Б. Ю. ПОНИЗОВСКИЙ

Публикатор, автор предисловия и примечаний:

Сенькина Вера Сергеевна
кандидат искусствоведения
Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова
Россия, 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
Тел.: +7 (499) 181-00-54
E-mail: v.senkina@gmail.com

О театре можно писать по-разному

Аннотация. Публикуется эссе «О театре можно писать по-разному» Бориса Понизовского — театрального режиссера, философа, теоретика театра, одного из лидеров неформальной культуры Ленинграда 1960–1990-х годов. В тексте автор объясняет главные положения собственной теории, специфику театрального языка своих спектаклей через топографию родного города.

Ключевые слова: театр, импровизация, авангард, неофициальная культура, Ленинград, Борис Понизовский

Публикуемый текст Бориса Юрьевича Понизовского (1930–1995) написан, по всей видимости, в начале 1990-х годов. Точная дата автором не указана. Но текст можно приблизительно датировать благодаря упоминанию в нем театра «ДаНет» — первого частного театра в России, созданного Борисом Понизовским в Ленинграде в 1987 г. Кроме того, в эссе встречаются (хотя и вычеркнутые впоследствии автором) описания той ситуации, которая сложилась вокруг театра: игнорирование спектаклей критиками, отсутствие своей аудитории, увлечением позднее модой на театральный постмодернизм. Контекст времени проявляется подспудно. «Существование в пустоте» — таков неутешительный вердикт, вынесенный режиссером собственному театру за несколько лет до своей смерти. Театр Бориса Понизовского существовал вне времени, мало завися от кратковременных современных увлечений, не встраиваясь в структуру государственных театров. Он произрастал из тех идей, которые Борис Понизовский разрабатывал на протяжении всей своей жизни.

Борис Понизовский — философ, теоретик, театральный практик, в течение нескольких десятилетий (с 1960-х по 1990-е годы) объединявший вокруг себя культурную жизнь неформального Ленинграда. Через двери его квартиры на улице Герцена, 34 (ныне Большая Морская), прошло не одно поколение неофициальных художников. «Посиделки у Понизовского» были альтернативой встреч в кафе «Сайгон». На Герцена, 34, собирался весь цвет подпольной и диссидентствующей культуры Северной

© В. С. СЕНЬКИНА, публикация
© Е. В. ВЕНЗЕЛЬ, владелец личного архива Б. Ю. Понизовского

Пальмиры. В разное время здесь бывали Леонид Аронзон и Олег Григорьев, Андрей Битов и Иосиф Бродский, Евгений Михнов-Войтенко и Борис Смелов, Константин Кузьминский и Сергей Вольф...

Идеи Бориса Понизовского опередили время, и несмотря на информационную изолированность того времени, развивались параллельно поискам европейского авангарда второй половины XX в. Родственные искания Антонена Арто (которого Борис Понизовский считал своим единомышленником) и Ежи Гротовского он откроет уже после начала собственных теоретических разработок, лишь в середине 1970-х годов. Именно тогда первые переводы их трудов начнут просачиваться в страну. Скажем, определяющие для театра Гротовского мысли о молчании и тишине, в частности об энергии действия и человеческого присутствия, станут центральными и в теоретических разработках Понизовского уже в конце 1960-х годов. В своем тексте Борис Понизовский говорит о Гротовском, но и спорит с ним. Понизовского всегда интересовала личность исполнителя, его индивидуальность. Путь его театра — не затворничество и схима. Понизовскому, в отличие от Гротовского, был ближе актер-лицедей, в импровизации творящий собственный язык, в игре раскрывающий богатство своей фантазии.

Театр рассматривался Понизовским прежде всего как средство раскрытия творческой природы личности. Игра представлялась ему формой самовыражения, но не перевоплощения, а воплощения себя на сцене. Через игру, через творение языка человеку/исполнителю открывается выход к бездонному («космосу»). Однако, помимо всего прочего, слово *лицедей* для Понизовского, и это явствует из философских размышлений автора статьи, обладало магическим значением. Это слово для него одновременно маркирует собой жизнь и смерть, указывает на их взаимосвязанность, их постоянное чередование, на движение, циркуляцию, — и именно оно выявляет целостный образ миропорядка. *Лицедейство* связано в терминологии Бориса Понизовского с понятием вариативности, основой творческого процесса. По его мнению, зрителям необходима постоянная компенсация страха смерти, прощания с мгновением. И самое простейшее движение воплощает в себе силу духа.

Представленный в журнале текст, можно предположить, носил для Бориса Понизовского обобщающий характер. В нем чувствуется авторское желание суммировать накопленные мысли и наблюдения, но не в жанре манифеста, а в более произвольном и неформальном жанре — эссе, в духе долго хранившегося и неотправленного письма, невыговоренного внутреннего монолога.

К слову сказать, Понизовский очень любил оформлять свою теорию в виде манифестов, присваивая театру всё новые определения: «Маленький театр», «Приватный театр», «Интимный театр» (который творится в голове зрителя), «Точечный театр» (то есть театр личного пространства), «Театр асимметрий» (т. е. театр меняющегося пространства). Увлечение такого рода терминологией, возможно, Борис Понизовский перенял у Тадеуша Кантора, с творчеством которого он также познакомится в середине 1970-х годов.

На протяжении всей жизни Борис Понизовский оттачивал свою театральную теорию, искал для нее наиболее емкие и точные формулировки. В основе его теории — идея о заложенной в каждом человеке, в его внутренней природе творческой потенции, которая и определяет его место во Вселенной, его космическое значение. В этом плане Понизовский, конечно, — представитель поколения 1960-х годов, увлеченного утопическими мыслями об открытии и освоении космоса, идеями о возможном существовании человека в космическом пространстве. Однако самого Понизовского вдохновляла, скорее, мысль о раскрытии космоса в самом человеке, в любой отдельно взятой личности. Размышления о «собственном космосе» — это не только

гуманистическая вера в человека-творца, но своего рода эскапизм, поиски выхода из изоляции. И это тоже одна из характернейших черт поколения Бориса Понизовского.

В эссе находит отражение еще несколько существенных для Бориса Понизовского мыслей о театральном времени и пространстве. Понизовского интересовало пространство времени, потраченного актером, личное пространство ощущений, из которого состоит, по его мнению, пространство космическое. Сакральность сознания зрителя (его «умозрительный опыт») — это и есть главная зона сценического пространства.

> Мнимое пространство — значит, личное пространство. Назовем его «Точечным театром». Актер «Точечного театра» — координатор саморазвивающихся в воображении зрителя пространства и времени[1].

Эссе интересно также и тем, что в нем Борис Понизовский подробно прослеживает взаимосвязь между родным городом, Петербургом / Ленинградом, и созданным им театром. Он объясняет через топографию города свою театральную теорию, выявляя парадоксальное сочетание структурности и игровой импровизационности, характерное и для мышления самого Понизовского.

Публикуемое эссе хранится в личном архиве Бориса Понизовского у его ученицы, режиссера Елены Вензель.

Фрагменты текста, помещенные в квадратных скобках, указывают на карандашные правки, внесенные его автором позднее. Орфография и пунктуация машинописного источника сохранены. Заголовок принадлежит Борису Понизовскому.

О театре можно писать по-разному: пересказывать сюжеты спектаклей, находить слабые и сильные стороны, произносить обвинительные и оправдательные речи, описывать реакции зала, предрекать развитие или деградацию, — а можно вспомнить, или не забывать, что за каждой постановкой, за каждой мизансценой — личность: режиссера, сценографа, балетмейстера или — «мифолога и ученика» — и личность эта проецирует свое свечение на сцену, в зал, на предметы и слова, с которыми соприкасается — и, вспомнив об этом, написать эссе в жанре заглавия аронзоновского цикла «Запись бесед» с человеком, чье постановочное искусство сродни поэтике Леонида Аронзона[2] — не случайно же его сонетом[3] многие годы начинает свой основной спектакль «Из театральной тишины на языке фарса» театр «ДаНет». Ход бесед без уловок и хитростей, почти без разногласий: высказываемую одним из собеседников мысль позитивно продолжает другой, слова и фразы возникают будто из самой атмосферы происходящего. [Мы не знали, как завлечь к себе критиков — приглашали из газет, они не приезжали. Основной спектакль видоизменялся, сейчас мы показываем уже 37 вариант, но никто не видел двух разных.][4]

[1] Актеры ищут и не могут предстать персонажами. 1990 г. Л. 1 (архив Б. Ю. Понизовского).

[2] Л. Л. Аронзон (1939–1970) — русский поэт, один из лидеров неофициальной ленинградской поэтической среды. При жизни в открытой печати почти не публиковался.

[3] Имеется в виду стихотворение Леонида Аронзона «Есть между всем молчание» (1968).

[4] Помещенное в квадратные скобки зачеркнуто. На отдельном рукописном листе, озаглавленном Понизовским «Возможная правка» и приложенном к машинописному тексту, помечено: «для меня жалковато, не строго». Замечание относится к фразе: «Мы не знали, как завлечь к себе критиков».

Театр возникал как-то сам по себе, без особого помысла — сочетанием судеб. Новая форма театрального существования, возникнув, прошла мимо тех, ради кого мы хотели играть, с кем хотели бы вести диалог.

[С 1981 г. мы существовали в пустоте, окруженные зрителями, которых нельзя было принимать всерьез[5]. Увидели нас уже среди бесовской игры[6] постмодернистских построений в театре — наиболее любопытные были отвлечены туда.][7] Мы сознательно занимались построением языка — но это оказалось никому не нужно[8]. На чем мы держались — не знаю, каждый из талантов в театре никуда не мог пойти, ни с кем не мог разделить себя.

Наш театр создан театрализованным городом. Театрализуется каждая эпоха, хотим мы этого или нет, — и наша тоже — но в Петербурге это заряжено, в городе, сумрачном, строгом, чопорном, навязывающем ощущение системы, с жестким характером. Он играет простотой экстерьеров и неожиданной звучностью внутреннего наполнения. Храмы, дворцы, музеи — эклектичное собрание частностей, как и музейные коллекции: к нераскрытому добавляют сторонние голоса и получают игровое состояние выставленных вещей. Статический театр внутренних передвижений и взаимодействий. Я очень не любил параметры рекламного Петербурга: Исаакиевскую площадь, Казанский собор. Я сочувственно воспринимал Росси и весьма забавен был мне Растрелли; я все разглядывал, пытался понять: что там довлеет, орнаментальность или скрывающееся пространство или — где начинается Эрмитаж и кончается Зимний дворец. Я не любил многие места города, может быть, связанные с чиновничеством, например, Герцена от д.к. (дома культуры. — *В. С.*) Связи до Исаакиевской. Некоторые фасады, мимо которых я, имея возможность миновать их, все-таки проходил, оставляли следы порчи на всю жизнь. Я не принимаю, не вижу его толпы. Когда я обнаруживал Ленинград в литературе, в открытках, в программках туристических поездок, я считал, что не люблю его, но потом понял, что знаю его иным — тихим, без торжественных названий — и всё, что я делаю, воспитано им, музыкой репетиций в нашей Филармонии, пустынными улочками за Кунсткамерой. Я люблю город в дождь, когда он порождает чувство одиночества, ночью, когда улицы и переулки его пустеют. Его пустота не вызывает у меня тоски, он не отделен от не городского пейзажа. Юношей я жил на его крышах, не охотно меняя какой-либо его регион. Я ощущал город сверху, остро, физиологически. У меня были сильные переживания города: чувство светотени, смена широких и узких перспектив. Мне хотелось бы, чтоб Гороховая была главной улицей. Сам горд — музыкой, архитектурой, кухнями — выстроил мой, подобный ему театр. Я открываю его, как книгу, в которой мои слова, мысли, записанные другими формулами…

---

[5] Это предложение автор комментирует в «Возможной правке»: «На двух метрах между стеллажами книг за три года — 7200 зрителей — и ... я не знаю, кого можно так принимать».

[6] В «Возможной правке» Понизовский комментирует эту фразу следующим образом: «Театру с розановской иронией — “ДаНет” негоже сердиться на разложение, на “смертельную” противоположность».

[7] Помещенное в квадратные скобки зачеркнуто.

[8] К словам «никому не нужно» Понизовский в «Возможной правке» добавляет «нужно нам».

Простейшие открытия из детства: вещи возвращаются потом всю жизнь, каждый раз в новом виде, на новом витке. В раннем возрасте меня посетил какой-то гений: я говорил себе то, чего не мог знать: из Флоренского из обратной перспективе и скорости мысли, из Ричарда Баха — о субъективности пространства мира. Важнейшее открытие — формула «тема — технология — идея». Тема примечается в быту, обрабатывается в искусстве /технология/ и, превратившись в идею, возвращается в быт, пронизывая его эстетическими сгустками, воздействуя на людей, ждет ответа. Искусство и жизнь растворяются друг в друге.

Одно из самых ярких впечатлений — приятельские отношения с пленными немцами. С ними было просто и естественно — внешнее у них было отброшено и оставалось — человеческие колебания, внутренняя основа — самое важное, самое простое и самое скрываемое — жизнь.

Отец водил меня на балет, не раскрывая имени театра, а затем показывал пандус в Мариинском дворце, дав, таким образом, самому времени свернуть пространство, поставить название на место. Познание пространства и времени потом ушло в театр.

Человек верит в пространство, как в конкретное, только [данное навсегда][9] в детстве, когда восприятие открыто, и предметы всеобъемлющи; для человека, занимающегося искусством, нет ничего, кроме пространства времени, потраченного артистом, которому предоставлен партнер — время изменяющегося пространства. Я стремлюсь раскрыть эту формулу в работе, я вижу в ней продолжение классического принципа единства времени, места и действия. Я получил ее заменой «действия» «поведением» и подставив затем «поведение» как использования времени. Человек тратит время и получает пространство этого времени, наиболее важные сценические ходы. Само время, ряд событий его заполняющих, — исчезает, аннигилирует.

Даже сзади можно представить себе, как вылепить тело: как расположены кости, мышечная масса. Но важнее всего оставить первый, тонкий слой — того, что человек, не осознавая, передает о себе взглядом, положением рук, голосом — это очень тонкий смысл, и в театре важно именно это — и потому театр побеждает, он вечен; никакого соперничества — телевидения, кино — быть не может, они лишь освобождают театр от ненужной техники, приемов, они обнажают театр до полной энергетической искренности.

Дыры городской архитектуры — арки, окна, щели подвалов — туннели для людей, которые были до тебя. Можно пройти, осязая каждый сантиметр пространства, а можно только взглянуть — и получить не меньшее сообщение. Не прожить, но мысленно проникнуть в пространство, поместить себя в ту или иную точку, ситуацию. Иногда умозрительные события впечатляют сильнее, интереснее реальных. Не общаясь с людьми непосредственно, можно знать о них больше, соединяя в одном постижение субъекта и объекта.

Импровизатор не знает пространства, он вне его, в это время пространство — у того времени, которое он тратит. Можно энергетически обозначить, как вьется пространство во время действия. Сцена, как архитектурный, геометрический мир, отсутствует, ее надо игнорировать — существует только то, что

[9] Дописано над строкой карандашом Б. Ю. Понизовским.

видишь, то, что точно чувствуешь, то космическое конкретное. От длинного пути по земле остаются только следы посоха, на который опираешься — с ними и соотносишь себя, они и есть очертания наперед неизвестной, населенной грехом судьбы.

Казалось бы, работать в драматическом искусстве, не перекраивая заново личность актера, можно лишь двумя способами: компилировать зрелище из готового материала /монтаж/ или провоцировать импровизацию /режиссерский джаз/ — но есть и третий, при котором персонаж — площадка перемен — чем *уже*, тем сильнее, а душа — энергия артиста — оратай, возделывающий ниву образа.

Можно пользоваться театром как способом познания, идти путем театра, как Гротовский — и если ты следуешь этому, то ни к чему реализовывать свои идеи, даже написание пьесы будет излишним — достаточно контурно обрисовать материал спектакля и ждать труппу, которая даст ему невероятное, зачеркивающее тебя воплощение.

Актер — автор, надо дать ему себя выразить. Пастернак писал, что если актер понимает смысл своего существования на сцене, режиссер может убрать ¾ текста.

Нет ничего ужаснее переноса на сцену потерянных мёртвых слов и действий, обитающих в обыденном. Надо мучительно понять, как не дать актеру остаться тем же, что в быту и, не сделав марионеток из живых энергетических существ, создать из них условность, новую реальность, гармонию из асимметрии. По отношению к этому две крайности — монах-пустынник, требующий зачеркнуть в артисте всё индивидуальное, — или сосед, допускающий, что человек таков, какой есть, он сущен, его надо учитывать, цитировать, нырять в культуру автора и свободу лицедея.

Лицедейство… лицо… лик-сонм… — удивительное переплетение этимологических линий. Собрание, сонм — древнее значение слова «лик». Греческое слово «сома» — тело, хотя его первое значение труп, а другие — жизнь, человек. Родственное «соме» — «сорос» — сборище, «сосе» — спасать и «сотор» — спасания как собирание цельного из хаотического. Лицедейство — явление соматического порядка, — мистический, целительный жест импровизатора направлен на собирание, выявление целостного лика[10].

Два аспекта лица — профиль и фас. Фасад — это то, что выдается, выставляется. Профиль может развернуться неожиданным фасом, а затем — еще один поворот — и получаем иной профиль. Профиль — осуществление фаса, фас — гонение профиля, фас и профиль — да и нет — антагонисты, профиль — дьявол разворачивается анфас. Бесчисленное поворачивание в фас и профиль — и есть сотворение лица, и, кроме того — наблюдающий нечто из разных точек оплетает пространство паутиной своих перекрестных взглядов.

---

[10] Ср. греч. σῶμα ‘тело; плоть’ (означает «труп» и «человека» по той же логике, что и в русском языке, вне связи с семантикой «жизни» и смерти»); σωρός ‘куча; множество’ (применительно к чему угодно, например, часто к зерну; этимологически слово, вероятно, связано с σῶμα); σῴζω ‘спасать’, а также σωτήρ ‘спаситель’ или σωτηρία ‘спасение’. Этимологическая связь σῴζω, σωτήρ, σωτηρία с предыдущим корнем возможна, однако семантика «собирания» в этих словах этимологически или контекстуально не прослеживается. — *Прим. редакции (Н. П. Гринцер)*.

Тень — это вечный профиль. Как ни разворачивай лица, фас не получишь. Драматургия — отпечаток, тень, и задача лицедейства — выстроить фас. Актер должен входить и выходить лицом к зрителю, постоянно направлять себя к залу.

Может, правда, существовать и нечто третье. Тактильные ощущения не различают профиль и фас — и перебивают зрительные. В них много соматического, даже эротического, они стирают дистанцию между знанием и опытом, за счет которых мы и много знаем и ограничиваем себя. Возможно, грядет средний — помимо классических направлений в искусстве — жанр, дающий эффект непосредственного восприятия.

В период юношеской тоски я давал себе задание: путешествовать по городу, не отрывая руки от стен, дверей, урн. Для меня за фасадом ничего не было, только по нему я догадывался о мозаичном присоединении одного дома к другому, официальном вскрытии города.

А. Васильев[11] сделал открытие: оказывается театр — самостоятельная субстанция. Но не будь всё самостоятельной субстанцией — люди, предметы, события — не будь всё премьерой, дурно или мастерски поставленной природой, — человек не смог бы существовать; ведь он понимает, что статики нет, что в неподвижном продолжается жизнь, дающая всякий раз моментальное соединение фаса и профиля в один отпечаток.

Театр должен втягивать в себя драматургию, делать ее ядром: действие выстраивается вокруг неподвижной, напряженно парящей кульминации. Таков закон построения любой, даже самой малой части вселенной.

Опыт зрителя — память на встречи с постоянным иноязычием. Приемы, одежда, музыка, еда — должны быть непривычны, это дает возможность по-новому высветить старое, изначальное, непреходящее, вырвать его из однообразия повседневности[.] Несопоставимы в обыденном элементы метафоры — в том числе, сценической — не дают хода мысли вдоль поверхности причинно-следственной логики; взгляды созерцателя пересекаются в точке, далеко отстоящей от «реального», физического плана.

Язык театра не филологический, а физиологический, записанный внутри, находящий отклик в человеке, не испорченном сумятицей мозговой игры. Подсоединиться к нему очень трудно, но именно за счет него, можно что-то сказать. Его слова, интонации слышны в людях. Его открывают, как континент, существующий независимо от первооткрывателя. Он подобен ветру, управляющему движениями человека, города, мира. ‹…›[12]

Граница его театра условна: артисты видоизменяют проходящий через них поток, точка отсчета /опоры?/ — сцена, которая, как это ни парадоксально — не принимает ничего внесценического, только глубинные, масштабные переживания профессионалов духа, поминутно творящих, открывающих космос.

[11] А. А. Васильев (род. в 1942 г.) — всемирно известный российский театральный режиссер, педагог, теоретик театра, создатель «Школы драматического искусства».

[12] Написано неразборчиво.

PONIZOVSKY, BORIS YU.

One can write about theatre in different ways

Publication, introduction and commentaries:

Senkina, Vera S.
PhD (Candidate of Science in Art Studies)
Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK)
Russia, 129226, Moscow, Vilgelma Pika str., 3
Tel.:+7 (499) 181-00-54
E-mail: v.senkina@gmail.com

Abstract. We publish an essay, "One can write about theatre in different ways", which was written by Boris Ponizovsky — theatre director, philosopher, theoretician and one of the leaders of Leningrad unofficial culture during the 1960s–1990s. In this text, its author explains the main points of his theater theory and the specifics of the theatrical language of his performances in comparison and in connection with the topography of Leningrad.

Keywords: theatre, improvisation, avant-garde, unofficial culture, Leningrad, Boris Ponizovsky

To cite this article:

Ponizovsky, B. Yu. (2017). O teatre mozhno pisat' po raznomu [One can write about theatre in different ways] (V. S. Senkina, Publ., Intro., Commentaries). *Shagi / Steps, 3*(3), 169–176. (In Russian).

Received June 6, 2017