренности пространства есть голос света выкрикиваемого.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Прислушайся же, как пространство отныне разрушает здесь измерений привычных узы; прислушайся же, как истинно оно выговаривается, выплескивается из жестов твоих, — тех, что твои и мои.

«Мухи небесные, не прикасайтесь к облаку.

Пёс лающий, жужжи играючи.

Земля, что здесь, поддержи нас днесь.

Травы, там растущие, плывите, пребудьте сущими.

Прохожий проходящий, будь прохожим преходящим.

Подвешенная тень, не спи целый день».

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они здесь, в этой комнате семяизвергающей; в другой пьесе Младенец Куб-Восьмеричный меняет свою позицию; в другом месте проваливается Младенец Пидсу ха; Младенец Внутри-Те лов обещает быть; инженеры Сухобрус и Ниссенбаум совершают торжественное открытие; лжет профессор Франго пуло; Человек Квартобедренный бормочет сквозь зубы; Углубчивый Некрофил придерживается противоположного мнения; Магнитоскония приходит, чтобы искупаться в собственной крови; Заку порщик Дыры посредством Логики и Младенец Чертов-Палец внезапно цапаются; Младенец-Да затих навсегда; Мадонна Диспропорциональная убедительно не советует пользоваться ножом.

### XII

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Наши речи усеивают отныне место это, запятнанное мыслью.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Мы достигли тучной почвенности речи: язык земли запутался ныне в собственных путах; пролитый на землю, вот он перед вами.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Кто соберет после вас обрывки того, что разбросали вы там и здесь?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Их соберут: подметальщик Либрессий Инвизибл, подметальщик Жасмин Прейскурант, подметальщик Ужвий фон Визг, подметальщик Урус Урсулийский, подметальщик Жуть. Последний соберет все это в ком пыли и бросит его в лицо жизни умершей.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Язык человеческий на сегодняшний день состоит из материи.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Глядите: они подбирают с земли язык нечеловеческий и пожирают его поджаривая; они подбирают его, пожирают его, язык человеческий, слишком нечеловеческий — а затем они превращают его в песенку.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Что же в таком случае делает сестра ваша в этот конкретный момент времени?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Брат мой говорит на языке манипулирующей материи и не может разобраться в своей фекалии.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Что же конкретно в таком случае делает сестра ваша в этот конкретный момент времени?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Мой брат подставил лицо своей сестре-близнецу, а она отплатила ему тем же су.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Вот так вот: язык и тело его, затерянное в воздушном нутре, суть вода, затерянная на морском дне.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Язык более не понесет в нас звука наших речей, отныне сказанных.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Мы создаем дыру из красной материи и белой пыли, а также из шара манипулярия, о коем мы не имеем никакого представления.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Они позабыли харчевню де Ла Варнье, и маленькое кафе Брюске , и цветочную аллею вдоль берегов канала Урлютюб. Вы скоро освободитесь от грязного пола этих людей, потому что звук, издаваемый миром, в котором эти люди вращаются, вступит в период воздержания.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

А ты, ты тоже земного происхождения? Разве ты тоже превращаешь ежеутренне в красную пыль, человеческую подмыль? Ты пришел из речи? Ты идешь к логике?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Да. Ты видишь, что язык теперь обладает телом, безотносительно оголтелым, и что он напролом направляется в бег времен, туда, где ты его только что произнес.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Как можете вы поступать по-мужски, вы, мужики?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Попытаемся же примирить наше тело с полом. Мы не сможем излечить паркет, не соединив его с плафоном. Мы сможем действовать, да, разрезав других для себя на две части. Я придумал число множественное!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Как будете вы говорить о земле — земле, что глаголит с вами?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Изгоняя материю человеческую сквозь уста наши: выдувая и изгоняя диоптрию воздуха.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Человеческая материя, что выходит из уст твоих, живая ли то еще материя?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

О, материя, себя самой материя, скажи-ка мне материя, слышишь ли ты меня! Когда глаголю я, я спрашиваю сам себя, есть ли — здесь — черная материя, о которой исстари грезил я, или же это попросту скотобойня. Звуки, которые я издаю, не доносятся до меня более.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Скажите я!

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Проглотите свое я!

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я глотаю свое я.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Изгоните человеко-материю!

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я глотаю и пожираю свое я. Я выблевываю его в его земном гаме.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Изгоните материю человеческую!

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Я уже ей сказал, чтобы она отправлялась к своему свободному уничтожению.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Вы не един человек, составленный из кусочков кожи места переднего, вмещающийся в человеческую материю, но вы — триедины в человеческой материи, перевернутой, длящейся, подверженной времени и застоявшейся, подверженной времени кровянящему. Сколько у вас рук?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

В материальном смысле четыре.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Могли бы вы без них помочь самому себе и заставить работать вашу голову без ножных инструментов хождения?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Да да, одиннадцать раз и восемь!

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Способны ли вы доказать прямо здесь, что вы есть образец или частица рода человек, коего до вас донесся бубенец? Или что вы были его сменовеховец?

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Мы это уже доказали, потому что легко доказать, да не легко сказать. Перед всеми человеками мы можем это содеять. Это и есть то, что называется фактор человеческий. А еще мы человеки потому, что можем являться перед людьми.

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

На берегу реки Велетьма Человек Фосфорицирующий внимательно наблюдает за людьми; Плясун Краснобрыжев бесконечной линией прочерчивает похвалу медливости; переходит к действию джентельмен Междуяствие; Манипулятор Стриктура изумляется фактуре одной из трех произнесенных речей; Псалмисты земной трапезы шагают по полю действующего черепа; Мультипликаторы-Анимисты описывают сальто-мортале, за которым следует вихрь-мальстром; присаживается Жена Мизанзоическая; надсаживается Младенец Отмща ; Иоанн Панталармийский утихомиривает своего деверя; Филомитра и Жена Сталелитейная сражаются с кровоточащими вывесками времени; умирает Младенец Внутриутробный; на берегу реки Нигде Младенец Безъязычный в мысли своей воспоминает о слове, что не должно произноситься всуе; вздрагивает Младенец Водосливовый; соразмеряет свои действия Актер Лупу л; приходит в ужас Младенец Радужный; теряет голову Младенец Фанталдусийский; пускаются с револьвером в руках на его поиски Младенец Перипультийский и Младенец Парафульсийский; в другой пьесе Владелец Гаража отмечает свой триумф еще горяченьким; Женщина-Жест выдворяет смерть; трубит Младенец Пантоморфный; уходит в собственную почву Младенец Самобытствующий; разветвляется Младенец Развеществленный; считают камни Пожиратели Уи-Да; уходит со сцены Младенец Сценический; воображает себя Младенец Семяотический; дрожью покрывается Младенец Сепия; а в другой пьесе: слышит как дышет ее сестра Женщина Выказывающая Сомнение; творят молитву Люди из Лаборатории логики; хнычет госпожа Сперма; соглашаются между собой Влюбленные Единство и Противоположности; впадает в собственные ошибки Младенец Бенедиктинец; сожалет о том, что пришел, Терапевтический Мальчик; удаляется выходящий из могилы Человиче; разглядывает себя в зеркало Крохотный Смертный Человечек; гавкает Младенец Доставало; Иоканан Занд закалывает себя кинжалом; Младенец Дыра и Сосна соответствует на этот раз Младенцу Дыра и Сион; уничтожается Младенец Общепитовский; широко открывается Жена из Мертвого Вещества; порхает Матушка Однострунная; уходит Человек Чекаственный; входит Человек Качественный; наблюдает за тем, как наступает ночь, Жена Позилиппийская; слушает собственное свое бормотание Иоанн Клячковский; пребывает в ожидании Бегляк; Младенец с Тройным Дном пишет, что *месси я есть логос* , все это тут же стирает Харлов, вместо того вписывая, что *рука есть о рган речи* ; Актер, убегающий от Ближнего, коленопреклоняется; пред зеркалом стоя Дитя Осеменения воспроизводит тело по собственному своему образцу; Младенец Смехач Усмеяльный страждет использовать язык в целях истребления человечества; сын Метроль осознает, что он здесь; Доктор Корпускула и Притом Легкая спрашивает дорогу; погружаются в молчание вещи.

###### ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК:

Да, ну да, и так навсегда. В конце концов мы переживаем здесь момент освобождения младенческой энергии.

###### ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ:

Но почему бледнеешь ты?

###### ГОЛОС-ТЕНЬ:

Лока стор шлюхчет; львинозев развохчет; бризетка ко-ко хчет; перепуга лка садится на санки; удо дец кроп-кроп; запиво ха мух-мух; нея сыть поча ла кля кать; поли пс пошел на икс; Василий Перкин каркиньокнул; кокошкин дол цвелью поцвел; китлястрица циклопится; лука вница флейтится; анантропи я мальви тся; запива лу завева ло; пегарсий толстёхает; мечемочо нка квакрёхает; наморда нец еле чничает; ута птывальщик пентюлиха ется; драндули ха рунди т; сколопендрус славосло ит; бу канье дры кает, морому х бульби кает; ле рма бубо нит; сульси др лилья рится; выблеспермент взбихивает; еле чник сумняшется; одуан оборо тит; галуара фугачет; фи кель мя клит; виагр куздрахчет; слепсячий пле флит; галатра в биздру ет; му лька тщит; ца пфа вурву лит; орино к погрёбывает; заты калка струма тится; брода чка клакёрничает; рыдолёт солеварничает; наря да пи хтится; сплюна шукти тся; корьяр трефушится; грызук шукшева рит; лигуа рий дро кает; заболо нь лулундри чит; пота крик мане жит; вульдра на ширму ет или финга лит; яснопе д тюрлюрли т или бочку ет; пухлючий свиноматится; родя нка динь-динькает; мальволия долотится; любоед тактильничает; алканоя кобылится; бурбулис назюзькивается; баклуша взбухивается; койкующий убы тится; оптатив аркатится; персиматочка простофильничает; игуанодо н ав; космомир высме нивает; икль мастачит; литени я нене жит; транспопотам черви т; виву рн ленини т; гала нция подгузивает; ворча вальпу рчит; сары ч-и-чич фуга сит; варву ста пиврушничает; иго-гу сосо русит; графи нец гурли т; фуга лик блесну ет; кри бле-кра бле вирви рит; осоко р крабрю жит; а гра фёблит; дарда фия си врит; урпр вирвускл; озондуа р кринки льничает; лиа ндра крушо нится; онгри да потаскурвивается; варми лия урсули нствует; лоша к жужжу лит; лафонта н словобрызчет; шпина ндра шпицо вывается; ло но шурши рует; лугре тка мезозу чит; льеущ прове чивает; лелепопе я блездне ет; придворщик пледёт; кара тиха флейти тся; стрекоро за мишурится; человек бледнеет.

## *Луи де Фюнесу*

*Довольно уже воскрешать*  театр. Довольно населять сцену, выплескивая на нее все приходящее: борьбу чего-то, падение чьё-то, заезженные глоссы в адаптации, деление тройственности надвое, выкрутасы грамматические, маскулинады мужеватые, жизнь людей-туловищ, переход голов в руки эмансипаторов, звон доказательств, возведенных в квадрат, разделение вещей на человеко-гуманоидные металло-металлоиды, живопись в черном, стенопись в белом, потоки материи: опилки, песок, воду, плексиглас, прессованную стружку, оптические обманки, каучук, зияющие дыры решеток, колонны дорические, снег, дождь, восходы луны, камыши, потолки кесонные. Я больше не могу смотреть, столь многое уже увидев: больницы, руины Микен, вновь отстроенные очистительные станции и животных, сущей шерстью покрытых. Я вижу каждый раз безмерное количество декораций — но человеческое тело очень редко, я редко слышал звучание французского языка, нечасто улавливал согласные звуки и ритм, редко видел вхождение на сцену сущего актера.

Прочь отсюда, расплющиватели слогов, деревянные арлекины, вышколенные паяцы, мелкопоместные колибри, исказители гласных, фальшивомонетчики ритма, пьяные притворщики, косноязычные ораторы, заторможенные дублеры, мартышки симметрические, инструменты человекозвучные, прочь отсюда, постановщики вещественности, установщики порядка, инсценировщики сцены-самобранки, укладчики мыслей, фрезировщики манер, вы — самодовольные, страстно увлеченные, вы — закосневшие в рутине и славословящие, вы — догматики, дробители, вы — аллюзионисты, карманные режиссеры, заслуженные воры, вы — художники-самозванцы, тузы пресс-конференций, медиаурки и демиурги, вы — загромоздители сцены, переводчики инсценировок и инсценировщики переводов, видеографисты от благотворительности, профессионалы от человечества, всегда зависимые либреттисты, иссушители душ, всеобщие последователи, общественные ретрансляторы, импровизаторы уже готовых песен, прочь отсюда! Господин Пургон![[70]](#footnote-71) гоните же их прочь отсюда!

Мне хочется, чтобы сейчас в театре выключили свет и чтобы все, кто знает и верит, что знает, вернулись в темный театр не для того, чтобы снова и снова смотреть, но чтобы взять здесь урок у тьмы, чтобы до дна испить полумрак, выстрадать боль мира и взвыть от смеха. Выстрадать метр, время, числа, четыре измерения. Войти в музыку.

Приидите, те, кто не отсюда. Войдите, о дети, обученные мраком, ведающие, что рождены от мрака, приидите! И тогда мы войдем, и мы вместе познаем восхождение дыры. Потому что театр на сцене — это не что иное, как представление дыры. Вот она, мысль для углубления. Та самая мысль, которую Луи де Фюнес собирался углубить для меня.

*На театральных* подмостках Луи де Фюнес казался актером удивительной силы, ослепительным танцором, который, казалось, парил над собственными возможностями, превосходя все ожидания и давая публике в десять раз больше того, на что она смела надеяться. И при этом он умел всегда поразительно экономить усилия, будучи готов в каждый момент начать все сначала. Энергетический гигант, ведающий, как обуздать свою энергию: в промежутках между пароксизмами его образцовая сдержанность и чистота игры напоминали игру Елены Вейгель[[71]](#footnote-72).

Этих двух великих актеров я видел всего лишь раз на сцене: Фюнеса в «Оскаре»[[72]](#footnote-73) и Вейгель в «Мамаше Кураж»[[73]](#footnote-74). Казалось, что Елена Вейгель играла одною лишь рукою, в то время как ее тело оставалось странно неустойчивым и музыкальным, удивительно симметрично сдвоенным, как у восточных актеров. Ее голос, напоминавший по своему звучанию пение, был гораздо менее звучным, чем у французских актеров, и нужно было почти напрягать слух во время спектакля, как будто специально созданного для ее голосового диапазона. Это «пение-речитатив», этот изысканный стиль, музыкальная манера двигаться по сцене, — сегодня я их вновь нахожу у Лэйле Фишер и Леона Шпигельмана, актеров Парижского еврейского театра на идише[[74]](#footnote-75).

Вейгель была мастером пения-говорения (*Sprechgesang* ), Луи де Фюнес — мастером танца-хождения (*Schrittgetanz* ). Его облик напоминал то ликующего танцора, то человека, в отчаянии окаменевшего. «Остановка-прыжок». Великий мастер мимики, немых фраз и подавленных воплей. Кино дает нам слишком отрывочный образ его искусства, запечатлевая лишь острые кризисы: вспышки гримасничанья, гнева. А между тем в театре аффекты были лишь одним из элементов его игры, конечной по силе напряжения стадией, которую надо было уметь ждать, предугадывать и которая наступала, подобно танцу *ситэ* в театре но[[75]](#footnote-76), лишь после длительного, напряженного спокойствия. Они были своего рода увенчанием эмоции.

*Сегодня актер* лучше, чем любой человековед, программолог, социологус или же директорствующий законовед, разбирается в подлинности душевной жизни; он знает, что такое сгорание тела и духа, что есть духовное возрождение, ему ведомы мечта и победы воскресшей плоти над падшей; он познал славу и бесчисленное множество падений, он познал истоки и взлеты, о коих он знает в миллион раз лучше специалистов во всех областях (сравнительной психологии, химии клетки или же спортивной медицины), ибо одному актеру доступно сделать невозможное в этой жизни — отделить тело от души и в то же самое время остаться единым целым; только у актера каждое движение идет из души, а каждая мысль тридцать раз проходит через лабораторию нутра.

Луи де Фюнес знал о человеке больше, чем все эксперты по человекоучению, ортосценографы, антропотерапевты, специалисты в области печени и созревания гамет, эксперты коммуникации и кастрации, синтагматики языка догонов[[76]](#footnote-77), укротители агглютинативных языков[[77]](#footnote-78), измерители зон Брока[[78]](#footnote-79) в человеческом теле — Луи де Фюнес знал гораздо больше, чем все они, потому что он познал там, на сцене, что человек все время изобретает себя заново, что он каждый вечер снова и снова пересоздает себя в словах, что он вечно ломает себя и вновь восстанавливает, становясь другим, с каждым новым дыханием. И все это для того, чтобы удивлять природу, поражать материю и танцевать каждый день новый танец для слепых; чтобы играть, просто так, ни для чего, — как если бы те, у кого нет ушей, могли нас услышать.

*Выходит ли* актер на сцену из ничего?

Актер приходит оттуда, откуда он выходит. Все вечера он возвращается в театр с одной единственной целью — чтобы заново, у всех на виду, в своем комическом перерождении провалиться сквозь слова в пустоту. И вовсе не для того, чтобы бесконечно, в стодевяностотысячный раз демонстрировать нескончаемое паясничанье человека. И если в театре Луи де Фюнес и выходил на сцену, то делалось это лишь для того, чтобы каждый день попробовать еще и еще раз возродиться в другом качестве.

«Если ты возникаешь там, откуда ты выходишь, тогда иди туда, откуда ты идешь!» — говорил Луи де Фюнес, открывая в плоти миллиарды слов. Его образ являлся мне всегда через пустоты. Я понимал, что на сцене его больное воображение танцевало каждый раз заново пересоздаваемый им танец. Каждый вечер актер приходит, чтобы подарить нам свою жизнь, которая есть болезнь его собственного тела. Если он и выходит на сцену, то не для того, чтобы освободиться от слов; его выход есть акт самоубийства, кружащего его в танце.

«Отчаявшийся вновь низвергнулся на сцену». Если бы актер не был самым великим отчаявшимся из всех отчаявшихся, он никогда бы не вышел на сцену; он не смог бы пройти сквозь кулисы, открыть дверь, через которую выходят на сцену, — потому что двери нет, а есть страшная психологическая граница[[79]](#footnote-80). Потому что двери, которая бы вела на сцену, вообще не бывает. Правильнее сказать, что актер проходит под стеной, давящей на него всей своей тяжестью. Когда актер выходит, мы мгновенно ощущаем, прошел он или нет под дверью — по тому, насколько он выходит оттуда действительно уничтоженным, обратившимся в ничто. Прошел ли он, выходя, поверх своего собственного тела? Это можно ощутить по свету, исходящему из него самого, ибо свет появляется только у тех, кто действительно самоунижен. Слава, что он несет в себе и которая не есть производное от света прожекторов или фотовспышек (все это одно лишь мелкое тщеславие), — то слава настоящая, свет, что просвечивает и выходит изнутри. Театральный актер Луи де Фюнес превосходно умел источать свет, преображавший его очень бледное, почти землистого цвета лицо.

У комического актера не должно быть театрального костюма: перед выходом он обязан одевать один лишь животный костюм немых языков. Луи де Фюнес говорил: «Сегодня я вышел на сцену в костюме из света: к этому костюму невозможно привыкнуть».

*На квадратной сцене* театра, похожего на восьмимерный, а не привычно трехмерный куб, актер, который бросает в публику и во все четыре стороны света свои слова, хорошо знает, что человек в пространстве не есть живое тело, его заполняющее, но — словно черная дыра — посередине. Невидимая говорящая точка. Актер прекрасно знает, что он будет играть до тех пор, пока не станет невидимым. Что иное пространство заставит зазвучать его песни. Выйди, актер, вынь мое сердце, зажги меня всего, без остатка! Заставь меня покончить с миром, начать все с белого листа, все переделать, перекроить человека, услышать, как говорит где-то его шагающая голова! Выходи же на сцену, актер, сделай это! Только актер приходит и выходит: только он в состоянии сорвать с себя привычные одежды.

Все это хорошо знал Луи де Фюнес. Знал, что быть актером — значит безмерно любить исчезать, а не появляться. Быть актером — значит уметь скидывать человеческое облачение, а не симулировать человековидимость, быть способным оставаться ничем, возрождаться в дыхании, воскресать из плоти, заставлять кровь хлестать из праха, освобождать мир от самого себя, научить говорить животных. Луи де Фюнес говорил: «Тот настоящий актер, кто, играя, ни к чему так страстно не стремится, как к своему не-присутствию на сцене».

Мы идем в театр не для того, чтобы в который раз увидеть вечный образ мира, помноженный на тридцать два драматических положения, но для того чтобы — как бы это сказать? — принять участие в спектакле при помощи слов, всей своей плотью, всей сущностью, чтобы помочь тому, кто, танцуя в комическом жертвоприношении, пытается изобразить внутри себя великую фигуру, которая вне движения, вне музыки, вне всего никогда не превратилась бы в великий танец тишины, изумления, музыки, потери самого себя.

Опытный актер — это тот, кто умерщвляет самого себя перед выходом, тот, кто выходя на сцену, перешагивает через собственное тело, как через мертвую собаку. Кто к телу своему испытывает не более интереса, чем к остывшему трупу. Всякий хороший актер, выходя на сцену, просто обязан переступить через все. И только тогда он сможет заговорить. Будучи уже тем, кто потерял самого себя. Тем, кто ничего не имеет. Но только не тем, кому что-то известно. Воистину обнаженный. Знающий только то, что знает его тело, и ни на йоту больше. Зверь, сраженный наповал. Только в этом случае он сможет вспомнить речи свои и бросить фразы в лицо животным. Отбросив все, отказавшись от самого себя, уничтожив все жесты, шестьсот шестьдесят семь раз связав себя в узел и вновь развязав, он выходит на сцену и сам обращает на себя не более внимания, чем на дворового пса. Ибо он знает, что сцена — это дыра. И это знание радостно. Свой выход в мир, лишенный музыки, ты радостно свершаешь в безмолвии.

*Есть особый вид* попугаев-ретрансляторов, что воспроизводят нам мир таким, каков он есть. Изображенные ими Общества падут одно за другим на их головы. Остановите реалистическое болеро! остановите этот всегда один и тот же короткий вальсок узнавания и воспроизведения — все эти иеремиады мелких истин, злобно-правдивых шуток, всю эту шелуху повседневности, вереницу обыденных обывателей, извечных персонажей. Писатель-алкаш, журналист светской хроники, трудяга-рабочий, мелкий буржуа на взлете и в свободном падении. Сто девяносто семь персонажей в поисках автора.

Луи де Фюнес не числил себя ни в одном из них. Какой бы ни была роль, всегда внутри оболочки, появлявшейся на сцене, свершалась иная игра. Он никогда не хотел что-либо показать или доказать: что деньги — грязные, а собаки — опасные, что народ — обманут, а Эдип — слеп, что все — виноваты. Но внутри своей роли он продвигался до конца, разбивая и надламывая свой персонаж со всех сторон, как тот, кто обречен сыграть человека и освободиться от него, обретя публично, на виду у всех, собственное, лишенное музыки, одиночество. Актер, чья жизнь — чреда бесконечных выходов, проходит перед нами, чтобы затем исчезнуть. Только затем, чтобы это увидеть, зритель приходит в театр. Чтобы увидеть, как актер перестает быть тождественным самому себе. А вовсе не для того, чтобы познать законы мира или характер общества. Ибо человек стремится лишь к одному — изменить данное ему тело. Это единственная страсть, которая нас воодушевляет. Выйти из тела: на войне, в спорте, в любви, в болезни, в аскетизме, в оргии. Вся человеческая деятельность, вся его лихорадка имеют только одну цель: выйти из плоти, надеть шутовской наряд, сменить пол и профессию, уподобиться животному или попросту даже уйти из жизни.

*Вот это* и есть актер. На виду у всех он вошел в одиночество, переступил через зверя, в нем живущего, сжег привычные одежды, отбросил скверные привычки. Обнаженный, он обращается ко мне. Даже когда Луи де Фюнес одет, мы видим его голым. Черт бы нас всех подрал! Неужели никто не кинет ему пальто? Никто так не обнажен, как актер. Не бывает в мире более обнаженного состояния, чем то, когда актер покидает свой человеческий образ и прилюдно, на виду у всех входит в одиночество. Когда он оставляет лежать за кулисами свое мертвое тело. Актер не живет в своем теле, как в родном доме, он всегда будто в случайной забегаловке, которую вот-вот покинет. Может быть, именно поэтому старым актерам чаще ведомо величие: в их телах исподволь уже началась работа отделения.

По сцене движется преображенный, странник, птица перелетная, что прощается с человечеством, освободившим ее от странного пространства, тот, кому суждено жить в воздухе эфира, где в единую секунду сплетаются миллионы слов и где никого нет. Не тот, кто деял, но тот, кто был. На сцене он — как чудо Воскресения, с трудом верят в него мои глаза и уши, ибо не дано мне до него дотронуться. Присутствие чуда вне досягаемости человеческой. Воскресший, выходящий на сцену. Неприкосновенный. Вечный призрак, появляющийся предо мной. Усопший, движущийся по сцене. Который приходит, чтобы свершить свои беспорядочные действия. Тот, кто не от мира сего. Потрясает отсутствие актера, а не его присутствие. Восемь тысяч дыр хранят остатки его плоти. «Человек — это животное, наделенное даром отсутствия», — говорил Луи де Фюнес, выходя на сцену.

Актер, который выходит на сцену, переступает через свое тело, через свое присутствие в мире, он проходит под ними. Он не выйдет на сцену, не переступив через нечто. Я не знаю, через что. Но он делает это для того, чтобы я услышал вместе с ним слова, исторгаемые плотью. Я слышу, как вместе с ним исторгается дух. Мое безнадежное рождение вновь сопровождает его танец.

*Актер, выходящий* на сцену, оставляет позади себя человека; он проходит перед всеми, чтобы на виду у всех разрушить свою плоть, свой глагол, свое тело и дух. Человек передвигается по сцене, чтобы не узнать на ней самого себя. Лица, что он изображает, суть негативы; он разрушает движения, почитающиеся привычными, и слова, кои, мы думаем, что знаем.

Не выходи на сцену, не умерев прежде шестьсот шестьдесят семь раз! Начни все заново, в пустоте! Все, что ты делаешь, делай в пустоте. Твое тело — сумрак пространства, и все вокруг — пространство, и нет твоего тела. Все твои слова — не фразы говорящего, но негативы мысли. Истинный актер говорит только в небытие. Он привносит на сцену всю свою плоть, как негатив слов. Персонаж — это не лицо самовыражающегося индивидуума, но бледный, перевернутый, словно в негативном отражении, лик актера. Слышишь ли ты меня? Так проиграй же все это снова через сверзающуюся дыру. Всего этого Луи де Фюнес не знал, выходя на сцену, и лишь оказавшись на сцене, он прозревал, что человек — это дыра. И что играть нужно на ее краю.

Все его лица, его тысячи гримас — в адрес Разрушителя. И потому так легко ему было переадресовать их Создателю. Перевернуть человека, взяв его под руку, перебросить его через плечо. Человек отвергает человека. Воспроизведения — нет. Актер изгоняет человека отовсюду.

*Выходя на сцену,* актер преодолевает свое тело и свое присутствие, он проходит *под* . Актер выходит без имени. Луи де Фюнес возвещает нам великий Неадаптированный Театр, Народный Театр ни для Кого, театр, лишенный вектора движения, который не ставит себе целью что-либо доказать или же от чего-либо нас защитить. В нем — одна только музыка, из которой выплескиваются актеры чересполосые, актеры славословящие, метатели отрицания, танцующие из протеста против танца, не приемлющие ни сцену, ни землю, что нас носит, воспевающие пространство снизу вверх, несущие самих себя как некое разъяренное существо в своих же объятиях, входящие-выходящие, без слов говорящие, пространство запускающие в мысль.

Прежде всего должны исчезнуть режиссура поз, режиссура глосс и декораций; постановка как искусство донесения до зрителя определенных идей должна умереть. Ибо театр существует без автора; и театр — то единственное место, в котором всегда следует быть, независимо от того, кем оно занято и кто в нем играет. Всем настоящим режиссерам ведомо это: они знают, что они — не авторы спектакля, но его прародители, задающие ритм, передающие слова, и что их искусство должно стать незримым. Нужно избавиться от мании вечного присутствия: в комментариях, коннотациях, примечаниях, дидаскалиях, в иронии, антитезах, отступлениях, в подтексте текста, в его намеках, в ремарках в сторону, в искажениях, цитатах, противопоставлениях, в движениях всех тех, кто не умеет танцевать, в постоянном комментировании всего учеными-педантами, управляемыми марионетками, велеречивыми драматургами и попугаями-ретрансляторами, показывающими нам мир таким, каков он есть — и все это при посредничестве переводчиков и адаптаторов; нужно избавиться от мании и желания каждому приходящему мгновению сообщать нечто такое, что заставило бы зрителей и журналистов поверить в то, что они что-то поняли, и уверовать в собственную и мира разумность; нужно избавиться от мании-заболевания постоянно приписывать всему, для собственного успокоения, так много смысла и так мало музыки. То есть, по сути, очень мало смысла, ибо нет более истинного смысла, чем тот, что содержится в музыке, в этом течении, сжимании, четвертовании времени, заключенном в ритмические рамки театрального действа. А вместо всего этого для нас созидаются пространства — в черном, в синем, в стиле гризайль, пространства упорядоченные, «миры», однажды найденные и с тех пор уже не меняющиеся. О, мания безвкусных репродукций, декоратиф: и вновь отстраивается Bundestag, чтобы можно было сыграть там «Плутни Скапена»[[80]](#footnote-81). Заполнение, раздувание пространства. А ведь по-настоящему хорошо найденное местоположение сцены — в нигде, театр может разыгрываться где угодно, вне пространства, потому что театр — это то самое пространство, которое в пространстве-то и не нуждается. О, напыщенность декора, все поедающего. Вальсы глухих. Театральная тяжесть. Единственность пути. Везде комментарий, везде грамматика. Всеобщее замедление. Любая деталь становится важнее общего потока слов. Эффекты, ремарки, социо-грамматические отступления, буквализм и сложенные буквы значений, все хорошо, лишь бы разрушить глубинный ритм, это внутреннее дыхание, которое всегда присутствует в написанных словах, — и от этого игра есть прежде всего обладание, попытка вновь научиться дышать, напрягая для этого ухо, используя свой вздох, и выдох, вновь слышать голоса, вновь бросаться в ритмические волны текста, меряясь с ним силами. Услышать Лекена, Тальму, Рашель, Лабиша, Ретифа, Мадемуазель Марс, Корнеля, Кребильона, Шанмеле[[81]](#footnote-82). Понять, что автор — это Шанмеле, а актер — Расин. Увидеть, как воскресают великие призраки.

Вот он, лозунг первый: «Работать за столом, заставить вращаться столы: узреть явление и воскрешение». Лозунг второй: «Вкладывать деньги в актера, а не в вещи». Лозунг третий: «Всякая декорация, служащая проводником идеи, подлежит уничтожению». И последний: «Драматургический ход состоит в отсутствии всякого хода».

*Есть мрак* в имени *Фюнес* , означающем «умирающий Люд», но есть в нем и *свет* ; и вот почему я всегда про себя называл Луи де Фюнеса одновременно *Людовиком Мрака и Света* [[82]](#footnote-83). Как никто другой, он умел умирать на каждом сантиметре сцены, представляясь некоей световой точкой, повсюду стремительно возникающей в последний раз. Он умел все делать в последний раз. Он был везде: в центре и в каждой точке пространства. Он сбивал человека с ног, а затем, каждый вечер, уходил, на виду у всех, в свое одиночество. Играя, актер уходит в одиночество. Повсюду мы ощущаем его уход. Это и составляет суть комической сцены. Когда актер выходит на сцену, мы созерцаем его уход.

Театр был создан, чтобы в нем, в ночи, сжигались человеческие образы. Театр не то место, где возводится алтарь красоте, где появляются умные, догматами хорошо вымуштрованные двуногие существа, похожие на человека, но великая бумажная Голгофа, где сжигаются слепки людских голов. Ибо тот образ человеческого лица, которым, нам кажется, мы обладаем и который мы носим в себе, постоянно требует проклейки и побелки, нанесения макияжа и снятия его. Человек — единственное животное, которое всегда жаждет саморазрушения: идол, добровольно и постоянно подставляющий свою голову под топор. Вот почему жестокость, исходящая от человека, появляется, пробивается в нем прежде всего как жестокость, направленная против него же самого. Человеческий лик стремится к исчезновению, к рассыпанию во прах. Человеческий лик постоянно ищет тлена и праха.

*Актер черпает* всю свою силу в чистой ненависти. Пройдя сквозь дверь, он не может выйти на сцену, не испытав ненависти к самому себе, семижды не прокляв театр, зрителей, их отцов, матерей и себя самого. Потому что всякий раз он разыгрывает свой конец — перед врагом.

Поглощай же перед выходом на сцену мясо пустоты! Ты никогда не станешь актером, если не пойдешь навстречу разрушению. Твоему разрушению. Ты никогда не сможешь хорошо танцевать, если не разрушишь, танцуя, свой танец, именно в тот момент, когда ты его танцуешь. Почему?.. Да потому, что разрушение сопровождало созидание, и еще потому, что существует особое движение, еще неизвестное физике, в результате которого всякая вещь появляется в момент своего исчезновения. Всякое существо рождается, отрываясь от самого себя: и в этом — цель его появления на свет. Мир был создан и разрушен в один день. И ты был рожден и умерщвлен в один и тот же день. Есть актеры, которым уже сегодня ведом этот закон физики. Они знают, что всякое делание есть в то же время акт конца. Но это не тот конец времени, который явлен нам как некая завершающая развязка, а нечто, существующее внутри. Как тишина, присутствующая в звуке, оборотная сторона движения в пространстве. И потому актер — не гордый прародитель потомства, но глубокий отрицатель. Прирожденный актер — в силу своей профессии — отрицатель человека. При свете прожекторов он играет, как будто погруженный в подлинную ночь непонимания, показывая человеку, что его присутствие в этом мире — непостижимо. Ибо он пришел в этот мир, чтобы возмутить пространство, сказать свои слова там, где их не следует говорить, возмутить покой молчаливых скал, изменить немой порядок вещей, предоставленных самим себе, изменить природу, все пересчитать наоборот, довести пространство до нуля. Только в театре можно все это увидеть — что человек — не тот, кто существует в мире, но тот, кто пришел разбудить мир. Своим танцем, или своим ядовитым жалом. Луи де Фюнес все это очень хорошо знал. Но он ничего об этом нам не рассказал.

*Актер, выходящий* на сцену, хорошо знает, что всегда есть что-либо получше для дела, чем просто дело. Он знает, что не будет ничего совершать, ни выражать, ни создавать, ни исполнять. Вне партитуры, вне заданной схемы движения, не танцор и не музыкант, актер играет лишь свой акт бездействия. Здесь нечего играть. Просто надо запечатлеть все вещи в их рождении. Танец, музыка, пение — актер погружает нас в наше всеобщее детство. Без нот, без па, без дидактики — единственный из художников, ничего не умеющий. Лишенная особости, лишенная специальности — единственная профессия, которой нельзя научить. Профессия, которая ничего не умеет, кроме как узревать вещи в их истоке. То не актер танцует, то рождается танцор: это он запечатлевает сам момент рождения танца: в одном-единственном па — весь танец. Он держит под мышкой или в голове партитуру — для того чтобы петь: он схватывает пение в его рождении, между трех гласных; он проникает в такое глубокое прошлое музыки, когда она существовала еще только в немых жестах.

Не завершать, не выпускать, но удерживать все образы и голоса, в их рождении, в их про-изведении, в той силе, которая когда-то впервые выплеснула их из тела. Хороший актер играет внутри, тогда как снаружи все тихо и спокойно, он лишь показывает образы в их разрушении. Когда он говорит, он — машина для возрождения в слове, а не декламатор; не философ-номиналист, концептуализирующий реальность, но тот, кто возрождает мысль, пропустив ее через уста; не музыкант-инструменталист, но тот, кто преобразует всю музыку мира, выплеснув ее из тела; не врач, продлевающий жизнь плоти, но тот, кто, на виду у всех, заставляет нас опуститься на самое дно нашей плоти, до той дыры, на самой глубине, через которую проходят голос и свет. Все это он делает играя. В своем родном небытии. В игре, в своей великой игре, настолько великой, что, когда актер играет, он весь исполнен пустотой. И эта пустота вокруг него, и эта пустота в его словах. Как будто суть игры в том, чтобы, играя, разрушить мир своим дыханием. С детской убежденностью.

*Я не хочу,* чтобы выходящий на сцену актер представлялся нам алгебраистом, посланным кем-то, способным перечислить мне двадцать три механические положения заимствованного алфавита; не хочу, чтобы он был управляемой кем-то марионеткой; я не хочу, чтобы он демонстрировал мне фигурки и фигуры гуманоидов, меня, или моего соседа; но я хочу, чтобы он пришел затем, чтобы разрушить и разрезать наши лица, чтобы он предстал передо мной не кем-то другим, глядящим мне в глаза, но моим же собственным телом, в крови и плоти. Ибо в материи, на самой ее глубине, протонов не существует, но есть музыка: ритм вещей, возникающий в движении, что выводит материю из звука.

Актер, покажи мне физическую материю такой, какая она есть: из единого слова вышедшей. Покажи мне тело, из речи изошедшее. Покажи речь, из тела исходящую, подобно винным парам, из тела испаряющимся; покажи мне воспарение речи, подобно дыму, из человека поднимающейся. Ибо сам я вышел из материи в речь. Вот что я ему говорю. Вот что говорит мне актер — пожиратель всего и, прежде всего, — самого себя. Потому что именно таким мне виделся актер в детстве, с его непостижимым и уморительно-смешным терзанием.

*В театре* надо попытаться по-новому услышать человеческий язык, как его слышат камыши, насекомые, птицы, неговорящие младенцы и погруженные в спячку животные. Я прихожу сюда, чтобы вновь услышать акт рождения. Я прихожу сюда, чтобы вновь увидеть сокрывшуюся жизнь. Когда я вижу актера, выходящего на сцену, то вспоминаю, как считал, будто бы провел всю свою жизнь в машине бессмысленного существования. И сегодня я так пялю на него глаза не для того, чтобы восприять отблески света на его теле, но — вырывающуюся из него речь; и я слушаю его с такой жадностью не для того, чтобы понять, о чем он говорит, но — чтобы услышать танец, который уходит из мира.

Я смотрю большими глазами на актера, стоящего на ярко освещенной сцене, при свете прожекторов, чтобы увидеть, как вспыхивает и пробивается на свет человеческое существо из тьмы. Чтобы увидеть на его теле, облаченном в красивый наряд, не десятки тысяч слоев ткани, но свет наготы, чтобы увидеть над очень темным, хотя и полностью освещенным человеческим телом — невидимую голову человека из мрака. Это жажда заставляет меня пялить глаза. Заставляет вспомнить, что я сам создал тот мир, в котором родился. Что я все переделал, все передумал в своем земном тлене. Актер появляется для того, чтобы я вдруг, одномоментно, вспомнил, что мир создан из моего праха и моего слова. Ты это понимаешь, зритель? Ты понимаешь это? Что все это сделал ты сам. И что большинство людей умирает, так и не узнав, что все, что они видели в этом мире, сделали они сами. Как говорит Люд: «Мысль и бытие есть единое целое». Что же это? Да ведь это — языка птиц начало.

*Театр — это* первое место в мире, где можно увидеть, как говорят животные. Под *животными*  я понимаю человека, единственного действительно во плоти и говорящего, единственного, пронзенного речью, единственного, в ком речь оставила свой след. Ни перьев, ни шерсти, ни чешуи, одежда его — его языки, а тело — дыра. Единственный пронзенный, идущий вперед со своим светом, открытым с обеих сторон. Единственный, брошенный в мир, чтобы говорить, и при этом играющий. Луи де Фюнес все это хорошо знал, и он всегда играл лицом к лицу перед бестиями.

Актер Само Ничтожество и Само Совершенство, Луи де Фюнес всегда входил в небытие, отрицая и клубясь. Он знал, что его голова отверста речью. Что речь — не что иное, как звучащая модуляция пустого центра, танец поющей воздушной трубы. Он знал, что речь — не что иное, как невидимый свет. Музыка, заполняющая пустоту внутри нас. Что речь — не что иное, как музыка света, звучащая в нас помимо нашей воли, приходящая из миров более далеких, чем те, из которых пришли мы сами. Луи де Фюнес говорил: «Когда слова падали с небес, они попадали в тела комедиантов».

Может показаться, что речь нужна для общения, для того, чтобы знать, как назвать ту или иную вещь. Но ведь важно совсем не это. Ведь речь — это прежде всего знак, сигнал того, что мы созданы вокруг пустоты, что наша плоть обрамляет дыру, окольцовывая ее, и что дыра эта не впереди (как, например, могила, в которую однажды надо будет упасть, обозначив тем собственный конец), но в нас самих, внутри, и что мы не из тех, чье небытие в будущем — это удел животных, — мы те, кто несет свое небытие внутри. Не те, кому небытие обещано (как будущее, нас ожидающее), но те, кому оно было даровано, сразу же, как нечто, содержащееся внутри нашей речи. Здесь. Мы — единственные из всех животных, кому предуготовано носить эту дыру в себе.

*«К адамову* яблоку! К адамову яблоку! К адамову яблоку!» — Луи де Фюнес всегда мечтал о том, чтобы разбудить силы в адамовом яблоке или в земле. О чем-то похожем он писал в статье, опубликованной в «Франс-Суар», которую я вырезал и потом очень долго носил в своем портфеле рядом с небольшим портретом Декарта, который всегда со мной… Изумленному журналисту он говорил нечто вроде: «Разбуди свои силы! открой снова адамово яблоко! Не выходи на сцену, забыв о своем звере. Воспринимай театр всегда как нечто, о чем ты должен поведать животным. Самое первое из всего, что должен сделать актер перед выходом на сцену, это — сосчитать подвиды животных, узнать и назвать их один за другим. Именно это сделал Адам перед тем, как его усыпили и рассекли надвое, чтобы вынуть из него, спящего, женщину. Перед выходом актер выпускает зверей на зрителей и на самого себя. Горе ему! Горе мне!» Обо всем этом Луи де Фюнес говорил с яростью и легкомыслием.

*Я не знаю* , для чего была создана речь, но, конечно же, не для того, чтобы быть однажды спущенной в тело. Весь раздор, вся катастрофа — отсюда: от пресуществления слова в плоть. Оно упало на нас по роковой случайности. Плоть и Слово должны были жить в двух отдельных мирах. Но что-то вдруг случилось — то, что разделило плоть надвое, погрузило нас в состояние половой принадлежности, которое и есть состояние разделения. Никто бы никогда не заговорил, если бы вначале не было разделения. И не только деления на виды. Ведь нас разделяет не пол (то есть это неверно, что мы разделены на две простые группы: тех, кто прорван, и тех, кто остроконечен), но мы расколоты сами в себе. Человек познал раздвоение в момент своего рождения. Ибо мы из тех, кто несет раздвоение в собственной материи. Ибо мы из тех, кто подвержен делению. И вот почему актер танцует как расщепленный на множество частей, как разделенный, несущий свою раздвоенность собравшейся в зале публике. Зрители приходят, чтобы увидеть, как распадается на разные части Луи де Фюнес. По-настоящему, есть только одно, что заставляет людей идти в театр: надежда сущностно присутствовать при Тел Разделении.

*Всегда толкая* свое тело дальше, чем человек, умирая в нем и в нем же воскресая, одетый в многоликий костюм языков, приводя в движение одну только страсть, актер несет впереди себя все свои действия, вперед спешащие, действия измененные и разобщенные, хранящие следы его шагов, позади него звучащих, и всевозможных языков, над его головой раздающихся, словно венец того единственного языка, который ему дано позади себя услышать. У этого актера, Самого Ничтожного и Самого Совершенного, конечно же, нет пола, нет простого разделения на мужское и женское. Если и существует разделение плоти, дробление, на половые признаки деление, то все это — лишь между актером и пространством. Актер отделен от пространства и раздроблен в самом себе. Для меня сексуальность и разделенность существуют только между актером и пространством — и все. Только разделение пространств и составляет предмет театральной игры. Актер, прежде чем выйти на сцену, всегда должен сообщить мысль пространству, которое его разделило.

Он разбрасывается силой, разменивается, потребляет больше ненависти, больше порывов любви, больше духовной спермы, немых криков, всплесков ментальной энергии, он расходует себя, себя же и обретая, он потребляет энергии больше, когда он с теми, кто отделен от него сценой (словно два берега реки, театром разделенных), чем когда он среди людей, что пребывают в том же мире, что и он, и топчут то же пространство.

*Когда повсюду* слишком много изображений человека, слишком много его размноженных ликов, слишком много рассуждений о человеке, центров изучения человека, наук о человеке, то сам он должен замолчать, спрятать голову, стереть свой образ, распороть лицо, начать с нуля, забыть все то, что, казалось ему, он о себе знает, и вернуться в театр, играть, закрыть глаза, прислушаться, увидеть себя вновь рождающимся из собственных слов, увидеть, как отделяется слово. Только в театре человек может созерцать комическую драму речи, исходящей из плоти. Как дуновение пустоты, выходящей вверх ногами, как воздух, поющий гимн пустой материи, как песня, говорящая нам, что человек вовсе не животное, наделенное даром речи, но материя, наполненная пустотой, заставляющей ее говорить.

*Все это актер* знает наизусть. Ему был ведом другой язык, прежде чем он научился говорить на своем. Французский язык для него всегда иностранный: прежде чем заговорить, он должен был сначала слушать его, широко распахнув для того свои ушные раковины. Хороший французский актер должен каждый день заново осваивать французское наречие, не считая его родным. Французские звуки, шестнадцать гласных, девятнадцать согласных, тридцать тысяч слогов должны погрузить его в оцепенение, необычно-странное состояние, поражая и отупляя его. Он — как ребенок, который должен говорить ушами, ибо только ушами и можно говорить: ибо только уши свершают всю работу слова, только они разумеют все. Актер должен вновь и вновь переживать детство рождения собственной речи. Каждый день он должен заново открывать, заново вершить тот день, когда он познал речь. Носи же с собой детство своего слова!

Вопреки тому, что утверждает ортофония, человек учился говорить не в течение многих лет, но обрел дар речи в единый день, одномоментно. В тот самый день, когда я внезапно увидел все звуки вне самого себя. Потому что настоящие звуки видятся, а не слышатся: и можно увидеть, как они выходят из тебя. Актер, который говорит, слышит себя сам со стороны: он видит свое отделившееся тело, как будто несомое перед ним кем-то другим. Он произносит только те речи, которые не в состоянии произнести никто другой. Он — человек-животное, всеживотное, впервые услышавшее речь вне себя. Не тот, кто умеет говорить лучше всех, но первый, кто услышал упавшие на землю слова. Единственное животное, живущее вне самого себя. Единственное живое существо, вышедшее из своего тела, не нашедшее себе в нем места, первый зверь не от мира сего. Словом разрушающий пространства узы.

*Слова не заполняют* пространства, они его удерживают в вертикальном положении. Если слово слабеет, рушится вся декорация. Я иду в театр не для того, чтобы мне что-либо показали, но чтобы увидеть актера, поглощающего в процессе не заметного никому пищеотправления все мои прежние речи. Я прошу у театра, чтобы мои мысли вновь пришпилились к моей голове. И чтобы человек появился наконец не как дергающаяся подобно марионетке далекая тень, но как очень близкое тело, пронзенное и увенчанное восемью руками, шестью ногами, двумя головами, как то и должно. И чтобы вся его земная мысль вместилась здесь. И чтобы в голове его не оставалось более ничего. Хорошо освещенная сцена должна быть абсолютно черной дырой. Освещать ее дано одному лишь актеру, его внутреннему механизму, в котором он сжигает свои слова. Все держится им одним, и все говорит о нем одном. Актер не выходит на театральные подмостки, но движется вперед, сжимая театр в своих зубах.

Дорога, ведущая от кулис к сцене, не есть переход от тьмы к свету, но движение света в ночи. Выходя на сцену, актер погружается в ночь: он должен все увидеть на ощупь, он продвигается по сцене, как слепой с растопыренными пальцами, как ослепленный светом, одними лишь частями тела прозревая пространство, касаясь его своим внутренним зрением, осязая. Он знает, что человек не может продвигаться в пространстве, не держа прежде это пространство у себя в голове. Актеры — это ясновидцы, с пространством внутри себя. Они видят всей своей кожей.

Луи де Фюнес всегда выходил на сцену отступая, оставляя свет позади себя. Так делают все великие и умные актеры. Он всегда входил с закрытыми глазами, решительным шагом — как слепец, знающий пространство наизусть. Луи де Фюнес каждый вечер находил свою дорогу во тьме с точностью великих заблудших.

*Актер выходит* на сцену, чтобы уйти со сцены, он бежит навстречу своей гибели, каждый вечер приходит, чтобы избыть себя до остатка, истощиться, потерять над собой власть, кончиться. Как всякий хороший самоубийца, он прошел свою великую школу — школу мюзик-холла, ибо нет большего самоубийцы на сцене, чем артист варьете. Когда Луи де Фюнес выходил на сцену, он приходил всегда из пустоты. Он придумал сам себе прозвище: «Люд-из-пустоты-приходящий». Ибо он знал, что надо всегда приходить из пустоты, поддерживая с ней длительный, каждодневный контакт; ибо он знал, что сильнейший — тот, кто знает, что пришел из пустоты и что вся сила — оттуда. Так и его сила проистекала из пустоты, входя затем сквозь уши в его глаза.

Продвигающийся вперед актер, то есть тот, кто по-настоящему умеет отступать, Актер Само Ничтожество и Само Совершенство все более и более исповедует пустоту как тяжелый вид спорта. В конце своей жизни Луи де Фюнес заявлял: «Всю свою жизнь, на глазах у всех, упражнялся я в пустоте». Для актеров он хотел открыть Национальную Школу Пустоты. Где можно было бы учить, как можно так просто входить выходя. Но этому научить невозможно, это приходит само собой, только как итог огромной подпольной работы. Огромной мыслительной работы, проделанной ногами.

*Ты пройдешь* сквозь себя через дыры. Актер не животное, в звериной неге обживающее пространство, но тот, кто практикует бездействие, проходя по собственому следу вспять. Лишь под сводами слышит он эхо произнесенных и начертанных страстей: все идеи мира — под сводами. Комическая фигура, спускающаяся вниз, с опущенной головой, перевернутая; вот оно, последнее на сегодняшний день воплощение Животного Разума, похожего на обезьяну и на святого. Он знает, что был послан на землю не для так называемой жизни, и не, как считают, для каких-либо действий, не для наслаждения, созидания и не для превращения в кого бы то ни было, — но чтобы пройти сквозь строй своих языков, от языка детских пеленок к языку смертного савана, как проходят сквозь леса, составляющие один большой лес, и кончить тем, чтобы потеряться вне пространства, последовать за своим зверем до могилы, пройти по размеченной, но не найденной еще тропе, и стать одним из тех, кто однажды вновь сумел найти порванную нить, связующую плоть и слово.

В пространстве актер — это негатив, строптивый обитатель, обживающий пространство навыворот. Начиная играть на сцене, он каждый раз осознает, что человек — это негативный слепок мира. Человек, если он человек, не живет в пространстве, но проделывает в нем дыру. Тело его — вне его. Не здесь. С великим тактом утверждал все это Луи де Фюнес на языке свое одержимости.

*Лицо Луи* де Фюнеса на театральной сцене в его светящейся маниакальности, лишенное тени и очень точное, представлялось мне всегда образом комического преображения, когда человеческое лицо является из яркого огня, увенчанное растерзанным нимбом. Ибо лицо человеческое не горшок, обжигаемый при свете прожекторов и объективов фотожурналистов, но поверхность, которая должна быть разорвана, преображенный лик, выхваченный изнутри, который заставляет трепетать удвоенная сила, вытесняющая его отсюда. Комический актер — это актер преображенный, пронзенный словом, насквозь пронзенный музыкой, обращенный, оголенный, облитый потом, пораженный неврозом и глоссолалией звуков, им же издаваемых, преодолевший пол, переодевшийся в разрушения, провозвестивший исчезновение исчезновения. Актер разрывает свою голову надвое. Только для этого он и приходит в театр: разорвать голову натрое. Переделать свое тело словами, облечь идеи в плоть, приделать к ногам язык и пройти на восьми руках. Играя на сцене, хороший актер, Актер Само Ничтожество и Само Совершенство[[83]](#footnote-84), прекрасно знает, что только его отсутствие зрелищно, и публика приходит в театр единственно для того, чтобы увидеть появление трещины на человеческом лице. А не для лицезрения персонажа на сцене. Хороший актер играет с оторванной головой: он движется в своей голове, он глаголет ногами.

Актер должен видеть в себе не представителя чего бы то ни было (и менее всего человека, только не человека!), но того, кто прорастает восьмью руками, восемью ногами, восемью устами и ноздрями, восемью нижними и восемью верхними конечностями, шестнадцатью, восемнадцатью, пятьюдесятью шестью дырами — и все это, чтобы без устали исторгать из себя человеческие лики, чтобы стать безликим. Луи де Фюнес никогда не появлялся на сцене, не оставив прежде свою голову за кулисами. Он говорил, что человек — единственное создание, у которого созидание исходит из глаз. Вот уже пятьсот пятьдесят пять тысяч семьсот сорок пять лет человечество безуспешно вопрошает о конце мира. Луи де Фюнес говорил, что он пришел, чтобы разрушить лики. Когда он играл, созидание исходило у него из глаз.

*Луи де Фюнес* сказал: «Не танцуй никогда один, твоим партнером в танце должно стать одиночество». Даже оставаясь один, Луи де Фюнес никогда не танцевал один, он танцевал с одиночеством. Потому что во всяком настоящем танце, который всегда — танец исчезновения, танцует кто-то другой, всегда танцуют с кем-то другим; и хороший танцор — это тот, с кем танцуют, и хороший вальсирующий тот, с кем вальсируют, подобно поливальщику политому (единственно удачное название и истинно глубокий фильм в истории кино[[84]](#footnote-85)); с хорошим танцором танцуют, с хорошим вальсирующим вальсируют, а хорошим актером движет некто другой; именно его комическую страсть, одетую в слова, актер проживает на сцене, но и тот другой ведом кем-то третьим; он танцует ведомый, он танцует отреченный, как тот, кого здесь нет, с тем, кого здесь нет; он танцует словно ведомый, он танцует как опаленный, потому что в искусстве, как и в философии, всякая история любви проходит через желание и отречение, через волю и расставание, через упражнения в забвении. Цирковым артистам всё это хорошо ведомо. Мистики прозревали то же сущностно: в их сочинениях содержится всё то, что воздушный гимнаст и схоласт видят в момент прыжка, то, что актер знает без слов, если только он не боится пустоты, если только он не боится потеряться, если он ведает, как быть совершенным, то есть действительно ничтожным, если только он и есть Актер Ничтожества и Совершенства. Не танцуй никогда один, танцуй всегда с одиночеством. Я — дыра в пространстве, которую пересекло слово.

*Любая мысль* , не вовлеченная в танец, — ложна. Любая лишенная ритма, не нашедшая себе опоры мысль. Любая, лишенная ног, наука. Актер хорошо знает, что голова может передвигаться, а мысли могут задирать ноги и вспоминать, что их родина — тело, что они прошли через испытание страстей, что они вышли из плоти, дабы овладеть нами, заставить нас умереть, заставить нас двигаться. Есть мысли, лишенные ног, они не танцуют: они вынашиваются в голове, они быстро истощаются, это — идеи, которыми полны газеты, это — бабочки-однодневки. Потому что они не захотели пройти сквозь тело. Потому что тело должно проверять всё, что говорит ему разум. Телу есть что сказать. И потому всякий написаный текст всегда хорошо пропускать через горнило театра, разжевав его прежде и предав телу-разоблачителю. Всякую хорошую мысль можно станцевать, всякую истинную мысль должно мочь танцевать. Потому что в основании мира заложен ритм. Потому что основание мира, его видимый изнутри фундамент — суть комическое ядро ритмов пульсирующих. Комическое потому, что мир, весь целиком, создан был смеющимся ребенком. Актер знает: вначале был ритм. Он один мог бы, если бы осмелился, сказать во всеуслышание, что в основании мира лежит звук. Звук, у которого есть имя, звук, имя которому *до* [[85]](#footnote-86), тот самый звук, имени не имеющий.

В театре заключено более науки, чем во всей физике; актер, если пожелает, знает из своего опыта говорящего тела, из своего внутреннего знания гораздо больше о комическом ядре мира, чем все ученые — открыватели элементарных частиц, чем все чародеи лептонов[[86]](#footnote-87). Потому что актер слышит, откуда выходит слово. И он переживает страсти языков, из земли исходящих, комический танец разума, прохождение плоти через внутренность слова и ее — там — изменение. Он знает, что если мысль танцует, то это потому, что она выходит из дыр, потому что нет ничего, действительно ничего под человеком, что могло бы его поддержать, и что танцевать для него — единственный способ не упасть. И потому актер, порожденный иным языком, говорит через дыру и ее же видоизменяет. Ты поднимешься на сцену не для того, чтобы показать себя, но чтобы показать всем, как дух покидает тело. Как в любви, как в смерти. Актер, ты один знаешь это. Скажи же! скажи, что материя не существует. Луи де Фюнес однажды сказал: «Любовь и смерть не имеют никакого значения. А материя, конечно же, не существует». Он покидал сцену как будто просачиваясь. И добавил: «Единственная настоящая сцена — здесь». Актеру ведомо многое.

*Французский театр* с трудом приходит в себя после тридцати лет умственной механизации: критического позитивизма, сдавливающей горло расчетливости, психического блювализма, гуманизма, социо-гномизма, страха перед пустотой, пситтацизма[[87]](#footnote-88) нео-эрудитов, пессимизма пост-догматиков, сорбономании, провинциального человеко-футляризма, ненависти к себе. Человека стали изображать словно маленькую марионетку, ведомую кукловодом, скованного по рукам и ногам резонера (малую пешку труппы, или скрученный узел кишок), загнанного в угол вечной жаждой в неповоротливо-распухшем теле. Человека заставляют заниматься эксгибиционизмом собственных каждодневных неудач и провалов, в нем видят нечто опустившееся, человек — это не звучит гордо. На сцене он занят лишь тем, что обменивается своими расчетами и предположениями с такими же как он безногими калеками.

Классификаторы всего и вся! хранители механических стад, пришпиливальщики голов в миниатюре, картотеки человечьи, грамотеи-пустомели, энтомологи ума, умствующие жестификаторы, аранжировщики происшествий, костюмеры классиков, разрезальщики газет и постановщики уже известных идей, вы, алгеброзные и догматозные, вы все имели театр перед собственным носом и не увидели дыры, и вот потому-то вы и думаете, что человек на этой земле — тот, кто говорит с человеком, волк, марионетка, предмет или кукла, для человека созданная. А ведь достаточно посмотреть на мгновенье на голову человека, заглянуть в его лицо, прямо вовнутрь, дабы понять, что создан он был, скорее, для того, чтобы быть зверем пустоты, а слово его — не для общения между псами одной породы, но словно танец, подаренный пространству, при пересечении его. Сознаюсь, сознаюсь: вся моя плоть — для пустоты, и только там может она самой себе понравиться.

Попугайщики понятий, слышите ли вы меня? Хранители узлов, синтагматики внутренностей, канализаторы неврозов, расплутники пенисов, угадывальщики мембран, разрезальщики людей натрое, членовозы, удильщики хитростей, укорачиватели животных, наушники подушек, слышите ли вы меня? Вам всегда хотелось вернуть плоть на землю, словно она не хотела спускаться ниже, словно она не хотела подняться выше, словно мы — от мира сего, словно плоть создана для плоти, мужчина для женщины, отец для сына, а сын для отца; вам хотелось всех нас держать в тесном тупике романа, а ведь плоть моя не создана для кого-либо здешнего, но лишь для зияющего зубца пустоты, и слово мое не предназначено ни для кого из существующих, но только чтобы танцевать, говорить с пространством и животными. Неужели же вы думаете, что я мог бы танцевать только для вас? Плоть не создана для плоти, ни для ответа. Горе театру, где человек посылает свой танец одному лишь человеку! Ибо плоть этого мира не создана для этого мира, это плоть пустоты и содеяна она для пустоты. Она, а не язык отличает нас от животных: животные тоже умеют разговаривать, без устали обмениваются они между собою впечатлениями. Человек есть зверь пустоты. Единственный, пошитый для пустоты.

Луи де Фюнес говорил: «Человек — единственное животное, которое идет в пустоту, ведя за собою барашка[[88]](#footnote-89). Идет туда, ведя стадо снов пред собою». Он хотел этим сказать, что человек — единственный, кто пойдет в пустоту, не потеряв при том дара речи, кто пойдет туда, куда направило его слово. Он хотел сказать, что пустота не дарована ему: он должен еще создать ее в слове. Животным все это неведомо. Глаза их не пронзают ни единой дыры в пространстве. Человек же должен создавать пустоту, глаголя. Именно его слово пронзает мир. Мы пришли в этот мир, чтобы внести пустоту в средоточие вещей. В этом и есть развязка драмы.

Все это прекрасно понимал Луи де Фюнес. Осознавал в акте своей неистовой игры. А теперь, когда узел для него уже развязан, он это еще и знает. Все его слова — по одну сторону барьера, там же и жесты, а вся плоть — по другую. В своей неглубокой могиле он знает, что слово было ему даровано, чтобы спуститься в иной язык. Потому что могилы актеров редко бывают глубокими. Им достаточно одной лишь тонкой завесы земли. Чтобы первыми воскреснуть — навсегда. С их легкими, свободными, вулканическими телами. Они были художниками столь эфемерными, что, если бы и существовала могила Неизвестного Актера, лучше было бы ничего в нее не помещать.

*При жизни актер* входит в пространство, существующее вне его самого, подобно носильщику, который несет свое туловище впереди, подобно расчленителю души и плоти. Не тело извергает впереди себя слова, но материя слов, тело несущая; не рупор идей, но словесная дорожка, впереди себя свое тело влекущая. Время проходящая вспять, с обеих сторон пронзенная, знающая, что голова сердцем заканчивается, приближающаяся к началу своему. Луи де Фюнес, выходя на сцену, говорил: «Сегодня я еще немного приблизился к своему рождению».

*Луи де Фюнес* выходил на сцену лишь для того, чтобы тотчас же раздробиться на четыре части, помножить голову на восемь, разорваться тысячью разрывами и заговорить сразу на тринадцати языках. Мы узнаём истинное тело актера по тому, насколько оно всегда глубоко истерзано, внутренне разлинцовано, абсолютно разъединено, асимметрично в самой своей глубине. Потому что актер знает, что человек — самое ассимметричное из всех земных созданий: только среди лягушек, или ракушек или неосознавших себя актеров встречаются две точно повторяющие одна другую внешности.

Мы живем в огромном множестве тел, это ведомо комическому актеру: именно он раздробляется до бесконечности. Луи де Фюнес обращался в животных, в тысячи внезапных ликов внутри одного тела, как множащийся тотем, как лик о шестисот шестидесяти семи лицах. Выныривая из тьмы и заново возникая по тридцать раз за секунду, тело актера движется быстрее моих глаз: я вижу, как оно в своем сиянии проникает в мою сетчатку, сокращаясь, дробясь, теряя самое себя, возносясь, отрываясь от земли, прочерчивая какую-то свою траекторию, погружаясь в себя, преодолевая пространство, воспаряя духом. Почва театра — не та, на которой мы стоим, театральная сцена — всего лишь пространство, в котором свершается похищение актера, освещенное изнутри глубинным светом, источник коего — тело актера, сгорающее в экстазе саморазрушения. На сцене актер исполяет лишь танец смертной славы. Его мертвецы движутся быстрее глаз моих, тела их множатся, умножаясь на шесть. У актера на сцене, даже когда он неподвижен, тело принимает бесконечное количество поз, нескончаемы облики его.

Тела актеров проходят чрез этот мир, чтобы заново пережить страсть чисел. Они проигрывают для нас раздробление мира, разлом слов. О чем рассказывает нам Луи де Фюнес своим растерзанным телом, своей нежнейшей яростью? Об исчезновении дня, о трещине, которая прошла по человеческим лицам, об исходе мира, об изгнании из него животных. Его устами говорит страсть плоти, которую он разыгрывает на сцене. Это — единственная история, способная меня заинтересовать, — меня, собравшегося покинуть сцену.

По-видимому, на сегодняшний день актер — единственный, кто способен плотью понять, до самых глубин уловить жестокую правду сочинений, пример и свидетельства великих экспериментаторов рода человеческого, великих смутьянов тела и духа, извергнувших в мир немыслимое количество энергии всех категорий. Галладж, Экхарт, Абулафия, Иоганн Таулер, Хуан де ла Крус, Жанна Гюйон, Жан Дюбюффе, Иоганн Шефлер, Понтер Рамин, Умм Кульсум, Руми, Натан Газзати, — великие практики разрушения границ[[89]](#footnote-90), философию которых втайне постоянно исповедывал Луи де Фюнес. Потому что, если актер хочет продолжать быть актером, нужно, чтобы он знал, что вся сила — от разрушения, что энергия питается пустотой, и что Бог — вовсе не созидатель мира (только не это! ведь это было бы слишком просто!), но скорее нечто вроде пустоты, которую человек должен поглотить, вовсе не отец, но пустынное пастбище, отведенное человеку, присутствие дыры и небытия, в которое вонзают зубы все великие растратчики энергии. Нечто от гулкого имени того, что человек должен поглотить, дабы возродиться от изнеможения, когда ему надо продолжать — а он знает, что не сможет продолжать — спускаться вверх по той лестнице, что ведет вниз, и подниматься вниз по лестнице, что ведет вверх, — если только не изберет он для себя узкую тропу голода и торную дорогу наготы. Не *Тот, кто есть* и которого, может быть, нет, но скорее *Тот, кого нет* и кто воистину есть.

Да, да, тысячу раз да: энергия всегда питалась одною лишь пустотой, и все живое питается собственной противоположностью. Вот почему человек с самого младенчества, едва только он открывает глаза, уже спешит припасть к другому источнику, вместо того чтобы оставаться одинокой звездой, какой он и должен бы быть, одинокими устами, к собственному анусу припадающими, а не спешащим шепнуть что-то на ухо другому. Вот что знает актер. А еще он знает, что *Тот, кто Есть* , — кто, вместе с тем и прежде всего, еще и *Тот, кого Нет* , — не смастерил мир, словно какой-нибудь мастеровой, а попросту из него удалился, дабы пребыть в нем навеки. И что мир возник не в животном выдохе, и даже не в слове, Его устами выговоренном, но в одном движении исхода — из самого себя, — исхода, имени не имеющего. И что мир порожден отрицанием бытия, и что если этот мир и материален, то вовсе не потому, что некая внешняя сила освободила энергию, но потому, что ушло нечто, потому, что ушло что-то, и еще потому, что вначале всего была удивительная немая энергия, оборотень вообще всего, и даже начала, которое прежде начала, и даже прежде того, когда энергии этой могло быть дадено имя. Также и актеру не надобно самовыражаться, или самовзрываться, высвобождая при том энергию, но совершать исход из самого себя. В этом — условие игры. Потому-то актер и уходит в собственную скорлупу, чтобы сыграть на сцене. То же свершал и Луи де Фюнес.

*Нам кажется* , что на сцене актер всегда приподнят по отношению к зрителю, но это обманчиво. На самом деле, он всегда внизу, намного ниже, ниже уровня земли, в яме, с животными, в подземелье. Я вижу, как он поднимается вниз, опускаясь ниже других, вижу сцену как самый пик глубины, вершину дыры, с которой он посылает всему живому благословение рук, музыку жестов, языков и лиц. Актер — вовсе не разнузданное, выпущенное на волю животное, но наоборот, укротитель, своей мягкостью зверей усмиряющий. Все актеры знают это: знают, что на сцену надо выходить, как идут в ров со львами, что публику надо усмирять, как усмиряют дикое животное, что надо внушать ей свой ритм, перехватывать ее дыхание, умиротворять ее всеми возможными языками. На протяжении двух часов актер держит в своих руках наш голос, своею рукой замыкая нам уста. Два часа тишины. Театр — это когда удается заставить людей молчать — два часа. В яме, в пропасти, — актер играет среди зверей, чтобы изгнать из нас зверя. Его собственное существо все время под угрозой. На сцену он выпускает дух, на сцене он общается с духами. Не напрягаясь. Вся игра Луи де Фюнеса обращена была к вымершим животным.

*Актер держит* в своем плену все органы нашего дыхания, он удерживает все наши вдохи, каждый удар нашего сердца принадлежит ему. Триста сердец в унисон с его сердцем. Он — уловитель и счетовод наших вздохов, он — проводник в царство языков. Эскулап нашего дыхания, завязывающий в единый узел языки, то есть души, и тут же их развязывающий. Тот, кто идет к собравшейся публике, чтобы освободить ее дыхание и высвободить мысли, чтобы спуститься до мускулов под мускулы, дойти до конечностей и так разбередить плоть, чтобы она заговорила. Тот, кто прогоняет сквозь тело зрителя сонм бродячих языков, что восходят от смысла к звуку, от звука к дыханию и от дыхания к отрицанию, сквозь вздох, сквозь мысль, сквозь воздух, и так — до самого удушья. Все это актер вновь и вновь проигрывает перед нами, движимый своей комической страстью дыхания и речи.

*Актер — это тот* , кто всегда воскресает. Он знает, что вся сила — от разрушения, что вся сила — от истощения, что энергия приходит из небытия и что времена возвращаются.

Луи де Фюнес говорил: «В начале был конец». Он знал, что человек — единственное из животных, которое рождается, умерев до того множество раз, потому что человек по духу — наиглавнейший насмешник и отрицатель. И если он — животное, которое на каждом шагу заново создает видимость своего присутствия, то это потому, что он — единственный, кто помнит о том, что мира нет. Он вспоминает о том, что мира нет, когда он говорит. Наши уста в средоточии нашего тела не для того, что быть сфинктерами идей, модуляторами мнений и действий, но — подобно оку, открывающемуся на самого себя, а значит, ни на что. Именно уста заставляют уверовать нас в то, что нас нет. И именно они — источник нашего движения.

*Речь — это нечто* вроде духа со-словья, винного духа плоти, ее семени звучащего, которое покидает тело, превращается в гласную, изгоняется в виде тончайшей материи, извергается в виде летучего вещества: это материя духа, духовная сперма человеческого тела, словно его нимб, его тучевое облако, вспотевшая музыка его плоти, дрожащая, сочащаяся, в своей дрожи поднимающаяся в воздух, испаряющаяся со всего тела, заставляя его дрожать, исходящая из тела, подымающаяся ввысь, лишь затем, чтобы исчезнуть. Речь — это не то, что обращено к разуму, но то, что, выйдя из тела, переживающего высший момент своего возбуждения, освобождает себя от плоти, подымается ввысь и исчезает навсегда, словно свет, тело покидающий.

Речь — это свет, от тела исходящий. Но под *светом*  я понимаю не то, что доступно глазу, но скорее (как говорят физики, описывая находящееся внутри отверстие) — *просвет трубки или цилиндра,* но скорее — душу пустоты, которая во всем. Это — дышащая материя, сам дух дыхания, живущий в дыре вибрирующей, в человеке пронзенном, насквозь видимом, своим идущим из глубин словом пронзенном.

Будь он немым, или словоизвергающим, или словом убивающим, всякий актер знает: речь — это то, что возносится из дыры в материю, речь не заполняет пространства, слова не сваливаются в кучу, не цепляются одно за другое, речь не несет никакого послания от одного тела к другому, она лишь пробивает пустоту. В пространстве остается все более и более дыр от нашей речи. Мы пришли в этот мир не для того, чтобы бездумно населять землю, обмениваясь словами и мыслями, но для того, чтобы постоянно, неустанно пробивать, пронзать материю.

Разве то, что поднимается из материальной дыры, называемой нашим голосовым каналом, есть речь? Нет, нет, тысячу раз нет, ибо речь — это сама дыра. Именно эту дыру мы и должны озвучить, открыть заново, это — игра разъединения вещей, пронизывания пространства одним лишь словом, вылетевшим из наших уст, высвобождения с помощью пустой дыры внутри нас материи от ее глупой страсти. Потому что, в противоположность тому, чему нас всегда учили, все неодушевленные предметы в этом мире жестоко страдают от своего в этом мире присутствия.

*Внутри каждого* актера есть своя световая дыра, точка его пронзания, путь его преображения посредством дыры, сквозь которую проходит речь, и сквозь которую речь уже вышла. Актер приносит пустоту в театр, как человек когда-то принес пустоту на землю. А теперь очередь за Развеществителем. Уходя со сцены, Луи де Фюнес всегда пил за «славную дыру пустоты!» Благодаря своему внутреннему свету каждый человек — словно дыра в материи, единый рот всего мирового пространства, отверстый рот, сквозь который проходит свет дыры, рот, прогрызающий пространство до дна, рот, бездонно тишины жаждущий. «Человек, — говорил Луи де Фюнес, — сильнее того, кто сотворил мир, потому что именно он внес внутрь пустоту. В своих зубах человек внес пустоту в материю, ту самую пустоту, которой так не хватало в вещах; и вот почему мы играем на сцене. Ибо пустоты не существовало в природе, вот в чем вся драма».

*Если актер выходит* на сцену, то лишь для того, чтобы явить пространству свое исчезновение. Ибо это великое творение, которое вы, Дамы и Господа, видите сейчас перед собой, пришло сюда лишь затем, чтобы исчезнуть на моих глазах, я же — для того, чтобы станцевать ему свой великий танец исчезновения. Без музыки разыгрывается между нами наше исчезновение на двоих. Ребенком я всегда верил, что мир предстает передо мной лишь для того, чтобы явить мне зрелище своего исчезновения. Потому что с самого моего рождения между нами, без музыки, разыгрывается наше двойное исчезновение.

Покидая сцену, Луи де Фюнес говорил: «Они пришли для того, чтобы увидеть страсти по актеру, который сам олицетворяет их страсти». Этим он хотел сказать, что театр для актера — это ринг, место его борьбы с самим собой. В своей бурной джиге, в своей безостановочной словесной сарабанде, исполняемой акробатом из акробатов, актер Луи де Фюнес превосходил все ожидания. Непокорный, еретик, гримасничающий канатоходец, святейшая из обезьян, превращающая смешное в святое и святое в смешное. Он доводил свой танец до такого акробатического совершенства, что вот-вот готов был сорваться, он заводил песнь на столь высокой ноте, на которой уже нечего сказать. Схватка схваток, возвышения, толчки, воспарения и падения тел, спуски, обратные восхождения, притяжения, пульсирующие движения его тысячи комических тел — во всем этом Бой Луи с Луи. Он придает речи животное начало, он заставляет говорить подмостки. Занавес! в его честь! Он слышит лишь ту музыку в мире, в которой, кажется, уже нет более музыки. Он слышит, как уходит из мира музыка комедии, и он говорит, что и ему пора исчезнуть. Барабанную дробь! в его честь!

*Актер, выходя*  на сцену, знает, что ступает он не на театральные подмостки, но идет своими внутренними путями, и что проходит он при этом по нашей голове и по своей. Идет он словно над самим собой, словно в рассеченном теле, проходя сквозь голову ногами. Он шествует, разрушая на своем пути слова. Он проходит словно над самим собой, как тело проплывает над духом. Как машина, в ожидании своего воскрешения в слове. Ребенок-олимпиец, принесенный в жертву, таким он выходит на сцену. Сцены нет, она лишь у него в голове. Театра не существует, во всем мире нет театра, только лишь в его восьмигранном черепе. И он знает, что ни один из многочисленных миров не ведает о существовании театра, весь театр — в восьми словесных стенках моего черепа. Только там он может танцевать свои танцы мертвецов. В восьми лицах танцует он в наших умах. Это танцор, который способен танцевать лишь будучи лишен своих конечностей, лишь в воображении людей, — танцор, внутренний певец. Певец внутри других. Внутри ближнего своего. Всякий настоящий театр разыгрывается только в этом мире, и ни в каком ином. В восьми помноженных на шесть стенках моего восьмигранного черепа. Но этот череп — не мой череп, это скорее череп мира, который я должен пронести восемью восемь раз. Театр разыгрывается не в маленькой квадратной коробочке сцены-нанизывающей-на-себя-серию-историй-для-марионеток, но в черепе мира, который — в моей голове и который я сам обречен нести в себе всю жизнь. И вот почему, когда я вижу все это, я прошу актера уйти со сцены. И увести меня за собой. Потому что я хочу, чтобы всякий зверь изошел из меня.

*Он играет* и вновь проигрывает нам свое рождение с обоих концов. Он проходит сквозь мир, смеясь и отрицая. Маска из голой кожи, реформатор умов, трансформист, он обращается к немым. Бесконечный выход, выход в бесконечность. Мультипликатор, семенной говорун, инфантильный ученый, разделяющий всё и вся. Вся его Книга Бытия — внутри, с апокалипсисом в самой глубине. И, наконец, он — актер, поскольку возможности стать человеком-пушкой[[90]](#footnote-91) судьба ему не дала. Певец нутра, ненавязчивый танцор, метатель дыр и вольтижер, путешественник в глубокое безумие, во все стороны света шлет он частицы своего тела, он сеет слово в пространстве, он возвращает свои языки животным. Он не подчиняется законам человеческого естества. Рассеянный, растворенный, разобщенный, со всеми своими гласными и согласными, из тела исходящими, со всеми языками, которые падают, на земле оставаясь — теми, что исчезают, и теми, что упав, тут же несутся вскачь. Чемпион пустоты, рекордсмен мира по проживанию в мире и теле, он лишен корней, он исчезает из мира. Он движется быстрее мысли. Он знает, что человек еще свободен. Глубокий антиномист, неисправимый ребенок, он вновь вносит свой хаос в мир. Актер, застывший танцор, неисповедимый мим, человек-фантом, звериный паромщик. Актер, внутренний акробат. Он призван заставить нас услышать шум ритмической катастрофы. Актер, внутренний авантюрист, дезэквилибрист, акробат и превосходный покойник.

## *Вхождение в слуховой театр*

*— Он думал,* что придумал, как заставить свой рот говорить все, что тот захочет. Он хотел научиться складывать его, терзать, делать с ним каждый день дыхательные упражнения, укреплять его, разминать, развивать беспрестанными экзерсисами. До тех пор, пока рот не лишится наконец речи, пока мы, наконец, не заговорим языком, лишенным рта… Как танцор, алчущий, чтобы танец не прекращался, жаждущий танцевать дальше, танцевать дольше, до конца, до тех пор, пока не станет пустым пространство.

*— Он заставил* себя забыть о том, что где-то существуют высказывание-выражение, обмен-общение, мастерство и ученичество. Он хотел разучиться говорить на языке диктующем, языке, который кто-то нам уже надиктовал. Он не желал упрочить свою власть над французским наречием, не стремился им овладеть; напротив, ему очень хотелось ухудшить его и умертвить. Французский язык, на коем он писал, был языком сумерек. Ему казалось, что он сходит с ума. Ему казалось, что он живет в опускающемся все ниже и ниже механизме. Все хуже, все ниже, ниже до самых глубин; он хотел вести свой дух, толкать его до тех пор, пока не придет туда, где ничто уже не имеет смысла. Туда, где все потеряло цену. Ему казалось, что он погружается, спускается туда, где уже некуда более идти. Ему хотелось истребить свой дух, превратить его в тлен. Это — акт убийства. Это — дух-саморазрушитель. Убивающий самого себя речью. То, что вот-вот исчезнет. Потому, что он считает, что он — частица времени, что он говорит со своим собственным временем, что он — само утекающее с речью время.

*— Он думал* , что что-то знает о своем происхождении. Он видел провиденческую руку за своей головой. Он часто испытывал ощущение, что он — человек о двух головах. Он не видел света, но он спускался по лучу света, он спускался по канализационному просвету. Всегда он представлял себе это как нисхождение, как лествицу в пространстве мрака и света. Как жертву во имя науки. Свое предопределение. Всегда нужно, чтобы был кто-то, способный пожертвовать собой. Потому что не было голоса, зрения, не было сретения, было одно только прикосновение, и он стал тронутым, он стал тем, кто трогает, тем, кто приводит в движение, кто видит собственное рождение. И он проходил через разобщение, зря одною десницею. Не имея очей, ибо тело его — словно единый глаз. Ноги и руки, мускулы и нервы, органы размножения и органы пищеварения с их всевидящими протоками, он — десница зрения, мишень звука осязания, тронутый и посещенный. Он видит провиденческую руку над своей головой. Его движение заключено в строгие пределы собственной мысли.

*— Он занимался* столоверчением, он перемещал механизмы, он менял местами стулья и табуреты. Он думал, что никогда не подходил к пространству вокруг себя слишком близко: не видел его диспозиции, направленности, его объемов и силовых линий. Прежде, чем начать, он испускал из себя звук *до* [[91]](#footnote-92), — чтобы услышать, как резонирует воздух, чтобы узнать, как отзовется эхо. С каждым новым эпизодом, с каждой новой частью чувствовал он, как необходимо ему переустроить пространство, переместить вновь мебель и вещи, порушить старую сценографию, снова начать учиться ориентироваться в пространстве.

*— Он делил* свое время на сеансы лечебной терапии — по часу пятьдесят или по восемь минут; каждый сеанс определялся заранее и обязательно доводился до конца. Он изучал без устали пространство, месяца, годы, длительность, место действия, время суток; он выверял сроки, долготу, позы. Он работал четко по сеансам, преодолевая усталость, до тех пор, пока не появлялось второе дыхание, пока не появлялось третье тело, что является лишь тогда, когда уже слишком использовано, слишком истощено первое тело… Когда его спрашивали, он говорил, что надо упражняться. Как танцор, выбегающий на танец; как прыгун, сорвавшийся в прыжок; как гимнаст, когда он, закрыв глаза на трапеции, в мысли своей охватывает пространство и время, прежде чем устремится в пустоту. Когда его спрашивали, в чем он упражняется, он отвечал: в спуске вниз.

*— Между сеансами* он любил выполнять какую-нибудь совсем глупую, ритмическую, повторяющуюся работу: рыть, копать, разгребать землю, стремительно ходить, бежать по прямой линии. Чтобы его тело-автомат стало более легким, чтобы смогло воскреснуть его первое тело, чтобы голова снова казалась пустой, чтобы опустошилось тело, чтобы можно было сбросить с себя свое тело, чтобы отринуть дух, умертвить себя и свою речь.

*— Он любил* стоять там, где проходит граница между тенью и светом; он нес свет, возникавший на странице с той же быстротой, что и написанная строка.

*— Он упражнялся* каждый вечер в спуске, своего рода прохождении по кругу. Никогда он не пускался в путь с того самого места, на котором остановился накануне, но всегда выбирал точку чуть впереди, чуть позади, всегда слегка предвосхищая предшествующий пункт отбытия. Пятясь назад, подпрыгивая вспять. Он записывал свои слова на бумагу не для того, чтобы возвыситься над другими своим писанием, мыслями, превосходным владением французским языком, но чтобы спускаться вниз, идти все глубже и глубже, погружать в глубину свою низвергающуюся страсть, которая есть рукотворный спуск, — страсть, что застилает ему глаза.

*— Он проводил* сотни часов, занимаясь тренировками, обустраивая время и пространство до тех пор, пока не начинал слышать время, пока не замечал, что речь его — сама по себе, что речь его — исходит в мир вне его самого. Он утверждал, что болен «речизмом» — болезнью речи, что вечно нашептывает ему на ухо. В его животном нутре сидел зверь, в его чреве — голос, голос внутри. Он жил постоянно в мире языков, то есть был вовсе не уверен, что у него есть тело, совсем не уверен, что проживает в мире, менее всего уверен, что он — живое существо. Он жил растворенный в мире языков, он видел одни лишь входы и выходы, он видел язык и только язык, он видел мир, от человека освобожденный.

*— Он говорил* , что заставляет свой тлен приводить в движение живую плоть, чтобы затем услышать, как вещают сомкнутые уста мира. Когда он говорил, то звучали другие уста, произнося слова неведомого языка. Когда он выходил на сцену, ему казалось, что то входит человек, толкающий вперед эту сцену.

*— Он не разговаривал* ни с кем. Ему казалось, что он слышит язык только тогда, когда воцаряется тишина; он входил в язык только тогда, когда внутри него уже было пусто; он слышал молчание; он слышал людей и не видел, от кого исходят речи. В своем восхождении по кругу, в путешествии по спирали, в жизни автомата, в упражнениях на дыхание, в головокружениях, погружениях, постоянных порождениях сумел он так не во-время увидеть время.

*— Пораженный бессилием* , бросал он в мир частицы ритмизованных звуков, звук *до* , слоганы, глупые старые мотивы, туда-сюда и снова *до* . Ему так хотелось увидеть пир языка, призвать на пир те языки, о коих говорят, что они — мертвы. Он перестал слышать, он познал тщету, он призвал языки, он трижды позвонил в колокольчик своей головой. Как животное, стал он говорить на языке французском.

*— Он говорил* на языке, как животное, он пренебрег рассудком, он отказался от титула царя вселенной, который царь — потому что владеет речью. Он строго запретил себе давать чему-либо имя. Чтобы дойти до сути вещей, спуститься в эту самую суть, увидеть ее изнутри. Он свыкся с мыслью, что будет видеть вещи, но никогда не будет иметь слов, чтобы их назвать. Он отрекся от самой идеи называния. Вплоть до того, что все вещи, его окружающие, стали видеться ему на равном расстоянии, лишенными смысла, лишенными формы, лишенными содержания, неспособными к действию. Мир стал ему непонятен, потому что он отказался дать ему имя, отринул всякую возможность удержать его в руках. Свой язык он подарил вещам. Он не делал более различий между миром и собственной мыслью. Он был окружен внутренними предметами, нигде в мире не существующими; сам он был не от этого мира и не от сего. Всякое действие, стоило о нем лишь подумать, свершалось. Только мыслимое ведало свершение. Ему казалось, что он прикоснулся к чему-то запретному, что ему одному позволено было увидеть. Все стянулось в один узел; он почти потерял память, способность ориентироваться в пространстве, но взамен ему был дарован новый орган, новый орган чувства — глаз, чтобы видеть в ночи — зрение слепое, острое, сумеречное — черный, темный глаз.

*— Вампе рия!* Отрекись от разума! Отступись! Взойди на вершину!

*— Это страшно* , это не имеет имени, я предпочел бы сего не совершать!

*— Ни тела* , ни головы, ни зрения, ни голоса, лишь импульс прикосновения.

*— Он слышит* язык без слов. Он танцует для того, кого здесь нет. Он танцует в пространстве, которого нет. Песня без слов, язык без слов, танец застывший.

*— Затмение* , слепая точка, черная дыра, сумеречное свечение, мрака наступление, обморок, пробел пространства и ощущения, чувства пробел, утратить язык, ядро, отречься от разума, вампе рить, на опыте испытать, низойти во вздох, в воздушный поток, в дыру светового отверстия потока воздушного, поражение экспериментальное, дыры памяти, чувства пусто ты, речевые ноты, речизм, вечное порождение, падение механизма воспроизведения, падение двигательной системы, я пишу без меня, словно танец, танца лишенный, я пишу, словно отреченный, я признаю свое поражение. Поражение, оно же — освобождение — от языка, от мысли. Без мысли, без идеи, без слова, без памяти, без мнения, не видя, не слыша. Я пишу ушами. Я пишу вспять. Я слышу все.

*— Окончить* прежде, чем наступит срок.

*— Я всегда* занимался литературой не как интеллектуальной деятельностью, я относился к ней как к лекарству от слабоумия.

*— Слова* — единственные тела, что существуют самостоятельно, подобно человеку, потому что животных не существует. Есть только, на метровой глубине, сфера вокруг шара земного, с землей же внутри, словно полый центр, словно белая нутрия. Это — телесная сфера выговоренных и произнесенных слов. Все думают, что эти слова уже не здесь, что использовали их уже, бросив однажды в мир, но они здесь, навеки, как языковая оболочка вокруг земной планеты, как тело небесное и говорящее. К миру приплюсованное. Которого никогда не должно было быть. Потому что человек никогда не должен был говорить. Потому что, если бы все было, как должно, если бы эволюция шла своим ходом, начиная с безрукой рыбы и кончая млекопитающими о четырех конечностях, если бы все произошло, как и должно было произойти, без помех, человек никогда бы не заговорил и никогда никто не посмел бы даровать ему язык. Одинокий, он прошел бы весь свой звериный путь, он прожил бы свою автоматическую жизнь молчащего зверя, он бы исчезнул. Но, по роковой случайности, ему был дарован язык. И язык отделил его от всех остальных. Те, кто придут после нас, будут уже не *немцами,* но *немотствующими* [[92]](#footnote-93).

Когда человек пишет, то есть когда он говорит наедине с самим собою, когда в этом упорном стремлении говорить только наедине с самим собою изнашивается, сжигается его время, его жизнь, необходимо помнить, что когда-то мы тоже были животными, мы бормочем, словно старая обезьяна, танцующая свой одинокий танец, что упорствует в бесцельном своем расходе энергии, словно глухой старик, который, не слыша более оркестра, вот-вот упадет в танце.

*— В театре* актер и зритель своим обмениваются дыханием. Этого увидеть невозможно. Театр — это место немыслимого зачатия человека от человека.

Борьба языков в пространстве. Драма языка, борьба уст за право слова. Уст мертвых, уст живых. Слова ведут бой, разыгрывают комедию, может, драму. Потому что за каждым словом — преступление. Потому что все слова — смешны. Потому что произносит их верхнее отверстие пищеварительного тракта, тогда как в действительности рождаются они в самом низу. Потому что тот, кто произносит в мыслях слова, в самом низу. Тот, что произносит слова в мыслях. Уста говорят, но то немые уста глубины, сдавленный голос, в мыслях свершающий мимезис уст, извергая из себя звуки, произнося их в тишине.

*— Я не умею* говорить, я не умею писать, я инвалид речи и умственно отсталый мысли. Это — противоположность тому, что называют легкостью, мастерством, это — оборотная сторона дара. Что такое артист? Тот, кто призван самовоспроизводиться, порождаться, в полном одиночестве рождаться, кто сам себе создает орган, отсутствующий у него от рождения. Если у него есть дар, если артист одарен, это — недостаток. Если ему даровано нечто, это значит, что у него чего-то не хватает.

*— Я спускаюсь* к языкам. Я ничего не придумываю. Мне слышится литания имен. На всех языках: французском, немецком, английском, итальянском, мексиландском, латинянском, на языке жрецов и адамических мудрецов, на языке иди-на-ро га, на языке тимпаническом, на языке мамонтическом и на языке, словно Исайя ликующем… Я заставляю их все говорить. Но надо, чтобы языки замолкли, надо, чтобы они кончились. Чтобы на языки напали корчи. Чтобы время обернулось вспять. И не было в нем более ни единой живой души.

*— Я пишу* , чтобы быть живым мертвецом и мертвым живым, в отскоке, в ошибке, рука, словно дерево, разветвляющаяся, язык-левша, ухо спотыкающееся, я пишу ушами, отпрянув от *останков* , падая и падая, спотыкаясь и спотыкаясь о то, что осталось. Я люблю писать, сидя возле навозной кучи, посреди смерти, подле мертвецов, подле останков животных. В размножении, в ошибке, в рождении-перерождении мне всегда видится в мертвеце — живой, еще живущий. Надо возрождать мертвых, не надо оживлять живых, это слишком просто… Потому что речь — о воспроизведении. Без ничего, без пола, без тела. Воспроизведении, ничего не производящем. Воспроизводить надо не то, что впереди, но то, что позади. Видеть затылком. Все, что дрожит за нашей спиной, а не то, что спрессовано впереди. Воспроизвести иное пространство, то, в котором уже завтра люди будут жить и умирать, если только имя этим людям — *люд* , без окончания *и* , без множественного числа[[93]](#footnote-94), потому что у них у всех будет только одна рука, одна нога, один глаз. Великая ошибка Анатомии всегда заключалась в том, что она допускала удвоение. Наступит день, и он уже близок, когда мы больше не будем обмениваться мыслями, но вместо них — воздушными прыжками, танцами, скоростными потоками, молниями. Думать посредством молний, уже сейчас, вот наша задача; думать быстрее, сосредоточеннее, в такт убыстряющейся скорости мира. Мне хотелось придумать скоростной язык. Потому что вещи ускоряются, потому что момент ускорения наступит совсем уже скоро. Потому что мы выйдем вот-вот, наконец, из пережитого нами очень длительного, очень медленного, очень короткого *исторического периода* .

*— «Болтовня* опасных классов» родилась без плана[[94]](#footnote-95), без замысла, без цели, из очень малых неожиданно размножившихся клеток, из освободившихся слов, — слов распутавшихся, беспрестанно порождавших друг друга; это — фуга, это — бегство, это — нагромождение, это — скопление, это — теснота, это — глоссолалия, это — лавина, какая-то история без конца, история бесконечная, чистый расход театральной энергии, спектакль без горизонта, без чисел, без счета выходов на сцену, без затрат, уходов, реплик, усталости. Позже я совершил нечто еще более страшное: «Борьба мертвецов»[[95]](#footnote-96) — это то, что пришло сразу, как гром среди ясного неба, без спасительной лествицы, в головокружении, в осознании малого и великого, мирового и клеточного, астрономического и микроскопического, метрономического, километрического, ядерно-энергетического. Это была потеря в пространстве, провал, потеря пространства, исчезновение трех измерений, ускользание ориентиров, вальс четырех сторон света, молнии-слова, носящиеся в воздухе, прочерченный круг, вечное движение, сила притяжения. Ничто не смогло бы описать столь правильный круг в воображении: глаза слышали, я слышал, как видел глаз, как вышагивала рука, как думали ноги, как жевала голова, как танцевала голова, как вещал анус, как замыкались уста. Все это написали ноги. Потому что я всегда пытался писать ногами, но это трудно. Подчинять ритм ритму ног, барабаня, разговаривая с землею, извлекая частицы звука из подошвы.

*— «Летающая* мастерская»[[96]](#footnote-97) — спектакль, ставший самим воплощением войны языков, он был посвящен языкам сражающимся, фокусничеству Великих Говорунов, украденных ртов. Спектакль, посвященный всем тем, кто молчит.

*— Мне всегда хотелось* создать что-то с изнанки, начав с самой малой клетки. Ведь именно слова, умножаясь, созидают историю, ведь именно звук созидает время. Восхождение языков, их гравитация, их падение, комических тел пульсация.

*— На полях сочинений* , когда ничего не выходит, когда больше уже ничего не нисходит, на старых черновиках, переписанных листах, на полях, в дневниках — я рисую, я быстро набрасываю персонажи, ритмичские эскизы, граффити, фигуры, позы, движения костюмов, действия, положения. Словно чтобы избыть ритмическую переполненность. Это то, что выходит из-под моей руки, когда я еще не слишком устал от письма.

*— Когда я писал* «Болтовню», у меня на этажерке еще стояли какие-то книги: трактаты по психиатрии, диссертации по языковой патологии, книги по истории мюзик-холла, воспоминания разных чудаков, жизнеописания палачей, убийц, психически нездоровых художников. Для меня они все — нравственный пример, образец смелости, упорства, словно жития святых; пример их помогал мне преодолеть испытания, препятствия, свое одиночество; они учили меня не обходить трудности, но впадать в них, идти им навстречу, туда, где перехватывает горло и теснит грудь; они учили не жить моментами удачи, но лишь тем, что воистину безнадежно; они говорили, что нужно все утратить, умертвить самого себя, но быть уверенным в себе, верить в голос, нашептывающий нечто, который не может обмануть; они учили заставлять молчать разум, уста, и делать так, чтобы говорила длань и сто шесть тысяч раз повторять одно и то же…

Уже ни одной книги рядом со мной, когда я писал «Борьбу мертвецов», ибо был я тогда один и окружен животными. Их было двадцать два: яйце-носно-образных, поросячих, куриных. Им я обязан всем. Это им я всем обязан. Это они заставили меня вспомнить язык, который я слышал когда-то. Подобное не повторится уже более никогда.

*— Триста четыре* страницы. Непонятная книга. Книга, которую невозможно удержать на ладони. Книга, которой не должно было быть. Чтение — это уже не путь приобретения, но потери. Читатель читает, дабы потерять, а не узнать, не познать, не приобрести. Он читает, чтобы потерять самого себя, чтобы заблудиться. Заблудиться в смысле. Пережить блуд мысли. Чтение — испытание комического жанра, путешествие изнурительное. На выходе, если он есть, невозможно более слышать языки, как прежде. Написано на языке французской драмы, на французском языке сумерек, языке рождающемся, спеленутом, на языке, словно мячик, прыгающем. И обращено это не к среднестатистическим клеткам мозга, но заставляет работать другие полушария, не те два, хорошо известных. Химический опыт, биологический эксперимент. Силы языка, по-иному играющие.

Все это, весь этот переворот — следствие того, что, наверное, языковое *время* пресеклось, а с ним вместе и порядок слов и вещей. Здесь — порядок везде сногсшибательный, тот, что сшибает с ног, слова выворачиваются наизнанку, ход его повернут вспять. Эта книга против правил синтаксиса (подлежащее-сказуемое-дополнение), это мысль, что оборачивается назад, это речь восходящая, помеха во времени, это утопия, ахрония, утопия времени, обетованные острова времени, острова времени. Это — другое время, струей ворвавшееся в мир и в нем дыру пробившее, черную дыру в природе, в привычках нашего восприятия. Урок пустоты. На языке комедии. Это — опыт исхода из обжитого тела, опыт исхода человеческого тела.

*— Прожить* до самого конца свою неологическую страсть.

*— Дух материи* говорил с ним. Дух материи умолк.

*— Все это* выгравировано в моем дурацком языке.

*— Он думал* , что все обретенное подлежит захоронению. Он думал, что пожирает все, встречающееся на его пути, что он — машина всепожирающая, пространство превращающая во время утекшее, глотатель времени, машина меры и времени. Он хотел создать литанию всех прожитых им дней и минут. Он говорил, что станет первым человеком, рожденным без языка. Когда он засыпал под сценой, ему казалось, что какой-то язык говорит с ним с вышины. Он говорил, что он спал под сценой, а под ним в это время спал еще один язык. Он не хотел более произносить слово *театр* , но говорил: *стадион действий* . По радио он слушал последние новости мелодрома. Он повторял везде, что телевизионные новости, документальные кадры создаются в студии, в декорациях, разрисованных жесткими реалистами. Он не верил более в правду пяти своих чувств. Он считал, что сделать что-либо можно, лишь однажды умерев.

*— В дважды повторенном* слове он никогда не слышал одно и то же. Во всех словах он слышал то же самое. Он обмирал, едва услышав созвучие *до* . Он испытывал отвращение ко всякой мысли изреченной. Ему казалось, что он живет в пустом теле; он не мог привыкнуть к мысли, что он — внутри. Ему казалось, что он — вещь. Что после него все будет лучше. Он любил немецкий язык, в котором для обозначения сумерек и рассвета — всего лишь одно слово[[97]](#footnote-98). Он думал, что он придает форму предмету. Ему казалось, что он родился, потому что кто-то в это время произнес его слог.

— *Он думал* , что действия, которые мы совершаем с языком, те испытания, через которые мы заставляем язык пройти, его мучения, его обработка способны вызвать химические изменения в человеческом духе, его трансмутацию. Язык твой — не инструмент, не орудие, но твоя материя, вещество, из коего ты сделан; то, что ты с ним совершаешь, ты совершаешь над самим собой; изменяя язык, ты изменяешься сам. Потому что ты создан из слов. Ни нервов, ни крови. Языком ты был содеян при помощи языка.

*— Язык лжив.* Язык — медленен. Язык лжет. Я создал немой язык, речь-негатив, чтобы поставить язык на ноги, чтобы поставить человека с ног на голову, чтобы наконец его труба, его воздушный дыхательный канал стал там, где ему и должно стоять. Задом наперед. Чтобы он заговорил на языке опрокинутом. Нельзя перевернуть язык и не упасть самому. Вот почему, с того самого дня, когда я стал *осязать* , я увидел все наоборот, и когда я говорю *я* , то это — просто особая манера выражения.

*— Ежедневное усилие* , дисциплинированное и методическое усилие *ничего* -не-делания. Я пишу на языке, который невозможно услышать. Я, человек-Валер. На языке иных миров. Великие дела созидаются теми, кто осмеливается иметь дело с пустотой, с несуществованием, с небытием, кто проходит через падение, через крах. Будущее за теми, кто не боится пустоты. Граффити. Будущее за ним, потому что оно не боится пустоты.

*— Он думал* , что он живет, что он обитает, но не в мире, а в языке. Он говорил: «Если мир и закрыт для человека, то лишь потому, что человек наделен даром речи». Потому что человек был брошен не в мир, но в язык. Потому что язык прошел сквозь него насквозь. От колыбели до гробовой доски мир не существует для него, не познать ему его внешней реальности. Потому что человек — существо говорящее. Потому что для человека нет того мира, который надо пройти. Потому что человек живет в языке, борется, снимает завесы, сворачивает простыни. Французский язык — моя плащаница. Та плащаница, в коей я был рожден. Язык, плащаница, французское наречие, я — в них. Та ткань, в коей я живу. Плоть, в которую я заключен. Плоть, что меня заточила. Но она выпустит меня.

Он думал, что он заточен в языки. Что он носит свой костюм из языков в немом театре на неосвещенной сцене.

*— Углублять материю* , прорываться вглубь, пока не появится в ней пустота. Спускаться, спуститься так низко, что откроется воздушная дыра, упасть в воспарении, подняться в воздушную пропасть. Слышать языки так, чтобы услышать в их чреве тишину.

*— Упражнения* , тренировки дыхания, прохождение состояний, проклятие и свет, прохождение сквозь время, восхождение, спуск, видение времени, экстаз исхода из времени, хронический ад, прохождение сквозь ад. Это люд исходит из языков, весь в поту и в холоде. Мои комические письмена всегда приводили меня в экстаз.

*— Что-то должно* упасть. В языке, в голове. Когда я родился, я уже был спеленут в слова. Что-то должно упасть. Потом — свобода. Что-то должно порваться. Но нужны годы, чтобы узнать, что это. Надо прорывать стену дней, чтобы узнать, что то была за стена. Кто-то есть. Но надо сражаться с ним годы и годы, чтобы смочь посметь назвать его имя.

*— Человек-Валер* входит в Слуховой Театр и начинает видеть.

*— Я завещаю* свой язык вещам, свои слова я завещаю медицине.

*— Он думал* , что был зачат языком. Что то, что он делал, не имело никакого отношения к литературе, но к тем, кто говорил, ко всем говорящим, к тем, кто, в один прекрасный момент обратился к речи или к тем, кто еще однажды к речи обратится. Он просил весь животный мир, чтобы к нему прислушались. Тех, кто может это сделать, тех, у кого еще есть на это время. Так он обращался к некоторым видам птиц и насекомых.

## *Примечания*

###### *Сад признания*

Перевод выполнен по изданию: **Le Jardin de reconnaissance. P.O.L, 1997.**  Пьеса впервые поставлена 25 марта 1997 г. в театре «Атеней» в Париже с участием Розельяны Гольдштейн, Аньес Сурдильон и Квентина Шатлена. Реж. В. Новарина.

В оригинальном заглавии пьесы — непереводимая игра слов: сад признания (jardin de reconnaissance) мыслится автором одновременно и как сад нового познания (jardin de *re* connaisance), проецируясь тем самым на райский сад, в котором новые Адам (Земляной Человечек, в оригинале — le Bonhomme de Terre) и Ева (Жена Семяизвергающая, в оригинале — lа Femme S minale) ведут бесконечный диалог в своем «говоренном раю» (см.: *Fran ois Dominique. Le paradis parl // Val re Novarina, th tres du verbe. Sous la direction d’Alain Berset. Jos Corti, 2001. P. 97* ). При этом Новарина всячески подчеркивает андрогинность своих персонажей, мужественность новой Евы (по-французски *la Femme S minale* дословно означает *семенная женщина*) и женственность нового Адама (*le Bonhomme de Terre* , т. e. человек, содеянный из земли и праха). Третий персонаж пьесы — Голос-Тень (la Voix d’Ombre) — само олицетворение речи, предшествовавшей человеку и вызвавшей человека из небытия. По свидетельству исполнительницы роли Жены Семяизвергающей Аньес Сурдильон, на репетицию пьесы Новарина приносил репродукции работ Жана Дюбюффе «для создания особого настроения у актеров».

Возможно, что в названии пьесы отразилось потрясение, испытанное Новарина в феврале 1993 г. в психиатрической больнице Сальпетриер перед названием одной из палат: Salle de reconnaissance («Зал признания»).

С. 50. *…развеществите то, что вы пережили.*  — Развеществление — важный компонент театральной концепции Новарина, ибо на сцене время обратимо: здесь можно «отозвать» и «развеществить» те мировые драмы, которые, как нам кажется, мы уже пережили.

С. 51. *…как были сбиты автомобилем Эрик Кольяр и Сильвия…*  — В данном случае Новарина упоминает реальные имена своих друзей Сильвии и Эрика Кольяра, действительно погибших в автомобильной катастрофе.

С. 53. *…я познал, что значит жить в алфавитном порядке…*  — Традиционному отношению к слову, которое ставит перед собой задачу классифицировать мир, расположить его в «алфавитном порядке», т. е. сгруппировать его элементы по смыслу, Новарина противопоставляет иной подход: переписать, переназвать мир, не создав при том найденной парадигмы, которую можно было бы использовать еще раз.

С. 55. *Наверняка существует еще проход сквозь смерть, и он — в отверзаемых устах.*  — Мир, согласно концепции Новарина, познается сквозь призму речи, с нуля, с начала, как будто до того ничего не существовало. Поэтому с писателем возрождается смерть, предшествующая речи.

С. 69. *Я зверь, говорящий зверю твоему…*  — Ср. мысль Валера Новарина, высказанную им в интервью журналу «Mouvement»: «Я часто говорил актерам, что в лучшие моменты можно действительно услышать, как говорят животные. И что благодаря им зрители обретают животный опыт первого говорящего» (*La combustion des mots et le sacrifice comique de l'acteur // Mouvement. № 10. 2000. P. 24* ). В театральной концепции Новарина актер со своим телом, созданным из слов-бестий (т. е. актер, состоящий из речи, имен, фонетических созвучий) мыслится как «великий зверь, из зверей состоящий».

###### *Луи де Фюнесу*

Перевод выполнен по изданию: **Pour Louis de Fun s // Le Th tre des paroles. P.O.L, 1989.**  Впервые опубликовано отдельной книгой в 1986 г. (см.: Pour Louis de Fun s, pr c d de Lettre aux acteurs. Arles, Editions Actes Sud, 1986).

Новарина не был лично знаком с Луи де Фюнесом (1914–1983), но уже в ранней юности испытывал глубочайшее уважение к французскому комику, более, впрочем, известному как актер кино. На курсе Бернара Дора в театральном институте Новарина избирает Фюнеса темой своей дипломной работы. Этим он открыто противопоставляет себя французским интеллектуалам, которые с некоторой долей презрения относились к Фюнесу (впрочем, как и к Чарли Чаплину), игравшему в пьесах не слишком высокого уровня (в ту пору, то есть на рубеже 1960-70 гг., хорошим тоном считалось смеяться, созерцая игру Бастера Киттона — см.: *L’«offrande impr visible». Sept entretiens r alis s par Alain Berset // Val re Novarina, th tres du verbe… P. 234* ). Между тем для Новарина Луи де Фюнес с его бурлескной манерой игры, воплощавшей собой атмосферу ярмарок и народного театра, прекрасно владевший приемом «форсированной мимики», представлял великое театральное явление, точку отсчета игры актера вообще. В 1984 г. у Новарина появляется мысль поговорить об актере и актерской игре, отталкиваясь от мифического образа Луи де Фюнеса, которому он приписывает афоризмы, частично придуманные им самим, частично заимствованные у излюбленных авторов (Тертуллиана, св. Августина, Ансельма Кентерберийского и др. — см.: *Jean Louis Scheffer. Lettre a Val re sur Novarina // Val re Novarina, th tres du verbe… P. 155* ). Вместе с тем, непосредственным поводом к написанию становится впечатление, полученное Новарина от чтения актером Андре Марконом «Монолога Адрамелеха» (*см. предисловие к наст. изд.* ), который попытался воспроизвести на сцене множество голосов-персонажей пьесы, интенсивно при том работая над дыханием, используя разнообразные возможности памяти, заставляя «воспарять тело и танцевать слова». Это понимание игры актера, пространства и сцены и развивает Новарина в самом известном на сей день своем театральном манифесте. Книга переведена на множество языков (немецкий, испанский, английский, каталонский, бразильский) и неоднократно игралась на театральной сцене.

С. 134. *Господин Пургон!*  — персонаж пьесы Жана-Батиста Мольера «Мнимый больной» (1673).

С. 135. *…игру Елены Вейгель…*  — Елена Вейгель (1900–1971) — немецкая актриса, работала в театре М. Рейнхардта, в 1949 г. вместе с Б. Брехтом основала театр «Берлинер ансамбль». Считается, что игра Елены Вейгель является лучшим претворением на сцене театральной эстетики Брехта.

С. 135. *…Фюнеса в «Оскаре»…*  — Речь идет об эксцентрической комедии «Оскар» (1967), реж. Эд. Молинаро.

С. 135. *Вейгель в «Мамаше Кураж».*  — В пьесе Б. Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» (1937-38; впервые поставлена в Цюрихе в 1941) Елена Вейгель исполняла заглавную роль. Созданный ею образ мамаши Кураж имел колоссальный успех на сцене.

С. 136. *…Лэйле Фишер и Леона Шпигельмана, актеров Парижского еврейского театра на идише.*  — Имеется в виду *The atre Yiddish de Paris.* С Лейле Фишер и Леоном Шпигельманом Новарина познакомился в 1982 г.

С. 136. *…подобно танцу ситэ в театре но…*  — Сам Новарина признается, что наибольшее воздействие на его театральную эстетику оказали пьесы Б. Брехта, театральные эксперименты Е. Гротовского (*см. наст. изд. с. 7* ) и японский театр «но». Для Новарина традиционный японский театр «но», сложившийся в XIV–XV вв., становится прежде всего школой ритма: медлительность движений, неожиданно переходящих в стремительный танец (ср. дальнейшее рассуждение в эссе о «танце-хождении»), стремительное открытие действия, замедленное развитие и очень быстрый финал; особая манера движения актера, который более скользит, чем идет по гладко отполированной сцене. Актер театра «но», ситэ (дословно — «действователь»), воплощает собой существо не от мира сего: это может быть воин, умерший на поле битвы, или юная девушка, покончившая собой. Они приходят, чтобы вновь, еще раз проиграть на сцене драму своей жизни. Настоящее сценическое время превращается таким образом в театре «но» в аллегорию вновь возвращенного существования. Тело умирает еще за кулисами, а перед публикой появляется пустая, полая персона — привидение, возвращенное к жизни речью. Тем самым ситэ появляется остраненным от персонажа, которого он изображает: черты его сокрыты маской, сквозь которую доносится его сдавленный голос. Все это представляется необычайно важным для понимания театральной эстетики Новарина. И хотя у него речь не идет о привидениях, новаринские персонажи нередко напоминают их: театральное пространство для них становится местом, где они «совершают рассказ об уже пережитой жизни, пересекая в речи хаос уже когда-то свершенного существования» (см. подробнее: *Didier Plassard. De la neige amass e dans une coupe d’argent. Quelques notes sur Novarina et le n // Val re Novarina, th tres du verbe… P. 171–182).* Таким образом, танцуемая драма, в которой актер остается почти неподвижным, гипнотические длинноты, персонаж, появляющийся на сцене, уже пережив до того опыт смерти, — таковы особенности театра Новарина, наиболее тесно смыкающиеся с принципами театра «но».

С. 137. *…языка догонов…*  — Догоны — одно из суданских племен, выработавших наряду с обычным языком также и язык эзотерический. Языку догонов посвящено исследование французского писателя и этнолога Мишеля Лейриса «Тайный язык догонов Санга» (1948).

С. 137. *…укротители агглютинативных языков…*  — Языки, в которых образование грамматических форм и производных слов происходит путем последовательного присоединения к корню или основе слова грамматически однозначных аффиксов (как, напр., в казахском языке).

С. 137. *…измерители зон Брока…*  — Поль Брока (1824–1880) — французский анатом и антрополог, открыл в 1863 г. двигательный центр речи в головном мозге.

С. 138. *…открыть дверь, через которую выходят на сцену, — потому что двери нет, а есть страшная психологическая граница.*  — Ср. занавес в театре «но», который подымается, чтобы впустить актера, пришедшего извне, из другого мира (*см. выше* ); ср. также дверь китайского театра, через которую актеры входят на сцену, называемую «Дверью духов» или «Дверью Предков».

С. 146. *…сыграть там «Плутни Скапена».*  — Речь идет о комедии Жан-Батиста Мольера (1671).

С. 147. *Услышать Лекена, Тальму, Рашель, Лабиша, Ретифа, Мадемуазель Марс, Корнеля, Кребильона, Шанмеле.*  —

*Анри Луи Лекен* (1729–1778), актер «Комеди Франсез», ученик Вольтера, боровшийся против салонно-аристократической изысканности актерской игры; осуществил реформу французского театрального костюма, добиваясь исторической и этнографической точности в передаче одежды персонажа.

*Франсуа Жозеф Тальма* (1763–1826) — французский актер, возглавивший в 1791 г. труппу революционно настроенных актеров, покинувших «Комеди Франсез» и основавших «Театр Республики». Будучи актером классицистической трагедии, вносил в исполнение взволнованность и эмоциональность, разрушавшие классические каноны.

*Элиза Рашель Феликс,* так наз. *Рашель* (1821–1858) — французская актриса, с именем которой связано возрождение классицистической трагедии на французской сцене; игра Рашель отличалась повышенной эмоциональностью.

*Эжен Мари Лабиш* (1815–1888) — французский драматург, автор многочисленных водевилей (в т. ч. водевиля «Соломенная шляпка», 1851), отличавшихся неожиданными поворотами сюжета, остроумными диалогами и живостью изображения.

*Ретиф де ла Бретонн* (1734–1806) — французский писатель, имморалист, считавший себя, однако, учеником Жан-Жака Руссо, автор романов «Развращенный крестьянин», «Развращенная крестьянка», автобиографии «Мемуары господина Николя» (в 16 т.). Будучи тайным агентом парижской полиции, хорошо знал ночную жизнь Парижа, которую описал со всей натуралистичностью в очерках, составивших восемь томов и собранных под общим названием «Парижские ночи, или Ночной наблюдатель».

*Анн Буле Марс* , так наз. *Мадемуазель Марс* (1779–1847) — французская актриса, исполняла роль Донны Соль в пьесе Виктора Гюго «Эрнани» (1830), ознаменовавшей триумф романтического театра во Франции.

*Пьер Корнель* (1606–1689) — французский драматург, давший высокие образцы французской классицистической драмы («Сид», «Гораций», «Цинна» и др.).

*Проспер Жолио Кребийон* , так наз. *Кребийон-отец*  (1674–1762) — французский драматург, пьесы которого отличались нагромождением ужасов, изображением патологических характеров («Радамист и Зенобия», «Электра» и др.).

*Мари Демар Шанмеле* (1642–1698) — французская актриса, возлюбленная Расина, исполнявшая главные роли в его трагедиях «Ифигения», «Федра», «Андромаха» и др.

С. 147. *Есть мрак в имени Фюнес, означающем «умирающий Люд», но есть в нем и свет; и вот почему я всегда про себя называл Луи де Фюнеса одновременно Людовиком Мрака и Света.*  — В оригинале непереводимая игра слов: «Il у а fun bre (т. е. мрачный, траурный) dans Fun s et a veut dire Jean-qui-meurt (т. e. умирающий Жан; однако фонетически словосочетание может быть понято и как «gens-qui-meurent», т. е. умирающие люди) mais il у a aussi lumi re dedans et c’est pourquoi j’ai toujours appel secr tement et simultan ment Louis de Fun s: *Louis de Fun bre et de Lumi re* .

С 153. *…Актер Само Ничтожество и Само Совершенство…*  — У Новарина выступает как одно из определений актера театра «но», способного как никто другой, к превращениям. Вместе с тем Новарина называет так и одного из своих любимых актеров, Даниэля Зника, игравшего во многих его пьесах.

С. 164. *…единственно удачное название и истинно глубокий фильм в истории кино.*  — Речь идет об одном из первых фильмов Луи Люмьера, комической сцене «Политый поливальщик» («L’arroseur arros »), показанной 1 июня 1895 г. в Лионе.

С. 165. *…звук, имя которому до…*  — В оригинале — непереводимая игра звука и смысла: «un son ut» фонетически следовало бы перевести как «звук ю» (ср. в русском языке у Лермонтова: «Я без ума от тройственных созвучий И влажных рифм, как, например, на „ю“»). Вместе с тем слово «ut» означает «до», т. е. первую ноту гаммы, что в романской культуре восходит к латинскому гимну во славу Иоанна Крестителя: «*Ut* queant laxis — *Re* sonare fibris» и т. д.

С. 165. *…чародеи лептонов…*  — Лептоны — элементарные частицы, к которым относится электрон, отрицательно заряженный мюон и др.

С. 166. *…пситтацизма…*  — Пситтацизм (от лат. psittacus, т. е. попугай) — механическое повторение слов и фраз. Явление, встречающееся у детей и умственно больных.

С. 168. *Луи де Фюнес говорил: «Человек — единственное животное, которое идет в пустоту, ведя за собою барашка.*  — Аллюзия на книгу Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц».

С. 171. *Халладж, Экхарт, Абулафия, Иоганн Таулер, Хуан де ла Крус, Жанна Гюйон, Жан Дюбюффе, Иоганн Шефлер, Гюнтер Рамин, Умм Кульсум, Руми, Натан Газзати, — великие практики разрушения границ… —*

*Абу Абд-Алax аль-Хусейн ибн Мансур Халладж* (858–922) — мистик, суфийский философ, проповедывавший в Иране и Индии, за проповедь мистицизма был приговорен к смертной казни. Автор книги «Китаб-аль-Тавасин», посвященной эзотерическому толкованию букв.

*Иоганн Экхарт* , так наз. *Мастер Экхарт* (ок. 1260–1327) — немецкий мистик, разработал теорию, согласно которой человеческая душа, отрешаясь от своего «я» и соединяясь с божественным «ничто», становится орудием вечного порождения Богом самого себя. В 1329 г. папской буллой 28 положений его учения были объявлены еретическими.

*Авраам-бен-Самуил Абулафия из Сарагосы* (род. в 1240 г.) — мистик, основавший каббалистическую школу, из которой вышли многие прославленные каббалисты. Поселившись в Риме, пытался склонить к каббалистической вере папу Николая III. В романе У. Эко «Маятник Фуко» именем Абулафии назван компьютер.

*Иоганн Таулер* (1300–1361) — немецкий мистик, проповедывавший учение Мастера Экхарта. Учение Таулера о внешнем и внутреннем человеке оказало большое влияние на Мартина Лютера.

*Хуан де ла Крус* (1542–1591) — испанский писатель и поэт-мистик, прозванный за присущий его произведениям экстаз «el Doctor Estatico». Юношей работал в госпитале, ухаживая за больными, затем вместе со св. Терезой Авильской занимался преобразованием дисциплины в кармелитских монастырях. Был преследуем инквизицией. После смерти причислен к лику святых.

*Жанна-Мария Бувье де ля Мотт* , так наз. *госпожа Гюйон* (1648–1717) — содействовала распространению мистических учений сначала в Савойе, затем в Париже. Оказала воздействие на Фенелона. Ее труды были осуждены церковью, а сама она заточена на шесть лет в Бастилию (1698–1703). После освобождения играла важную роль в среде французских квиетистов. С книгами г-жи Гюйон Новарина знакомится в 1984 г., когда Жан-Ноэль Вюарне дает ему на лето несколько ее книг. Новарина активно изучал труды Гюйон и весь последующий год, а на стене своей мастерской приколол переписанную крупными буквами фразу, которую впоследствии неоднократно цитировал (ср. *наст. изд., с. 78* ): «Мне нечего более сообщить о том, что относится к моему внутреннему состоянию, никогда более не буду я этого делать, не имея слов, чтобы выразить то, что абсолютно очищено от всего, что может попасть под определение чувства, выражения или человеческого понимания». В 1997 г. Валер Новарина участвует в коллоквиуме, посвященном духовному наследию г-жи Гюйон; статья Новарина «Отверстие» («Ouverture») опубликована в материалах конференции (*Madame Guyon, actes du colloque de Tbonon. Grenoble, 1997. P. 9–13* ).

*Жан Дюбюффе* (1901–1985) — французский художник, скульптор, писатель, обратившийся к маргинальным формам искусства (в собственном творчестве имитировал приемы граффити и детского рисунка, использовал необычные материалы для создания полотен и скульптур). Заинтересовавшись начиная с 1942 г. творчеством ментально больных, Дюбюффе становится теоретиком «арт брют», исследуя тексты, не входящие в поле нашей культурной повседневности. Выступая против традиционных форм творчества, в 1968 г. он написал памфлет «Удушающая культура». В 1982 г. Новарина навещает Дюбюффе в его мастерской на улице Вожирар («11 визитов к Дюбюффе»). После первого визита он возвращается с большим листом белой бумаги, который символически подарил ему художник на пороге своей мастерской. В 1985 г. Новарина получает последнее письмо от Дюбюффе: «Наступает час моего распада» — фраза, которую он заносит в свой дневник.

*Иоганн Шефлер* , так наз. *Ангелус Силезиус* (1624–1677) — немецкий мистик, поэт, автор поэтического сборника «Херувимский странник» (1657). В центре учения Шефлера — идея о неисчерпаемости, сокровенности человеческого «я», внутри которого находится средоточие мира. Это «я» полагает и снимает реальность времени и пространства: «Не ты — в пространстве, но пространство — в тебе если ты его извергнешь, то вечность дана тебе уже здесь» (см.: *Аверинцевb С. Иоганн Шефлер // Философская энциклопедия. Т. 5.М., 1970* ). Идея, ставшая одним из сквозных мотивов театральной эссеистики Новарина.

*Гюнтер Рамин* (1898–1956) — немецкий органист, дирижер, с 1940 г. кантор в церкви св. Фомы в Лейпциге. Выступал за возвращение к барочной технике исполнения органной музыки, способствовал распространению творчества И. С. Баха.

*Умм Кульсум* (1904–1975) — египетская певица, которую многие называют самой великой певицей арабского мира XX в. Вариации арабской музыки в исполнении Умм Кульсум стали для Новарина отправной точкой для осмысления техники актерской игры.

*Руми Джалаледдин* (1207–1273) — персоязычный поэт-суфий, создатель суфийской общины мевлеви. Его поэма «Месневи-и-манави» содержит толкование основных положений суфизма, мистического течения в исламе, сочетающего идеалистическую метафизику с особой аскетической практикой и стремлением к интуитивному познанию, озарению, экстазу, достигаемому путем особых танцев или бесконечного повторения молитвенных формул. Последнее во многом объясняет повышенный интерес Новарина не только к Руми, но и другим представителям суфизма.

*Натан Беньямин Газзати* (также: *Натан Беньямин Ашкенази* ) (1644–1680) — саббатианский пророк, объявивший себя также пророком Илией, призванным расчистить путь для Мессии. В порыве мистического экстаза объявил, что Иерусалим более не является святым городом, и что эта роль отныне перешла к Газе. Проповедывал в Европе, Африке и Индии.

С. 180. *…возможности стать человеком-пушкой…*  — Намек на роль «человека-оркестра», которую Луи де Фюнес исполнял в одноименном фильме «L’homme orchestre», 1970.

## *Вхождение в слуховой театр*

Перевод выполнен по изданию: **Entr e dans le th tre des oreilles // Le Th tre des paroles. P.O.L, 1989.**  Эссе, написанное в жанре дневника от третьего лица, представляет собой переработанный диалог Валера Новарина с Жан-Ноэлем Вюарне «Вхождение человека-Валера в слуховой театр», опубликованном в журнале «ТХТ» (1980, № 12).

С. 185. *…он испускал из себя звук до* — см. коммент. к с. 165.

С. 191. *Те, кто придут после нас, будут уже не немцами, но немотствующими.*  — В оригинале непереводимая игра слов: «ne seront pas *mutants* (дословно: мутантами; при этом в слове прочитывается еще и английское значение mute — немой) mais *muets* (немыми)».

С. 193. *…если только имя этим людям — люд, без окончания «и», без множественного числа…*  — В оригинале: «quand il s’appellera l’h m, avec circonflexe et pas de *e* , et qu’il n’aura qu’un seul *m* ».

С 194. *«Болтовня опасных классов» родилась без плана.*  — Речь идет о пьесе Валера Новарина «Le Babil des classes dangereuses» (дословно — «Лепетание опасных классов»), в которой появляется 282 персонажа, представленных в порядке их выхода на сцену. Работа над пьесой была закончена в 1972 г. Впервые напечатана в отрывках почти одновременно сразу в нескольких парижских журналах лишь три года спустя, в 1975 г. На сцене поставлена в «Национальном театре» Марселя в 1984 г.

С. 194. *«Борьба мертвецов»* — Пьеса «La lutte des morts» была написана 1979 г. Пять сцен из нее поставлены в 1995 г. в Муниципальном культурном центре Пон Сен Максанса.

С. 195. *«Летающая мастерская»* — Первая пьеса Валера Новарина («L’Atelier volant»), над которой он работал в 1968–1970 гг. В сущности, это первая и последняя пьеса, где еще сохраняются следы рационального театрального действия, где присутствуют ремарки (дидаскалии), пока еще выполняющие свою непосредственную функцию. Но уже конец пьесы предвещает ту лингвистическую катастрофу, которая разразится в последующих пьесах. При этом пьеса, в соответствии с заветами авангардистов, имела еще и политическое звучание (в ней упоминались кровавые манифестации, деятельность профсоюзов, в ней фигурировали кровожадные патроны Господин и Госпожа Буш — в дословном переводе — рот, уста, *см. наст. изд., с. 41–42* — и бедные служащие. В 1970 г. Новарина показал пьесу Ролану Барту, а в 1972 г. она была записана на радио. Однако трансляция записи была запрещена по политическим причинам. В 1974 г. поставлена на сцене Театра Жерара Филиппа в Сюрэне, режиссер — Жан-Пьер Сарразак.

С. 199. *Он любил немецкий язык, в котором для обозначения сумерек и рассвета — всего лишь одно слово…*  — Имеется в виду немецкое слово *Dmmerung* .

*Екатерина Дмитриева*

Сад признания. *Пьеса*

Луи де Фюнесу. *Эссе*

Вхождение в слуховой театр. *Эссе*

В книге представлены произведения одного из самых ярких современных французских драматургов и теоретиков театра Валера Новарина, создавшего новый тип слухового театра, персонажем и одновременно сюжетом которого стало *проговариваемое слово*.

**Внимание!**

**Текст предназначен только для предварительного ознакомительного чтения.**

**После ознакомления с содержанием данной книги Вам следует незамедлительно ее удалить. Сохраняя данный текст Вы несете ответственность в соответствии с законодательством. Любое коммерческое и иное использование кроме предварительного ознакомления запрещено. Публикация данных материалов не преследует за собой никакой коммерческой выгоды. Эта книга способствует профессиональному росту читателей и является рекламой бумажных изданий.**

**Все права на исходные материалы принадлежат соответствующим организациям и частным лицам.**

1. При всей близости к Арто Новарина на самом деле весьма парадоксально продолжает его начинания, создавая собственный театр, где все — текст и где почти полностью отсутствует визуальный ряд. [↑](#footnote-ref-2)
2. См., напр.: Didier Plassard. Val&#232;re Novarina: la b&#233;ance et le fruit // &#201;crire pour le th&#233;&#226;tre. Les enjeux de l’&#233;criture dramatique. CNRS &#233;d., 1995. P. 117. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: Alain Borer. Novarina, l’hilarotrag&#233;dien // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe. Sous la direction d’Alain Berset. Jos&#233; Corti, 2001. P. 67–74. [↑](#footnote-ref-4)
4. См.: Marion Chenetier. Le rire de l’atellane // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 201–212. [↑](#footnote-ref-5)
5. На самом деле, как и в случае с Арто, близость Новарина к Беккету, у которого он, по-видимому, заимствует темы скуки, пустоты, небытия, достаточно относительна. Ибо у Беккета наблюдается скорее тенденция к сужению и сокращению языка, а у Новарина — тенденция роста и умножения (см.: Etienne Rabat&#233;. Le nombre vain de Val&#232;re Novarina // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 46–47). [↑](#footnote-ref-6)
6. Сам Новарина рассказывал об этом следующим образом: «В тот год Жан-Пьер Сарразак, ставивший «Летающую мастерскую», запретил мне присутствовать на репетициях. Хотя я готов признать, что он поступил правильно, но в тот момент я очень страдал и с досады написал письмо, отправив его всем актерам, к их великому изумлению» (цит. по.: Мерез Д. Валер Новарина — алхимик слова // Театр. 1982. № 8. С. 95–97). [↑](#footnote-ref-7)
7. См.: L’«offrande impr&#233;visible». Sept entretiens r&#233;alis&#233;s par Alain Berset // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 231. См. также наст. изд., с. 40. [↑](#footnote-ref-8)
8. Ср.: Мерез Д. Валер Новарина — алхимик слова… С. 95–97. [↑](#footnote-ref-9)
9. Friedrich Nietzsche. Wahrheit und L&#252;ge im Au&#223;ermoralischen Sinne // F. W. Nietzsche. Werke. Leipzig, 1906. Bd. I. S. 505–523. См. также: Allen Weiss. La parole &#233;clat&#233;e, le langage en mutation: le th&#233;&#226;tre des oreilles de Val&#232;re Novarina // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 183–184. [↑](#footnote-ref-10)
10. Цит. по: Шкловский В. Заумный язык и поэзия // Русский футуризм. М., 2000. С. 258. [↑](#footnote-ref-11)
11. См.: Якобсон Р. Звуковые законы детского языка и их место в общей фонологии // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972; Якобсон Р. Лингвистические типы афазии // Якобсон Р. Д. Избранные работы. М., 1985. С. 287–300. [↑](#footnote-ref-12)
12. Fran&#231;ois Dominique. Le paradis parl&#233; // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 99. [↑](#footnote-ref-13)
13. Ср. также опыты доктора Э. Малеспьера, издателя журнала «Маномер» (1922–1928) и основателя течения «сюридеализма», который пытался заставить «лепетать язык», смешивая наиболее известные термины иностранных языков с языком французским, реформируя одновременно и его орфографию. Характерно, что доклад о «весе языка», который В. Новарина сделал на коллоквиуме в гурдоне 1978 г. есть своего рода реплика на размышления Малеспьера о «весе письма» (см.: Alain Borer. Novarina, l’hilarotrag&#233;dien…. P. 71–72). [↑](#footnote-ref-14)
14. Октав Маннони связывает тексты психически больных (рассматривая их как особый литературный жанр) с традицией великих безумцев и юродивых: «Превратиться в чистую речь и сделать из нас одновременно дурака, который может все сказать, и короля, для которого слова его дурака не имеют последствий» («Clefs pour l’imaginaire» — цит. по: Allen Weiss. La parole &#233;clat&#233;e, le langage en mutation… P. 199). [↑](#footnote-ref-15)
15. Так, психиатр Жан Бубон составил список лингвистических проявлений психического расстройства (неологизмы, аграмматизмы, параграмматизмы, глоссолалия, глоссомания и др.). Впоследствии это было спародировано Мишелем Тевозом, который по той же схеме проанализировал творчество Малларме и Джойса («Письмо Малларме характеризуется ателофемией, идиофемией, лейпофемией, парафемией… в то время как письмо Джойса имеет склонность к полифемии, спазмофемии, тахифемии, драматофазии» — Fran&#231;ois Dominique. Le paradis parl&#233;… P. 99). [↑](#footnote-ref-16)
16. Val&#232;re Novarina. Le Th&#233;&#226;tre des Paroles. P.O.L, 1989. P. 154 (статья «Chaos»). [↑](#footnote-ref-17)
17. По-видимому, феномен врожденного двуязычия действительно многое объясняет в постоянных линвистических поисках Новарина. Вспоминается в этой связи Анри Мишо, также мечтавший о создании нового языка и так же, как и Новарина, с детства чувствовавший себя между двумя языками — французским и фламандским. [↑](#footnote-ref-18)
18. См.: Etienne Rabat&#233;. Le nombre vain de Val&#232;re Novarina… P. 45. [↑](#footnote-ref-19)
19. См., напр.: Левинас Э. Время и Другое // Патрология. Философия. Герменевтика: Труды Высшей религиозно-философской школы. СПб., 1992. С. 89–138. См. также: Maurizio Grande. L’insomnie des noms // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 213. [↑](#footnote-ref-20)
20. Понятие впервые было введено Л. Кэрроллом (ср. объяснение Шалтая Алисе: «Понимаешь, это слово как бумажник Раскроешь, а там два отделения» — Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. М., 1991. С. 178; см. также: Панов М. В. О переводах на русский язык баллады «Джаббервокки» // Развитие современного русского языка. М., 1975). Блистательным мастером слов-бумажников считается Джойс («Поминки по Финнегану» и др. произв.). Приведем несколько примеров слов-бумажников из «Сада признания» Новарина, прокомментированных самим автором в частной беседе: s&#233;calaire (в слове заключены значения s&#233;quence — эпизод; si&#232;cle — век; scalaire — рыба скалярия; на русский язык переведено как секвовечный); d&#233;mocraties (d&#233;layer — разжижать; d&#233;mocratie — демократия; на русский язык переведено как демагократам); fauteur (faute — вина; facteur — почтальон; на русский язык переведено как почтрекатель); palputien (palper — ощупывать; pr&#233;puce — крайняя плоть; lilipucien — крохотный; на русский язык переведено как крайняя плотвичка) и т. д. [↑](#footnote-ref-21)
21. Понятие, введенное Мишелем Тевозом. Обозначает таинственные, не поддающиеся интерпретации слова. «Именно при встрече с такого рода словами в тексте читатель, который всегда стремится быть герменевтикой, должен перестать пытаться понять текст, чтобы смочь его прочесть и услышать» (Allen Weiss. La parole &#233;clat&#233;e, le langage en mutation… P. 190). [↑](#footnote-ref-22)
22. Jean-Patrice Courtois. Travailler le vide // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 144 [↑](#footnote-ref-23)
23. Ivan Darrault-Harris. Evidement de la parole, &#233;vitement du narratif // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 130. [↑](#footnote-ref-24)
24. Собственно, именно в этом и заключается суть мистического театра нерепрезентативности (*см. ниже* ). [↑](#footnote-ref-25)
25. См.: Christian Prigent. La D&#233;miurgie comique de V. N. // Ceux qui mordent. P.O.L, 1991. P. 294–299. [↑](#footnote-ref-26)
26. Fran&#231;ois Dominique. Le paradis parl&#233;… P. 103–104. [↑](#footnote-ref-27)
27. Yvette Centeno. Val&#232;re Novarina et le Th&#233;&#226;tre des Paroles // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 139. [↑](#footnote-ref-28)
28. По утверждению одного из критиков, лингвистическое творчество становится у Новарина «вздохом вербальных теней», а человек-животное, то есть животное, выговоренное языком (*см. наст. изд., с. 20* ), превращается в ветхого Адама, который «легко прикасается к миру своим дыханием» (Maurizio Grande. L’acteur des langues // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 214. [↑](#footnote-ref-29)
29. Etienne Rabat&#233;. Le nombre vain de Val&#232;re Novarina… P. 47. [↑](#footnote-ref-30)
30. В словарях вербигерация обычно определяется как «продуцирование текста, внешне лишенного смысла, хотя его синтаксическое построение, рассмотренное само по себе, остается достаточно ясным». Старые грамматики называли это логореей, словесными фантазиями, ксеноглоссией. [↑](#footnote-ref-31)
31. См.: Галинская И. Л. Льюис Кэролл и загадки его текстов. М., 1995 (*см. также наст. изд., с. 23* ). [↑](#footnote-ref-32)
32. Jean Dubuffet. Un grand salut tr&#232;s diff&#233;rent au Martelandre // &#201;crits bruts. P.U.F, 1979. P. 231. [↑](#footnote-ref-33)
33. Val&#232;re Novarina. Pendant la mati&#232;re. P.O.L, 1989. P. 86. [↑](#footnote-ref-34)
34. Roland Barthes. Le bruissement de la langue. Paris: Le Seuil, 1984. P. 57. Ср. также размышления Барта об «особом опьянении», «барочном ликовании», которые прорываются сквозь орфографические «аберрации», спровоцированные фантазмами писателя (*ibid* ). [↑](#footnote-ref-35)
35. См. также: Jean-Patrice Courtois. Travailler le vide… P. 146. [↑](#footnote-ref-36)
36. Val&#232;re Novarina. Pendant la mati&#232;re… P. 19. [↑](#footnote-ref-37)
37. Ibid. P. 20. [↑](#footnote-ref-38)
38. См. подробнее: Etienne Rabat&#233;. Le nombre vain de Val&#232;re Novarina… P. 37–53. Кроме того, в отношении Новарина к цифрам сказывается еще и каббалистическая традиция (ср. учение каббалы о 32 путях премудрости, складывающихся из 10 цифр, или сфер, и 22 букв еврейского алфавита, каждой из которых соответствует особое имя Божие; *см. также наст. изд., с. 43* ). [↑](#footnote-ref-39)
39. Разделение устной речи и письменной, письма и голоса, на самом деле также имеет давнюю традицию. Из ближайших параллелей укажем на пристрастие к «догутенберговской эпохе» в среде иенских романтиков, а также на вытеснение письма во имя «фоноцентризма» в практике авангарда (Тристан Тцара, Хуго Балль, Антонен Арто и др.). [↑](#footnote-ref-40)
40. Иными словами, в театре Новарина на сцену выводится постоянный конфликт между бытием и небытием вещей, между нонсенсом мира и смыслом, заключенным в языке. [↑](#footnote-ref-41)
41. G&#233;rard Desson. Val&#232;re Novarina: le metteur en trou // Ecrivains pr&#233;sents/La Licorne. 1993. Novembre. [↑](#footnote-ref-42)
42. В определенном смысле можно было бы говорить о мистериальной и мистической подоснове театра Новарина. Собственно, такой подход возможен, если вспомнить, что мистика и мистерия происходят от одного корня и что мистерия в Средние века есть театральное представление. Сквозная тема его пьес — начало, исток (ср.: «Сад признания», «Красный источник», где зрители и актеры переносятся к истокам мира и одновременно к его концу). Мистическое же содержание театра Новарина связано, в частности, с тем, что Жорж Батай называл *внутренним опытом* . За комизмом и внешней абсурдностью у Новарина просвечивает еще и инициация. «Он представляет нам путь спасения или освобождения, который содержится в трех словах: речь, дыхание, память — освобождение от слов, пространства и времени» (см.: Patricia Allio. La passion logoscopique // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P 112). [↑](#footnote-ref-43)
43. Впрочем, сам Новарина сравнивает свой театр с манерой изображения кубистов. Ничто не неподвижно, все в движении, лицо можно увидеть одновременно с разных точек зрения: в профиль, в фас и т. д. [↑](#footnote-ref-44)
44. Если говорить о русских ориентирах, то для Новарина это скорее «непсихологический театр» В. Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-45)
45. Постановщица его пьес Клод Бухвальд однажды сказала в интервью: «Тот, кто играет пьесы Новарина, должен забыть о вопросах типа: „Что я играю?“, „Что я должен чувствовать?“ И я была счастлива, что могла ответить актерам: „Я не знаю. И это совсем даже неважно“» (L’«offrande impr&#233;visible». Sept entretiens r&#233;alis&#233;s par Alain Berset… P. 235). [↑](#footnote-ref-46)
46. Ср. признание Аньес Сурдильон: «Многие считают, что качество театра Новарина заключено в его словесной креативности. Для меня это второстепенно. Это великий поэт, у которого есть предшественники. Я читаю его так же, как читаю Рильке или Цветаеву. Его тексты исполнены смысла. Они всегда исходят из опыта» (Ibid. Р. 248). [↑](#footnote-ref-47)
47. Etienne Rabal&#233;. Le nombre vain de Val&#232;re Novarina… P. 53. [↑](#footnote-ref-48)
48. Val&#232;re Novarina. Devant la parole. P.O.L, 1999. P. 84–85. [↑](#footnote-ref-49)
49. См.: La combustion des mots et le sacrifice comique de l’acteur. Entretien avec Val&#232;re Novarina // Mouvement. 2000. № 10. P. 23–31. [↑](#footnote-ref-50)
50. Val&#232;re Novarina. Le Th&#233;&#226;tre des Paroles… P. 11. [↑](#footnote-ref-51)
51. Ср. сходное понимание сущности актера у А. Арто: актер — как мученик, сжигаемый на костре. [↑](#footnote-ref-52)
52. La combustion des mots… P. 24. [↑](#footnote-ref-53)
53. L’«offrande impr&#233;visible». Sept entretiens r&#233;alis&#233;s par Alain Berset… P. 240. Аньес Сурдильон также рассказывала, как во время репетиции «Красного источника» она постоянно держала у себя на столе книгу Филиппа Пати «Трактат о канатаходцах» (Ibid. Р. 244). [↑](#footnote-ref-54)
54. Ibid. Р. 241. [↑](#footnote-ref-55)
55. См.: Didier Plassard. De la neige amass&#233;e dans une coupe d’argent. Quelques notes sur Novarina et le n&#333;// Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 173. [↑](#footnote-ref-56)
56. Val&#232;re Novarina. Devant la parole… P. 63. [↑](#footnote-ref-57)
57. Pierre Vilar. Babil et bibale // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 27. [↑](#footnote-ref-58)
58. Ср. аналогичные мотивы у А. Мишо. [↑](#footnote-ref-59)
59. Вообще концепция разверстого, пронзенного тела, истекающего жидкими субстанциями, была достаточно широко распространена во французской культуре середины XX в. (ср., напр., тот же мотив у Ж. Батая в «Небесной сини» и проч.). Вместе с тем, в создании метафоры «пронзенности» («пенетрации») для Новарина крайне важен был собственный опыт сцены: актер как тот, кто входит в тело другого человека и проникается им изнутри. Через тело актера можно войти в тело автора и через него — в тело пространства и т. д. [↑](#footnote-ref-60)
60. Здесь явно ощутимы отзвуки каббалистического учения о «пустом месте», которое образуется внутри *абсолютного* вследствие его самоограничения или стягивания. [↑](#footnote-ref-61)
61. См.: Didier Plassard. De la neige amass&#233;e dans une coupe d’argent. Quelques notes sur Novarina et le n&#333;… P. 171–182. [↑](#footnote-ref-62)
62. Принцип вывернутой наружу внутренности критики называют словесной *лентой мебиуса* Новарина. [↑](#footnote-ref-63)
63. Место, которое Новарина отводит в своих текстах трупу, восходит на самом деле к бэконовской концепции тела-мяса. Ибо на смену аристотелевскому метафизическому видению тела, подразумевавшему гетерогенность тела и трупа, новейшая философия поставила континуалистское видение проблемы, следствием чего оказалось превращение плоти (тела) в мясо (труп). Тело, даже в своем расцвете, начинает осмысляться как падаль, разложившийся труп, или же, как, например, у Бодлера, — потенциальный труп. [↑](#footnote-ref-64)
64. Leopold von Verschuler. Libre chute et danse dans la parole // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 224–225. [↑](#footnote-ref-65)
65. *…развеществите то, что вы пережили.*  — Развеществление — важный компонент театральной концепции Новарина, ибо на сцене время обратимо: здесь можно «отозвать» и «развеществить» те мировые драмы, которые, как нам кажется, мы уже пережили. [↑](#footnote-ref-66)
66. *…как были сбиты автомобилем Эрик Кольяр и Сильвия…*  — В данном случае Новарина упоминает реальные имена своих друзей Сильвии и Эрика Кольяра, действительно погибших в автомобильной катастрофе. [↑](#footnote-ref-67)
67. *…я познал, что значит жить в алфавитном порядке…*  — Традиционному отношению к слову, которое ставит перед собой задачу классифицировать мир, расположить его в «алфавитном порядке», т. е. сгруппировать его элементы по смыслу, Новарина противопоставляет иной подход: переписать, переназвать мир, не создав при том найденной парадигмы, которую можно было бы использовать еще раз. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Наверняка существует еще проход сквозь смерть, и он — в отверзаемых устах.*  — Мир, согласно концепции Новарина, познается сквозь призму речи, с нуля, с начала, как будто до того ничего не существовало. Поэтому с писателем возрождается смерть, предшествующая речи. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Я зверь, говорящий зверю твоему…*  — Ср. мысль Валера Новарина, высказанную им в интервью журналу «Mouvement»: «Я часто говорил актерам, что в лучшие моменты можно действительно услышать, как говорят животные. И что благодаря им зрители обретают животный опыт первого говорящего» (*La combustion des mots et le sacrifice comique de l'acteur // Mouvement. № 10. 2000. P. 24* ). В театральной концепции Новарина актер со своим телом, созданным из слов-бестий (т. е. актер, состоящий из речи, имен, фонетических созвучий) мыслится как «великий зверь, из зверей состоящий». [↑](#footnote-ref-70)
70. *Господин Пургон!*  — персонаж пьесы Жана-Батиста Мольера «Мнимый больной» (1673). [↑](#footnote-ref-71)
71. *…игру Елены Вейгель…*  — Елена Вейгель (1900–1971) — немецкая актриса, работала в театре М. Рейнхардта, в 1949 г. вместе с Б. Брехтом основала театр «Берлинер ансамбль». Считается, что игра Елены Вейгель является лучшим претворением на сцене театральной эстетики Брехта. [↑](#footnote-ref-72)
72. *…Фюнеса в «Оскаре»…*  — Речь идет об эксцентрической комедии «Оскар» (1967), реж. Эд. Молинаро. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Вейгель в «Мамаше Кураж».*  — В пьесе Б. Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» (1937-38; впервые поставлена в Цюрихе в 1941) Елена Вейгель исполняла заглавную роль. Созданный ею образ мамаши Кураж имел колоссальный успех на сцене. [↑](#footnote-ref-74)
74. *…Лэйле Фишер и Леона Шпигельмана, актеров Парижского еврейского театра на идише.*  — Имеется в виду The&#233;atre Yiddish de Paris. С Лейле Фишер и Леоном Шпигельманом Новарина познакомился в 1982 г. [↑](#footnote-ref-75)
75. *…подобно танцу ситэ в театре но…*  — Сам Новарина признается, что наибольшее воздействие на его театральную эстетику оказали пьесы Б. Брехта, театральные эксперименты Е. Гротовского (*см. наст. изд. с. 7* ) и японский театр «но». Для Новарина традиционный японский театр «но», сложившийся в XIV–XV вв., становится прежде всего школой ритма: медлительность движений, неожиданно переходящих в стремительный танец (ср. дальнейшее рассуждение в эссе о «танце-хождении»), стремительное открытие действия, замедленное развитие и очень быстрый финал; особая манера движения актера, который более скользит, чем идет по гладко отполированной сцене. Актер театра «но», ситэ (дословно — «действователь»), воплощает собой существо не от мира сего: это может быть воин, умерший на поле битвы, или юная девушка, покончившая собой. Они приходят, чтобы вновь, еще раз проиграть на сцене драму своей жизни. Настоящее сценическое время превращается таким образом в театре «но» в аллегорию вновь возвращенного существования. Тело умирает еще за кулисами, а перед публикой появляется пустая, полая персона — привидение, возвращенное к жизни речью. Тем самым ситэ появляется остраненным от персонажа, которого он изображает: черты его сокрыты маской, сквозь которую доносится его сдавленный голос. Все это представляется необычайно важным для понимания театральной эстетики Новарина. И хотя у него речь не идет о привидениях, новаринские персонажи нередко напоминают их: театральное пространство для них становится местом, где они «совершают рассказ об уже пережитой жизни, пересекая в речи хаос уже когда-то свершенного существования» (см. подробнее: *Didier Plassard. De la neige amass&#233;e dans une coupe d’argent. Quelques notes sur Novarina et le n&#333; // Val&#232;re Novarina, th&#233;&#226;tres du verbe… P. 171–182* ). Таким образом, танцуемая драма, в которой актер остается почти неподвижным, гипнотические длинноты, персонаж, появляющийся на сцене, уже пережив до того опыт смерти, — таковы особенности театра Новарина, наиболее тесно смыкающиеся с принципами театра «но». [↑](#footnote-ref-76)
76. *…языка догонов…*  — Догоны — одно из суданских племен, выработавших наряду с обычным языком также и язык эзотерический. Языку догонов посвящено исследование французского писателя и этнолога Мишеля Лейриса «Тайный язык догонов Санга» (1948). [↑](#footnote-ref-77)
77. *…укротители агглютинативных языков…*  — Языки, в которых образование грамматических форм и производных слов происходит путем последовательного присоединения к корню или основе слова грамматически однозначных аффиксов (как, напр., в казахском языке). [↑](#footnote-ref-78)
78. *…измерители зон Брока…*  — Поль Брока (1824–1880) — французский анатом и антрополог, открыл в 1863 г. двигательный центр речи в головном мозге. [↑](#footnote-ref-79)
79. *…открыть дверь, через которую выходят на сцену, — потому что двери нет, а есть страшная психологическая граница.*  — Ср. занавес в театре «но», который подымается, чтобы впустить актера, пришедшего извне, из другого мира (см. выше); ср. также дверь китайского театра, через которую актеры входят на сцену, называемую «Дверью духов» или «Дверью Предков». [↑](#footnote-ref-80)
80. *…сыграть там «Плутни Скапена».*  — Речь идет о комедии Жан-Батиста Мольера (1671). [↑](#footnote-ref-81)
81. *Услышать Лекена, Тальму, Рашель, Лабиша, Ретифа, Мадемуазель Марс, Корнеля, Кребильона, Шанмеле.* —

    *Анри Луи Лекен* (1729–1778), актер «Комеди Франсез», ученик Вольтера, боровшийся против салонно-аристократической изысканности актерской игры; осуществил реформу французского театрального костюма, добиваясь исторической и этнографической точности в передаче одежды персонажа.

    *Франсуа Жозеф Тальма* (1763–1826) — французский актер, возглавивший в 1791 г. труппу революционно настроенных актеров, покинувших «Комеди Франсез» и основавших «Театр Республики». Будучи актером классицистической трагедии, вносил в исполнение взволнованность и эмоциональность, разрушавшие классические каноны.

    *Элиза Рашель Феликс* , так наз. *Рашель* (1821–1858) — французская актриса, с именем которой связано возрождение классицистической трагедии на французской сцене; игра Рашель отличалась повышенной эмоциональностью.

    *Эжен Мари Лабиш* (1815–1888) — французский драматург, автор многочисленных водевилей (в т. ч. водевиля «Соломенная шляпка», 1851), отличавшихся неожиданными поворотами сюжета, остроумными диалогами и живостью изображения.

    *Ретиф де ла Бретонн* (1734–1806) — французский писатель, имморалист, считавший себя, однако, учеником Жан- Жака Руссо, автор романов «Развращенный крестьянин», «Развращенная крестьянка», автобиографии «Мемуары господина Николя» (в 16 т.). Будучи тайным агентом парижской полиции, хорошо знал ночную жизнь Парижа, которую описал со всей натуралистичностью в очерках, составивших восемь томов и собранных под общим названием «Парижские ночи, или Ночной наблюдатель».

    *Анн Буле Марс,* так наз. *Мадемуазель Марс* (1779–1847) — французская актриса, исполняла роль Донны Соль в пьесе Виктора Гюго «Эрнани» (1830), ознаменовавшей триумф романтического театра во Франции.

    *Пьер Корнель* (1606–1689) — французский драматург, давший высокие образцы французской классицистической драмы («Сид», «Гораций», «Цинна» и др.).

    *Проспер Жолио Кребийон* , так наз. *Кребийон-отец* (1674–1762) — французский драматург, пьесы которого отличались нагромождением ужасов, изображением патологических характеров («Радамист и Зенобия», «Электра» и др.).

    *Мари Демар Шанмеле* (1642–1698) — французская актриса, возлюбленная Расина, исполнявшая главные роли в его трагедиях «Ифигения», «Федра», «Андромаха» и др. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Есть мрак в имени Фюнес, означающем «умирающий Люд», но есть в нем и свет; и вот почему я всегда про себя называл Луи де Фюнеса одновременно Людовиком Мрака и Света.*  — В оригинале непереводимая игра слов: «Il у а fun&#232;bre (т. е. мрачный, траурный) dans Fun&#232;s et &#231;a veut dire Jean-qui-meurt (т. e. умирающий Жан; однако фонетически словосочетание может быть понято и как «gens-qui-meurent», т. е. умирающие люди) mais il у a aussi lumi&#232;re dedans et c’est pourquoi j’ai toujours appel&#233; secr&#232;tement et simultan&#233;ment Louis de Fun&#232;s: *Louis de Fun&#232;bre et de Lumi&#232;re* . [↑](#footnote-ref-83)
83. *…Актер Само Ничтожество и Само Совершенство…*  — У Новарина выступает как одно из определений актера театра «но», способного как никто другой, к превращениям. Вместе с тем Новарина называет так и одного из своих любимых актеров, Даниэля Зника, игравшего во многих его пьесах. [↑](#footnote-ref-84)
84. *…единственно удачное название и истинно глубокий фильм в истории кино.*  — Речь идет об одном из первых фильмов Луи Люмьера, комической сцене «Политый поливальщик» («L’arroseur arros&#233;»), показанной 1 июня 1895 г. в Лионе. [↑](#footnote-ref-85)
85. *…звук, имя которому до…*  — В оригинале — непереводимая игра звука и смысла: «un son ut» фонетически следовало бы перевести как «звук ю» (ср. в русском языке у Лермонтова: «Я без ума от тройственных созвучий И влажных рифм, как, например, на „ю“»). Вместе с тем слово «ut» означает «до», т. е. первую ноту гаммы, что в романской культуре восходит к латинскому гимну во славу Иоанна Крестителя: «*Ut* queant laxis — *Re* sonare fibris» и т. д. [↑](#footnote-ref-86)
86. *…чародеи лептонов…*  — Лептоны — элементарные частицы, к которым относится электрон, отрицательно заряженный мюон и др. [↑](#footnote-ref-87)
87. *…пситтацизма…*  — Пситтацизм (от лат. psittacus, т. е. попугай) — механическое повторение слов и фраз. Явление, встречающееся у детей и умственно больных. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Луи де Фюнес говорил: «Человек — единственное животное, которое идет в пустоту, ведя за собою барашка* . — Аллюзия на книгу Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц». [↑](#footnote-ref-89)
89. Халладж, Экхарт, Абулафия, Иоганн Таулер, Хуан де ла Крус, Жанна Гюйон, Жан Дюбюффе, Иоганн Шефлер, Гюнтер Рамин, Умм Кульсум, Руми, Натан Газзати, — великие практики разрушения границ… —

    *Абу Абд-Алax аль-Хусейн ибн Мансур Халладж* (858–922) — мистик, суфийский философ, проповедывавший в Иране и Индии, за проповедь мистицизма был приговорен к смертной казни. Автор книги «Китаб-аль-Тавасин», посвященной эзотерическому толкованию букв.

    *Иоганн Экхарт* , так наз. *Мастер Экхарт* (ок. 1260–1327) — немецкий мистик, разработал теорию, согласно которой человеческая душа, отрешаясь от своего «я» и соединяясь с божественным «ничто», становится орудием вечного порождения Богом самого себя. В 1329 г. папской буллой 28 положений его учения были объявлены еретическими.

    *Авраам-бен-Самуил Абулафия из Сарагосы* (род. в 1240 г.) — мистик, основавший каббалистическую школу, из которой вышли многие прославленные каббалисты. Поселившись в Риме, пытался склонить к каббалистической вере папу Николая III. В романе У. Эко «Маятник Фуко» именем Абулафии назван компьютер.

    *Иоганн Таулер* (1300–1361) — немецкий мистик, проповедывавший учение Мастера Экхарта. Учение Таулера о внешнем и внутреннем человеке оказало большое влияние на Мартина Лютера.

    *Хуан де ла Крус* (1542–1591) — испанский писатель и поэт-мистик, прозванный за присущий его произведениям экстаз «el Doctor Estatico». Юношей работал в госпитале, ухаживая за больными, затем вместе со св. Терезой Авильской занимался преобразованием дисциплины в кармелитских монастырях. Был преследуем инквизицией. После смерти причислен к лику святых.

    *Жанна-Мария Бувье де ля Мотт* , так наз. *госпожа Гюйон* (1648–1717) — содействовала распространению мистических учений сначала в Савойе, затем в Париже. Оказала воздействие на Фенелона. Ее труды были осуждены церковью, асама она заточена на шесть лет в Бастилию (1698–1703). После освобождения играла важную роль в среде французских квиетистов. С книгами г-жи Гюйон Новарина знакомится в 1984 г., когда Жан-Ноэль Вюарне дает ему на лето несколько ее книг. Новарина активно изучал труды Гюйон и весь последующий год, а на стене своей мастерской приколол переписанную крупными буквами фразу, которую впоследствии неоднократно цитировал (ср. *наст. изд., с. 78* ): «Мне нечего более сообщить о том, что относится к моему внутреннему состоянию, никогда более не буду я этого делать, не имея слов, чтобы выразить то, что абсолютно очищено от всего, что может попасть под определение чувства, выражения или человеческого понимания». В 1997 г. Валер Новарина участвует в коллоквиуме, посвященном духовному наследию г-жи Гюйон; статья Новарина «Отверстие» («Ouverture») опубликована в материалах конференции (*Madame Guyon, actes du colloque de Tbonon. Grenoble, 1997. P. 9–13* ).

    *Жан Дюбюффе* (1901–1985) — французский художник, скульптор, писатель, обратившийся к маргинальным формам искусства (в собственном творчестве имитировал приемы граффити и детского рисунка, использовал необычные материалы для создания полотен и скульптур). Заинтересовавшись начиная с 1942 г. творчеством ментально больных, Дюбюффе становится теоретиком «арт брют», исследуя тексты, не входящие в поле нашей культурной повседневности. Выступая против традиционных форм творчества, в 1968 г. он написал памфлет «Удушающая культура». В 1982 г. Новарина навещает Дюбюффе в его мастерской на улице Вожирар («11 визитов к Дюбюффе»). После первого визита он возвращается с большим листом белой бумаги, который символически подарил ему художник на пороге своей мастерской. В 1985 г. Новарина получает последнее письмо от Дюбюффе: «Наступает час моего распада» — фраза, которую он заносит в свой дневник.

    *Иоганн Шефлер* , так наз. *Ангелус Силезиус* (1624–1677) — немецкий мистик, поэт, автор поэтического сборника «Херувимский странник» (1657). В центре учения Шефлера — идея о неисчерпаемости, сокровенности человеческого «я», внутри которого находится средоточие мира. Это «я» полагает и снимает реальность времени и пространства: «Не ты — в пространстве, но пространство — в тебе если ты его извергнешь, то вечность дана тебе уже здесь» (см.: *Аверинцевb С. Иоганн Шефлер // Философская энциклопедия. Т. 5.М., 1970* ). Идея, ставшая одним из сквозных мотивов театральной эссеистики Новарина.

    *Гюнтер Рамин* (1898–1956) — немецкий органист, дирижер, с 1940 г. кантор в церкви св. Фомы в Лейпциге. Выступал за возвращение к барочной технике исполнения органной музыки, способствовал распространению творчества И. С. Баха.

    *Умм Кульсум* (1904–1975) — египетская певица, которую многие называют самой великой певицей арабского мира XX в. Вариации арабской музыки в исполнении Умм Кульсум стали для Новарина отправной точкой для осмысления техники актерской игры.

    *Руми Джалаледдин* (1207–1273) — персоязычный поэт-суфий, создатель суфийской общины мевлеви. Его поэма «Месневи-и-манави» содержит толкование основных положений суфизма, мистического течения в исламе, сочетающего идеалистическую метафизику с особой аскетической практикой и стремлением к интуитивному познанию, озарению, экстазу, достигаемому путем особых танцев или бесконечного повторения молитвенных формул. Последнее во многом объясняет повышенный интерес Новарина не только к Руми, но и другим представителям суфизма.

    *Натан Беньямин Газзати* (также: *Натан Беньямин Ашкенази* ) (1644–1680) — саббатианский пророк, объявивший себя также пророком Илией, призванным расчистить путь для Мессии. В порыве мистического экстаза объявил, что Иерусалим более не является святым городом, и что эта роль отныне перешла к Газе. Проповедывал в Европе, Африке и Индии. [↑](#footnote-ref-90)
90. *…возможности стать человеком-пушкой…*  — Намек на роль «человека-оркестра», которую Луи де Фюнес исполнял в одноименном фильме «L’homme orchestre», 1970. [↑](#footnote-ref-91)
91. *…он испускал из себя звук до* — см. коммент. к с. 165. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Те, кто придут после нас, будут уже не немцами, но немотствующими.*  — В оригинале непереводимая игра слов: «ne seront pas *mutants* (дословно: мутантами; при этом в слове прочитывается еще и английское значение mute — немой) mais *muets* (немыми)». [↑](#footnote-ref-93)
93. *…если только имя этим людям — люд, без окончания «и», без множественного числа…*  — В оригинале: «quand il s’appellera l’h&#244;m, avec circonflexe et pas de e, et qu’il n’aura qu’un seul *m* ». [↑](#footnote-ref-94)
94. *«Болтовня опасных классов» родилась без плана.*  — Речь идет о пьесе Валера Новарина «Le Babil des classes dangereuses» (дословно — «Лепетание опасных классов»), в которой появляется 282 персонажа, представленных в порядке их выхода на сцену. Работа над пьесой была закончена в 1972 г. Впервые напечатана в отрывках почти одновременно сразу в нескольких парижских журналах лишь три года спустя, в 1975 г. На сцене поставлена в «Национальном театре» Марселя в 1984 г. [↑](#footnote-ref-95)
95. *«Борьба мертвецов»* — Пьеса «La lutte des morts» была написана 1979 г. Пять сцен из нее поставлены в 1995 г. в Муниципальном культурном центре Пон Сен Максанса. [↑](#footnote-ref-96)
96. *«Летающая мастерская»* — Первая пьеса Валера Новарина («L'Atelier volant»), над которой он работал в 1968–1970 гг. В сущности, это первая и последняя пьеса, где еще сохраняются следы рационального театрального действия, где присутствуют ремарки (дидаскалии), пока еще выполняющие свою непосредственную функцию. Но уже конец пьесы предвещает ту лингвистическую катастрофу, которая разразится в последующих пьесах. При этом пьеса, в соответствии с заветами авангардистов, имела еще и политическое звучание (в ней упоминались кровавые манифестации, деятельность профсоюзов, в ней фигурировали кровожадные патроны Господин и Госпожа Буш — в дословном переводе — рот, уста, см. *наст. изд., с. 41–42*  — и бедные служащие. В 1970 г. Новарина показал пьесу Ролану Барту, а в 1972 г. она была записана на радио. Однако трансляция записи была запрещена по политическим причинам. В 1974 г. поставлена на сцене Театра Жерара Филиппа в Сюрэне, режиссер — Жан-Пьер Сарразак. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Он любил немецкий язык, в котором для обозначения сумерек и рассвета — всего лишь одно слово…*  — Имеется в виду немецкое слово *Dmmerung* . [↑](#footnote-ref-98)