

РАТИ-ГИТИС

**ПЕРЕВОД
С ИТАЛЬЯНСКОГО
ПОДГОТОВЛЕН
АСПИРАНТОМ
КАФЕДРЫ
РЕЖИССУРЫ И МАСТЕРСТВА АКТЕРА
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
*АЛЕКСАНДРОВОЙ Е.И.***

МОСКВА, 2010

ДЖОРДЖИО СТРЕЛЕР
В ЛА СКАЛА

1947-1997

Введение

Карло Фонтана

Воспоминания

Риккардо Мути

Под редакцией

Паскуале Гуаданьоло

Авторы статей

Джорджิโอ Стрелер

Рубенс Тедески

Альфредо Манделли

Ренато Палацци

Графическое оформление

Джорджิโอ Фьораванти

ИЗДАНИЕ ТЕАТРА ЛА СКАЛА

СОДЕРЖАНИЕ

- 21 Два исследования сценической интерпретации.
Джорджиио Стрелер
- 33 Заметки и пояснения к постановкам в Ла Скала.
Джорджиио Стрелер
- 47 Картины спектаклей.
- 141 Труд и сомнения
Полвека оперной режиссуры.
Рубенс Тедески
- 157 Четыре письма о Ла Скала.
Паоло Грасси и Джорджиио Стрелер
- 163 Стрелер, Ла Скала и критика.
Альфредо Манделли
- 170 Мир театра и жизни
Джорджиио Стрелера
- 179 Ностальгия по непорочности
Краткий очерк о театре Стрелера.
Ренато Палацци
- 191 Заметки о режиссуре
Джорджиио Стрелер
- 195 Театральные рецензии.
- 203 Хронология спектаклей в Ла Скала, 1947 - 1997.
Под редакцией Андреа Виталини.
- 229 Биографическая заметка.
- 231 Основная библиография.

ХОР ЛА СКАЛА

Статья Джорджо Стрелера из раздела «Мир театра и жизни»

(*) Проблематика Хора Ла Скала та же, что и всех хоров мира: это один из фундаментальных инструментов оперы, и при этом наиболее сложный в плане достижения связной и поэтической сценической реализации. Ни один хор не смог избежать этой сложности, присущей его природе, но и с этой точки зрения, не только в музыкальном плане, Хор Ла Скала, несомненно, среди лучших. Он способен на невероятные достижения, как с вокальной, так и сценической точки зрения; даже если это непросто, как, в общем-то, происходит, наверное, со всеми итальянцами, убедить хор поверить в то, что он должен делать. Конечно же, это не хор - робот, как другие, безупречные, но похожие на машины; он хочет быть меняющимся, разным, и я допускаю, что у меня были и до сих пор возникают сложные моменты и по этой причине.

Именно, одна из главных трудностей относится не к артистическому плану, а заключается в дисциплине на сцене: часто эти артисты на сцене, если не поют, то болтают между собой, комментируют, каждый твердит своё; это отвлекает режиссера, но в этом есть одно преимущество, и оно в большой человеческой теплоте, которая исходит от каждого выступления хора, и когда она объединяется с определенной точностью исполнения, то приводит к великолепным результатам.

* Опубликовано также под названием «Особенности развития драматического искусства» («Personalita' drammatica sviruppata») в книге «Хор Театра Ла Скала», под редакцией Ванко Лариано, Como, 1988.

Конечно, я сейчас говорю несколько абстрактно, потому как существует Хор Ла Скала прошлых лет, хор сегодняшней, хор будущего; я верю, однако, в преемственность при переходе от одного поколения к другому; и в то, что определённые артистические и человеческие характеристики Хора остаются, несмотря на изменения; я, напротив, негативно оцениваю смену разных маэстро, произошедшую в последние годы. С Хором Ла Скала меня связывает давнее знакомство, со многими его членами у меня был положительный опыт общения; к сожалению, некоторых из артистов, что знакомы мне лучше, некоторых из самых верных, уже здесь нет, их заменили молодые. Качество вокала не утратилось; возможно - я должен это сказать – стало чуть больше цинизма, чуть меньше страсти, но сегодняшней Хор Ла Скала имеет, как бы то ни было, одно огромное преимущество: пропали былые физические проблемы. В прежнее время были изумительные голоса, но очень своеобразные фигуры, представлявшие большую сложность для перевоплощения, ну скажем, в благородных юношей или деревенских парней, или чистых и целомудренных девушек, потому что хористы, возможно, были старше годами и толстоваты; сегодня, напротив, люди здесь свежее и моложе.

Люди не слишком задумываются о том, насколько трудно быть частью оперного хора; а при этом участие требует наличия голоса, конкретной «физики роли» и, к тому же, дарования настоящего актёра: даже больше, чем певец на сцене, хорист должен уметь воплощать от оперы к опере такое множество самых разных персонажей и, следовательно, должен иметь развитые актёрские способности; далее, он должен одновременно со всей хоровой массой произво-

дить жесты и движения, но уметь их делать отличимыми от других, следовательно – обладать хорошей способностью к концентрации внимания и координации; он должен, наконец, уметь мотивировать все то, что он делает. Это трудная роль, на самом деле, очень мало в мире хоров со способностями, с определённым уровнем мастерства в театральном понимании, даже не верю, что существует – я говорю как режиссер – идеальный хор. Среди лучших из них, однако, в первую очередь - хор Ла Скала.

ТЕАТР – ХРАМ МУЗ ИЛИ ТРИБУНАЛ

I. Театр существует, обретает конкретную форму в непосредственный момент представления перед определённым числом зрителей, каким бы оно ни было - малым или большим. Можно сказать, что он сделан наполовину «артистами» - авторами, актёрами, техниками, наполовину - публикой. Произведение Шекспира как литературное произведение живёт вечно, но как театр «существует» лишь в момент его постановки, и сегодня отличается от того же произведения, поставленного во времена автора, или в 19 веке, и даже от постановки десятилетней давности. И не только с эстетической или формальной точки зрения. Достаточно подумать, как может измениться «Ромео и Джульетта» от Вероны до Нью-Йорка, до Иерусалима...

II. Именно поэтому, больше нежели любая другая художественная форма, театр неразрывно связан с определёнными социальными условиями и конкретной исторической эпохой. Это утверждение само по себе должно было бы заставить нас представить театр, под которым подразумевается скорее «трибунал», настежь распахнутое окно в реальность, чем неакадемический храм Муз. Вероятно, это справедливо в отношении практически всех художественных форм, но именно в театре проявляется ярче всего. Театр более непосредственно заинтересован именно тем, что происходит с человеком как таковым. Этим я не хочу сказать, что театр всегда связан с условием «здесь и сейчас»: он может

опередить на несколько десятилетий, но всегда внутри конкретного исторического момента. Его опережение измеряется десятилетиями, не веками.

III. К несчастью, в наши времена мы вынуждены считаться с обществом, которое поручает театру роль совершенно другую и более второстепенную, по сравнению с той, что была ему отведена другими историческими эпохами: уже не уникального художественного события, сфокусированного на обществе; в наши дни театр стал ограничен одним только несправедливо элитарным значением и его посыл в итоге стал обращён лишь к ограниченному числу горожан. Стоило бы, однако, думать не только о публике, но о числе зрителей, посмотревших «Ромео и Джульетту» за последние полвека. Но если опасной и плачевной оборачивается конкуренция с другими средствами коммуникации, способными привлекать более широкие слои населения, театр сохраняет, тем не менее, ни с чем не сравнимое достоинство, подчёркивая ценность «совместного проживания» в момент артистического наслаждения. В этом заключается его великая сила, в возможности заменять сообщение, переданное и полученное в одиночестве, живым моментом общения. Что касается меня, я абсолютно убежден в том, что люди очень остро чувствуют необходимость участвовать в некой форме спектакля, основанной на сопричастности к другому человеку: то, что важно в ритуале представления – это магия контакта, который устанавливается между разными людьми, которые, не зная друг друга, условились встретиться в одном месте, чтобы поучаствовать в событии отчасти известном, отчасти таинственном, способном оживить эмоции, вызывать к жизни обстоятельства и открыть новые миры.

IV. Я отдаю себе отчет, что слова не могут передать истинную суть театра. Театр не написать и не описать: его можно только сделать. Писать об актерской профессии, о труде работников театра, также может быть полезным, внести какое-то пояснение и представить ценное свидетельство эфемерного искусства. Однако никогда не будет единого способа дать исчерпывающий ответ на вопросы, которые это исключительное выражение человека продолжает ежедневно нам ставить. Я, в частности, себя считаю режиссером, по существу не способным (может быть именно в этом и заключается моя сила) думать о драматическом тексте без проецирования его на театральные подмостки. Существуют прекрасные режиссеры, которым удаётся думать о спектакле абстрактно, в ожидании, что им представится подходящий момент или встретится нужный актёр. Для меня существует принципиальнейшая разница между театром литературным (который читается) и театром теоретическим (который изучается) – может быть говоря: «Однажды мне захочется сделать это» – и тем, что в данный момент решает быть осуществлённым, созданным. Мне необходима эта конкретизация работы в театре, потому что во мне зажигается театральное пламя, не как интеллектуальное свершение, но как то, что должно быть реализовано в видимой и осязаемой форме.

V. Поэтому особая судьба оперы в театре заключается в её жизни в двух плоскостях: литературной, в виде написанной страницы, и сценической, в виде её «появления» в момент представления. И в этот момент, когда страница, наконец, обретает жизнь во плоти и крови актёров, я по-настоящему ощущаю жизнь «спектакля» в его самом высоком смысле: экзальтация общей судьбы,

этой неразрывной единой человеческой матрицы, которой является наша общая идентичность. И всё же именно представление, с его поразительной способностью заставлять, вне зависимости от языков и выразительных средств, страны происхождения и традиций публики, человека театра ставить главные проблемы. Прежде всего, эту неразрешимую: кто автор текста, с которым я сталкиваюсь, кому я обязан Бурей, Вишневым садом, Фаустом, которого сегодня вечером мы будем ставить на сцене? Очевидно, меня интересует не физический автор, воспринимаемый как исторический персонаж, связанный с определёнными пространственно-временными координатами, но воображаемый автор, тот, который «выступает в качестве такового в тексте» и которого данный текст породил своей чувственностью и талантом. Этот «автор», настолько особенный и специфичный, осуществляет подлинную структурную функцию в пьесе, которую мы будем ставить. Это компонент, с которым необходимо себя соразмерять, настоящий и истинный трибунал, готовый судить работу, которую мы делаем. Каким образом сделать так, чтобы он вынес вердикт в нашу пользу? Я полагаю, что единственный выход заключается в непрерывном и неизменном применении диалектического метода. Не столько напрасная и бесплодная деструктивная критика, направленная на уничтожение текста, сколько корректный критический подход достигает основного результата – гармонизации различных компонентов спектакля. В этом состоит одна из фундаментальных ролей, которую я отвожу исполнителю театрального текста, которого понимаю не только как актёра, но и как того, кто берёт на себя труд по постановке работы: нравственный долг. И к нравственности тех, кто работает над текстом, будет отно-

ситься успех спектакля, то есть способность оживить и озвучить то, что действительно содержится в тексте, не позволяя наложить на авторские слова нечто абсолютно чуждое исконному посланию. В случае если, напротив, элемент самолюбования – неотъемлемый в личности любого актёра, но который нужно держать под строгим контролем, превалирует, вот тогда наступает смерть самого театра и триумф лжи. Лично я считаю, что существует лишь одна альтернатива: или теряться в аду самолюбования, чувства удовлетворения, слабоумия и тщеславия, или, наоборот, самоочищаться, оставляя к жизни некую неуловимую зону, своего рода мостик между «быть» и «казаться», таинственную, волнующую, чистую.... Великие актёры – чистейшие существа, не святые, но своеобразные светские монахи. Это немного мистическое видение, но оно моё - видение работника театра и возможно художника.

VI. Если это исполнение-не-предательство действительно удастся реализовать, смутно проявятся вспышки высшего знания, посвящения, ментального путешествия, которое оставит багаж знаний между режиссёром, актёрами и публикой. Исполнитель, со своей возложенной ответственностью перед всеми остальными категориями пользователей текстом, на мой взгляд, находится в глубоко трагичных условиях: нескончаемая схватка между ангелом и демоном, между долгом быть «верным» и соблазном предательства. Ещё больше усложняет путь собственно невозможность удостовериться и ясно отличить то, что в конечном итоге представления, принадлежит оригинальному тексту от того, что, напротив, отводится влиянию, как бы то ни было, осуществлённому исполнителем.

ТЕТРАДИ ГАРНЬЯНО
ГЛАВНЫЕ ГЕРОИ
СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

6*

ДЖОРДЖО СТРЕЛЕР И ЕГО ТЕАТР
СТРЕЛЕР В ОПЕРЕ.

Альберто Бентольо

Критически расшифровать текст, чтобы объективно представить его на сцене. Тот, кто захотел бы дать определение в коротких, но значимых словах, режиссёрской работе Джорджио Стрелера, мог бы, на мой взгляд, использовать это предписание или, скорее, неременное теоретическое основание, которое в сочетании с умной гибкостью на практике, оказывается подходящим для понимания работы по критической интерпретации, которую проводит режиссер всякий раз, когда берётся за сценическую реализацию текста.

Но перед теми, кто захотел бы попытаться определить, или, по крайней мере, идентифицировать несколько констант, которые охарактеризовали бы работу Стрелера, совершённую в ходе его долгого пути по сценам музыкального театра (который - помнится - начинается в 1947 постановкой «Травиаты» в Ла Скала, чтобы завершиться через 50 лет моцартовской «Так поступают все жен-

* «Джорджио Стрелер и его театр». Глава II. Критические статьи” 1998, Bulzoni editore, Рим, стр. 65.

щины»), представленной после его смерти в Новом Пикколо Театро), стихийно возникли бы другие вопросы. Как возможно критически интерпретировать лирическую оперу, чтобы объективно представить её на сцене? Как может приспособиться режиссёрский метод, внимательный, строгий, совершенный, как у Стрелера, к исключительно особенным и настоятельным требованиям мира оперы? И ещё: как приспособиться к многочисленным внешним элементам по отношению к опере как таковой, какими могут быть персональные качества оперных певцов (которые не являются актёрами) или непреклонное бремя традиции трактовок, которое гнетёт большую часть мелодраматических постановок? Как согласовать проблемы практического порядка (структура оперных театров, человеческий ресурс, находящийся в распоряжении, способности и привычки хоровых масс, методы и темпы репетиций) со всеми требованиями, темпами, железной дисциплиной, установленными Стрелером?

Прежде всего, будет неплохо сделать одну обязательную оговорку: музыкальный театр - не есть сплоченный блок. Очень часто о музыкальном театре говорят так, будто в нём существует одна единственная форма или один единственный тип. В реальности, формы музыкального театра разнообразны и невозможно иметь одинаковое отношение к опере, когда ставится итальянская мелодрама 19 века, опера-буфф 18 века и современная опера Прокофьева или Стравинского, которые глубоко различаются даже между собой. Существуют музыкальные произведения, в которых режиссерское обдумывание совершенно необходимо и обязательно, другие же, по разным причинам, могут быть поставлены без больших затрат энергии. Ошибка, которая часто допускается, ко-

гда речь заходит о взаимоотношениях между режиссурой и музыкальным театром, на мой взгляд, именно в том, что оперный театр считают чем-то однородным. Существуют, напротив, разные оперы и разная музыкальная драматургия, к каждой из которых нужен свой подход, и поэтому существуют разные взаимоотношения от раза к разу, от случая к случаю в зависимости от оперы, которую намереваются поставить на сцене.

Таким образом, ясно, что тип взаимоотношений, который связывает Стрелера с музыкальным текстом такой оперы как «Лоэнгрин» Вагнера (Скала, 1981), не является и, очевидно, не может быть тем же, что связывает его с «Сельской Честью» Масканьи (Скала, 1966). Если в «Похищении из Серая» Моцарта (Зальцбург, 1965, позже Флоренция, Милан, Париж) Стрелер отдал предпочтение музыкальным партиям, именно потому что в такой опере слова и музыка не слиты воедино – здесь присутствуют партии речитативные и партии вокальные, в вердиевских «Симоне Бокканегра» (Скала 1971) и «Фальстафе» (Скала, 1980), в которых слова и музыка действительно неразрывны и взаимопроницающи, такой выбор не представляется возможным. Таким же образом, невозможно критически прочесть и иметь вышеупомянутый тип взаимоотношений с «Фиделио» Бетховена (Флоренция 1969, Париж, Милан), где, напротив, музыка есть та чудесная отмычка, универсальный ключ, что позволяет прийти к пониманию текста. Каждый раз устанавливается совершенно разное взаимоотношение: как, впрочем, это происходит (что единодушно признано) в драматическом театре.

Принимая это во внимание, тот же Стрелер и приходит нам на помощь, когда в нескольких режиссерских заметках (что хранятся неопубликованные в Историческом Архиве Пикколо Театро*) он обозначает пути интерпретации в четырёх основных путях, по которым потенциально движется режиссёр, который хочет перенести на сцену какое-либо оперное произведение.

В первую очередь, путь около-традиционной интерпретации, то есть «квази традиционной и исторической», основу которой в идеале составляет первая постановка оперы в свое время; мало-помалу лишь слегка адаптированная к изменившемуся вкусу сегодняшней публики (вместо живописно расписанного задника – полу-пластик; вместо абсолютно условного – относительно условное).

Затем, он выделяет второе направление в интерпретации, исходящей из принципов историзма, то есть в «реконструкция (выполненная, по возможности, со вкусом) первоначальных декораций согласно оригинальному оборудованию сцены для оперы»: исторический римейк - к несчастью придуманный -прежней постановки (например, для оперы XVIII века – центральная перспектива в росписи декораций и кулис; либо для мелодрамы XIX века - реконструкция, которая предлагает рабское следование первоначальным сценическим предписаниям).

Модернистская интерпретация – которую, по правде говоря, Стрелер определяет как «псевдо-современную» – это третий путь. Использование некото-

* Речь идет о десяти рукописных страницах, составленных режиссером в марте 1966 по случаю постановки на сцене Ла Скала «Сельской чести» Пьетро Масканьи. Художественный руководитель и дирижер постановки – Герберт фон Караян. (Текст рукописи издан под названием «Due studi sull'interpretazione scenica» и опубликован в книге «Giorgio Strehler alla Scala», 1998, изд-во Ла Скала, стр. 21 – А.Е.).

рых «современных» эстетических образцов в применении к прошлому времени, без какого бы то ни было реального оправдания, а только ради того, чтобы «осовременить». Например, во времена кубизма сделать из Моцарта кубиста, чтобы он казался современным.

И вот, наконец, путь, который Стрелер предпочитает и определяет как «толкование духа»: то есть, интерпретацию того духа, из которого и рождён акт творчества, пересмотренный, пережитый, любимый и критикуемый современным взглядом. Не около-традиционный путь, не реконструкция, а заново предложенная истинная суть произведения в наше время, для сегодняшней публики с современными ценностями, которые, в любом случае никогда не исключают действительность ценностей и смыслов прошлого.

Интерпретация, которая внимательна и уважительна по отношению к тому, что было сделано ранее, и в тоже время, смело модифицирует, толкует, собственно меняет, отменяет или интегрирует взгляд на произведения, сложившийся в своё время и с тех пор в неизменном виде охраняемый. Этот путь – очень свободный, не ограниченный никакими рамками, так как он стремится к синтезу верной традиции, прошлых рассуждений, даже спорных смыслов некоего произведения и его способности стать, настолько насколько это возможно, «современным» по отношению к настоящему моменту и к вечности не только за счёт своих характеристик «мелодико-эмотивного порядка», абсолютно внешних, мелодраматических, бьющих на эффект, но и за счёт своих глубинных характеристик, настоящей поэзии, настоящих эмоций.

ДЖОРДЖИО СТРЕЛЕР

Два исследования на тему сценической интерпретации

«СЕЛЬСКАЯ ЧЕСТЬ» Пьетро Масканьи

Сценическая интерпретация «Сельской чести» Масканья в современном оперном театре представляет целую серию проблем и некое число различающихся между собой возможностей или путей.

Проблемы носят эстетический и практический характер (структура оперных театров, человеческий ресурс, находящийся в распоряжении, способности и привычки хоровых масс, репетиционные методы и т.д.)

Пути интерпретации по существу можно сгруппировать по 3 основным линиям:

А) *Около-традиционная* интерпретации. То есть *квази-традиционная* и историческая, основу которой в идеале составляет первая постановка оперы в свое время; мало-помалу лишь слегка адаптированная к изменившемуся вкусу сегодняшней публики (пр.: вместо живописно расписанного задника – полупластик; вместо абсолютно условного – относительно условное).

Б) Интерпретация, исходящая из принципов историзма, «реконструкция» (выполненная, по возможности, со вкусом) первоначальных декораций согласно оригинальному оборудованию сцены для оперы, исторический римейк прежней постановки, к несчастью придуманный (пр.: для оперы XVIII века – центральная перспектива в росписи декораций и кулис и т.д.).

В) Интерпретация *духа*, из которого и рождён определённый акт творчества, пересмотренный, пережитый, любимый и критикуемый современным взглядом. Не около-традиционная интерпретация, не реконструкция (более или менее верная), а заново предложенная истинная суть произведения в наше время, для сегодняшней публики с современными ценностями, которые, однако, считаются с ценностями и смыслами прошлого.

Интерпретация, которая внимательна и уважительна по отношению к тому, что было сделано ранее, и в тоже время, смело модифицирует, толкует, собственно меняет, отменяет или интегрирует взгляд на произведения, сложившийся в своё время и с тех пор в неизменном виде охраняемый.

Существует, очевидно, также четвёртый путь – модернистская интерпретация. А именно – псевдо-современная. То есть, использование некоторых «современных» эстетических образцов в применении к прошлому времени, без какого бы то ни было реального оправдания, а только ради того, чтобы «осовременить». Пр.: Во времена кубизма сделать из Моцарта кубиста, чтобы так он казался современным. Сегодня Моцарт с лёгким налётом поп-арта.

Конечно, самым тяжёлым и серьёзным представляется третий путь, которым мы и пытались идти. Этот путь – очень свободный, не ограниченный никакими рамками, так как он стремится к синтезу верной традиции, прошлых рассуждений, даже спорных смыслов некоего произведения и его способности стать, настолько насколько это возможно, «современным» по отношению к настоящему моменту и к вечности не только за счёт своих характеристик «мелодико-эмотивного порядка», абсолютно внешних, мелодраматических, бьющих на

эффект, но и за счёт своих глубинных характеристик, настоящей поэзии, настоящих эмоций.

Я считаю, что сегодня большая проблема, связанная с постановками произведений прошлых лет (музыкальных или драматических), заключается именно в этом, и что задача современных исполнителей - искать эту новую и вечную истину «классиков», отбрасывая схемы, навязанными привычками, вкусами, культурой, или модой.

БЫТЬ ХУДОЖНИКОМ.

Если бы мне нужно было написать «книгу» о себе, я бы не знал с чего начать. А если бы кто-то другой должен был написать книгу обо мне, и мне нужно было бы этому человеку указать хотя бы на какой-нибудь определенный тип книги, какой-то определенный тип персонажа и работы, я был бы очень смущен, и опять же не знал бы, даже примерно с чего начать и за что хвататься. Если бы мне понадобилось в какой-то мере определить или обрисовать ключевое значение моего «существа театрального человека», я бы не смог этого сделать либо у меня бы это вышло плохо. Может это что-то вроде греха горделивости, добровольного или нет – без разницы, который мешает мне осознать и объяснить, в том числе самому себе, что я сделал и продолжаю делать, кем я был и кто я есть в искусстве? Спросить у поэта: «Что такое поэзия, как Вы ее создаете, что Вы

хотели сказать этим или тем», заставить поэта объяснять, почему он написал это стихотворение, а не другое и т.д.? Ответ возможен? Ни один человек искусства до сих пор не смог говорить об этом, если только в какие-то минуты про-света, с какой-нибудь неожиданной метафорой, либо говоря о заслугах других. Потому что человек искусства творит, а не объясняет. Не знает, не может, не хочет объяснять. Объяснения о самом себе получаются иными.

А что касается театра? В особенности «режиссера», актера, а не писателя, т.е. того, кто не может играть, если не знает, возможно даже в дальнейшем, ли-бо в слишком широком шаге познаний, то что хочет сделать или считает наиболее правильным? Этот разговор имеет смысл? И прежде всего, этот разговор является справедливым? Для «работника театра», каковым являюсь я, а не дру-гие, этот разговор достаточно приемлем? Таким образом, это я – «опьяненный работник театра», рассуждающий без «критического» контроля, я один про-должаю следовать интуиции (когда она есть), не зная ее таинственных причин? Либо не пытаюсь заранее, во время, или хотя бы потом, узнать, объяснить са-мому себе, в том числе пускаясь в рассуждения, то что было и то что есть? Конечно, я должен знать что не являюсь тем театралом, в каком-то роде «час-тичным».

Почему я говорю «частичным»? Потому, что я конечно же уверен, что именно это понял, либо другие (и это очень важный момент) возможно поняли это за меня, что во мне «театр» (но это может быть также любая иная вещь) су-ществует посредством двух точных диалектических определений, постоянно в борьбе, в последующем обогащении (либо обеднении? Иногда и такое случает-

ся), в любом случае постоянных альтернативных этапах: с одной стороны, свободная интуиция, я бы сказал, свободное «творение», если это слово меня, театрального «теоретика», не оттолкнуло бы (почему? Из-за стыдливости, по теоретическим причинам, из-за скромности или из-за фальшивой скромности, либо из-за мрачного ощущения придаточной функции актера, то есть темной и скрытой «зависти» к тому потерянному раю, которого возможно никогда и не существовало, которым является поэтическое творчество?). То есть, с одной стороны, «свободное творчество», которое является независимым, которое нельзя объяснить, которое не имеет «сознательных» причин и, с другой стороны, критический, аналитический, исторический, даже философский, научный сознательный этап.

Как этот процесс происходит – я толком не знаю. По-разному, в зависимости от случаев. Но этот процесс присутствует «всегда», это абсолютно точно. В начале выбора того, что необходимо сделать, и как это будет делаться, поминутно. Теоретически, но очень часто, да, очень часто, при положительном или отрицательном результате, никогда не бывает, я бы сказал по природе своей, одного без другого. Это два определения, живущие во мне, они неделимы. И они являются источником постоянного диалектического напряжения, которое может даже убить. Диалектика сурова. Это тяжелый стиль существования. Самый тяжелый. Если диалектика действительно является «гамлетовским сомнением, грехом (и здесь может также присутствовать подстережение всего этого), сомнением, которое является душераздирающим, если оно больше не диалектическое, но, именно «сомнением, парализующим» невозможность выбора и

решения (Вспомним «Хвалу сомнению» Б.Б.¹). Потому что диалектика не имеет сроков, она продолжается вечно. Она не может никогда остановиться. Как только антитезис и тезис, «противоречия» находят свой кратковременный момент равновесия, их разрешение, каким бы оно ни было кратким, в это время уже открывается новый этап (высший этап диалектики...) с иными противоречиями, которые необходимо разрешить, и безотлагательно, и так далее до бесконечности, в погоне и поисках умиротворения противоречий, которое никогда не может настать, но является знаком диалектики: в конце концов уничтожить саму себя в непрерывной истине.

Для человеческого существа, эта непрерывная единица существует, но ее можно найти только один раз: это смерть.

Кто живет диалектикой, может лишь чувствовать ее трагичность, ее отсутствие «мира».

И чем сильнее диалектическое чувство, тем сильнее страстное желание невозможной «единицы».

Возможно, отсюда рождается этот тип постоянного хождения по краю пропасти, эта существенная несчастная неудовлетворенность, глубоко несчастная из-за моего существования как «человеческого существа»?

Но это уже другой разговор.

Таким образом, диалектический процесс и определения – это интуитивные наука и творчество. Даже сейчас, когда я пишу эти строки, я чувствую их

¹ Здесь Стрелер цитирует Бертольта Брехта.

непостоянность. Не существует ни одной науки без интуитивного творчества, без случайности. Наука уже содержит в себе все свойства научного позитивизма, а также поэтического, или видящего. Но рассмотрим такую гипотезу, согласно которой процесс наступает в точке между чувственным «пьянящим» познанием драматического текста и познанием, насколько это возможно объективным.

Процесс происходит почти исключительно на ощупь между этими полюсами, с постоянной опасностью, с постоянными шагами назад и забегами вперед, проверками, заглядыванием в будущее и размышлением, набросками и их стиранием, и возвращением к заброшенным решениям. До бесконечности. И что, из этого должна родиться для меня «невозможность» закончить театральную деятельность? Здесь должна быть скрыта та глупость, которую называют «перфекционизмом» или поиском «перфекционизма»?