

Макс Фриш: неумный актер в интерьерах собственного «Я»

Гущин О.В., Кишинев

Аннотация: Творчество М. Фриша дает повод к философско-аналитическим размышлениям, относящимся к проблеме личности, «Я», возможности и необходимости бытия самим собой. В статье исследуется целостность личности главного персонажа (актера) как единство ее «Я» и ее сюжетно-композиционного плана. Исследуется также, каким образом степень названного единства соотносится с крайне динамическим жизненным пространством актера.

Ключевые слова: Актер, бытие самим собой, «Я», отражение, узнавание, воплощение.

«Принцесса была прекрасна и набожна... Каждое утро она брала зеркало и садилась рисовать, и всегда новый раб или рабыня позировали ей. Кроме того, каждое утро она превращала свое лицо в новое, ранее невиданное.

Чтобы развлечь принцессу, слуги принесли ей два зеркала. Одно из них было быстрым, другое медленным. Что бы ни показывало быстрое, отражая мир как бы взятым в долг у будущего, медленное отдавало долг первого, потому что оно опаздывало ровно настолько, насколько первое уходило вперед. Когда зеркала поставили перед принцессой, она была еще в постели... В зеркале она увидела себя с закрытыми глазами и тотчас умерла. Принцесса исчезла в два мгновения ока, когда зеркала отразили, как она моргнула и до и после своей смерти»

М. Павич¹

Есть предположение, что разговор пойдет о литературе, в частности о творчестве швейцарского писателя и драматурга Макса Фриша. И это естественно. Было бы странно говорить не о том, о чем заявлено как о предмете рассмотрения или направлении поиска. Тем более, что подобная тематика явно «проходит» по ведомствам литературы и литературной критики. Но столь очевидное, на первый взгляд, предположение верно лишь отчасти. Все дело в том, что наследие автора побуждает к философско-аналитическим размышлениям, так или иначе относящимся к человеку, личности, персоне, субъекту, индивиду, самости – к некоему «шестиграннику» для игр

¹ Павич М. Хазарский словарь. СПб.: «Азбука», 2000. С. 29.

в «Я»². Что могут преследовать и на что рассчитывать данные размышления, едва ли соотносимые с какой-либо из отдельных рубрик гуманитарного знания? Речь пойдет о стремлении «вычитать» некий код сценического пространства персонажа, «разобрать» логику и принципы фактичности его «Я», истолковать символизм судьбы, в сложные отношения к которой однажды вступает герой.

Подобная формулировка могла бы показаться, по меньшей мере, неактуальной в условиях современности, когда достигнута небывалая точность и предсказуемость социальной роли человека. Нынешняя концепция существования в социуме декларирует такое определение личности, которое включает в себя постоянство ее приоритетов, принадлежность неизменному и общепонятному ритму жизни, утвержденному кем-то в качестве эталона, непрерывный пересчет и классификацию уже неоднократно исчисленного и просчитанного, бесконечное оттачивание мастерства в исполнении профессиональной или жизненной роли и обязанностей.

Однако столь всецелое участие людей в организации своего жизненного уклада происходит одновременно с тотальной и неизбежной отстраненностью от него. Не окажется ли так, что подобного рода отстраненность приведет, в конечном счете, к отстраненности нас от самих себя? Перспектива не столь обнадеживающая, особенно если учесть, что в сутолоке повседневности мы не вполне озабочены тем, как есть наше «Я», что значит быть самим собой? Мы настолько привыкли, что всегда и повсеместно, в делах насущных и не вполне наше «Я» неотделимо от нас, что в какой-то момент застаем себя врасплох, когда остаемся наедине с собственной безучастностью ко всему, в том числе и к себе, с собственным одиночеством, с зияющей брешью смысловой пустоты.

Следует отметить, что место утраты единства «Я», это к тому же еще и центральная точка фришевского литературного творчества. Особенность этой точки состоит в том, что она отнюдь не всегда попадает непосредственно в поле исследовательского взора писателя, являясь лишь символом некоего отношения, в «свете» которого высвечены те или иные сюжетные линии. Более того, как только главный персонаж настаивает на конкретизации ее признаков и местоположения, она неминуемо пропадет, оставляя позади себя лишь «искривленное» пространство-время. В связи с этим литература Фриша интересна именно своей невидимой «деформацией» событийно-сценической реальности, «закадровой» жизнью персонажа (его прозрения, выводы, заключения),

² Проблема «Я»: философские традиции и современность. Под ред. Поруса В.Н.. М.: «Альфа-М». 2012. С. 157. // Зинченко.В.П. «Проблема Я и другие тайны» //

«темной материей» сюжетообразования и сюжетоискажения. И, конечно же, авторскими «художественно-философскими образами», бесконечно расширяющими сюжетно-композиционный план самого сценического действия.

Введем необходимую на будущее методологическую предпосылку в надежде, что она окажется продуктивной в исследовании фришевского текста: отношение изначально, нежели данное в восприятии и ощущениях. Будучи самим по себе это данное определено лишь в том случае, когда для него понадобилось специально позванное условие определенности. Но с точки зрения первичной фактичности сознания нам сначала дано все-таки то, что определено – вещи и предметы, наше жизненное пространство, мир, мы сами и другие люди – близкие и дальние, наделенные вполне конкретными проявлениями и признаками узнавания, характером и волей. Только посредством определенного как данного нам впервые открывается возможность выявить, как там обстоит дело с тем, посредством чего определенное само есть как таковое. *«Без этой неопределенности мы ничего не увидим в вещи»*³. Только так мы «распознаём» неявное, но ожидаемое присутствие, особенно если оно открывает себя не как предмет или вещь, лицо или образ, а как суть или условие, возможность или предпосылка.

Но что характерно для Фриша, так это то, что названную предпосылку никем заранее не установленную, не нужно вводить специально, она всегда уже присутствует в персонаже как его «неписанный закон», код личности, принцип жизни, корень необдуманного выбора и необъяснимого поведения, общий знаменатель мышления и поступка, исток прозрения и одновременно слепоты. *«Ему кажется, что у него нет воли, но она у него есть, иной раз даже в избытке, и он пользуется ею, чтобы не быть самим собой... Хочет быть правдивым, а... правдоискательство... это стремление раскрыть, обнажить какую-то точку в сознании, какое-то темное пятнышко и быть более правдивым, чем все другие люди. Он сам толком не знает, где эта точка, эта дыра, возникающая снова и снова, и пугается, когда ее нет. Он всегда в ожидании и любит неопределенность»*⁴

Отсюда специфика изложения и сложность постановки задачи настоящих изысканий в попытке определить неопределенное, особенно когда его *ожидают и любят*. Непосредственно исследовать фришевский шестигранник для игр в «Я» (человек, личность, персона, субъект, индивид, самость) едва ли окажется возможным.

³ Неретина С., Огурцов А. Реабилитация вещи. СПб.: «Мирь». 2010. С. 222.

⁴ Фриш М. Избранные произведения в трех томах. М.: «Художественная литература». 1991. Т. 1. С. 290.

Но разговор по поводу – может быть, не всегда о главном герое, но почти всегда о его «Я», с привлечением философско-литературных образов, «переключки» основного и цитируемого текстов, кружения, что называется, «вокруг, да около», полифоническое размышление-представление – представление-понимание, стремящееся «услышать слово» сценической реальности, – дает вероятность встречи с сутью, в попытке поспешно «схватить» которую можно опять-таки растерять цели и предмет поиска. Предмет нашего внимания – главный персонаж и его «Я» в единой и разрушенной целостности, в единстве самого себя и в разрыве себя и всего. Представим себе главных персонажей (Штиллер, Фабер, Гантенбайн)⁵ как одно лицо, пусть оно будет именоваться просто «актер». Что их объединяет таких разных с их непохожими характерами и сценическими судьбами? Почти всюду у Фриша актер это мужчина средних лет, убегающий (намеренно или случайно) от своего прошлого, от людей, окружавших его, от самого себя (вплоть до подмены имени, личных документов, собственной истории), оказавшийся в опасной и незнакомой близости к самому себе, к собственному «Я». Актер не хочет быть названным, поименованным, определенным. Любая конкретизация его личности выглядит бедной, ложной, скудной, недостоверной, недостаточной, производной, подчиненной. Во всех его историях и ситуациях, в его силе и слабости, отчаянии и воодушевлении, эмоциональных подъемах и душевных муках, независимо от того, насколько это ему удавалось или не очень, осознанно или не вполне – он стремился быть самим собой. Правда, в какой-то момент времени в тех или иных сюжетных коллизиях, в тех или иных своих лицах он так или иначе, но практически всегда, перестает понимать, как это вообще было возможно... И тогда в сценической жизни актера начинается самое главное: ему предстоит понять (конечно же в «терминах» своей судьбы), что значит вообще быть самим по себе, причем, понять так, чтобы успеть в это же самое время еще и самому пребыть самим собой в частности. *«Главное – не дать себя околпачить, противостоять их вежливым попыткам втиснуть меня в чужую шкуру, быть неподкупным до грубости, ибо, повторяю, все дело в том, чтобы остаться человеком, которым я, к сожалению, являюсь в действительности»*⁶.

Что значит быть самим собой? В древнем гностическом тексте новозаветной апокрифической традиции Спаситель обращается к праведнику: *«Идя вместе со Мной, уже познал ты Меня... и назовут тебя познавшим себя самого»*⁷. Позволим себе

⁵ Речь идет о романах М. Фриша: «Штиллер», «Ното Фабер», «Назову себя Гантенбайн». Там же. Тт. 1, 2.

⁶ Там же. С. 91.

⁷ Апокрифы древних христиан. М.: «Наука». 1989. С. 194.

продолжить логику данного речения в контексте рассматриваемой проблематики: *«Будь со Мной, и увидишь, что ты был самим собой»*. Для фришевского актера быть самим собой значит пережить состояния неумного воодушевления, пронзающей до основания чувствительности, бескрайнего удовольствия, которые позволяют ему быть таким, каким ему хочется, без каких бы то ни было последствий и обязательств, компромиссов и уступок, посредников и условий, договора и правил. Мы должны себе ясно представлять, что главный фришевский персонаж, или, как мы его назвали, актер, – это неутомимый игрок в собственное «Я». Пусть не сразу, но, в конечном счете, он так или иначе становится охотником за теми жизненными обстоятельствами, которые везде и всюду, постоянно и непрерывно предоставляли бы ему возможность быть самим собой. Они врываются в его повседневность как случайные звенья случайных событий, и становились в дальнейшем вестниками смысла его существования.

Но то, что дает столь вожаделенную возможность, одновременно проклятие, когда этот таинственный дар оставляет человека и возвращается обратно в собственное лоно – само по себе бытие. Отсюда вся сложность и непонятность характера актера, его странные мысли и поступки, какой-то напряженный диалог с собственной судьбой, непостижимые радости и беспричинные печали, слепота на фоне предельной ясности и прозрение на пути к тотальному беспамятству, неизбежное одиночество и постоянное кружение сценической смерти. Отсюда весь трагизм его сценической жизни, потому что быть причастным чему-то самому по себе в целом значит не видеть и не ощущать, иными словами, не знать, как в это же самое время в единое целое преобразуется все вокруг – отстраненное и разобщенное, частное и единичное. *«Не знать... в такой степени, которая превосходит всякую возможность знания, было прекрасно»*⁸

Сколь продолжительно можно не знать, оставаясь в неведении (слепоте), дабы прекрасное длилось бесконечно? А может, напротив, знать нужно столь много, чтобы однажды знание превзошло само себя, и именно это будет по-настоящему прекрасно? О чем это знание, коль скоро в его преодолении должно проявить себя нечто прекрасное? Уникальность знаний, которыми стремится овладеть актер, состоит в том, что они имеют отношение только к нему самому. Конечно, он владеет какими-то профессиональными, или общего рода абстрактными знаниями, но таковые, за редким исключением, не включены в коллекцию его личных впечатлений, ему не нужны ненастоящие (мертвые) знания. Актеру важны только такие знания, которые позволят

⁸ Фриш М. Избранные произведения в трех томах. М.: «Художественная литература». 1991. Т. 2. С. 261.

не когда-то и где-то, кому-то и зачем-то, а именно ему здесь и сейчас жить не придуманной, настоящей жизнью. *«Настоящая жизнь... не всегда должна быть великолепной, исторически значительной, настоящей может быть и жизнь простой женщины-матери. Иногда человеческое существование, пусть самое жалкое, тем не менее может быть настоящим... Быть может, настоящая жизнь... не оставляет за собой ни образов, ни фотографий, вообще ничего, что мертво!..»*⁹.

Одним из символических разделов фришевского знания, теории и практики «настоящей жизни», безграничной безотносительной и бескомпромиссной свободы личности является:

«Я» как зеркало-чистилице

Метафора зеркала, отражающего актера в его состоянии быть самим собой, либо не отражающего ничего, – это основа типичного фришевского сюжета. Но что примечательно: во фришевском зеркале словно меняются местами реальность и метафора, особенно если последняя сама состоит из непредставимых образов бесконечного и неопределенного, невозможного и неочевидного. *«Это как провалиться сквозь зеркало, больше ты ничего не помнишь, провалиться как сквозь все зеркала, а потом вскоре мир снова складывается воедино, словно ничего не было. Ничего и не было»*¹⁰. О чем идет речь? Здесь просматривается какая-то необъяснимая очевидность происходящего, притягательно-отталкивающая реальность. Представим себе, как актер смотрит в свое отражение в зеркале. Что или кого он там увидел? Было бы правильнее спросить, кого он там не увидел? Надо полагать, видя себя, он не узнал самого себя. Не узнав себя, он сразу же забыл обо всем, как будто ничего и не было. Зеркало вместо привычного известного знакомого образа отразило какую-то пространственно-временную деформацию, в которой исчезло «Я» актера, а заодно и все вокруг. Что значит «исчезло все вокруг»? Что было в зеркале в момент неузнанности в нем актера? Пусть *ответ* не покажется неожиданным, если мы в поиске его обратимся к источникам, не столь соотносимым, на первый взгляд, к настоящей тематике: *«Там... была великая тьма»*. – Согласно памятнику русской православной апокрифической литературы «Хождение Богородицы по мукам»¹¹, тьма – не пустота, в ней (во тьме) *«находились люди, которые не верили в воплощение Иисуса Христа»*¹². Иными

⁹ Там же. Т. 1. С. 137.

¹⁰ Там же. Т. 2. С. 209.

¹¹ Библиотека литературы Древней Руси. В 10 томах. СПб. 2000. Т. 3. С. 306.

¹² Там же.

словами, тьма – это неверие в воплощение, неузнанность воплощенного. Учитывая то, к чему нас подвел другой апокрифический источник *«Будь со Мной, и увидишь, что ты был самим собой»*, приходим к выводу, что тьма – это неверие человека в воплощение всего вокруг *и* в себе себя. Причем это неверие мгновенно оборачивается невозможностью единства себя и всего, всего и Бога, невозможностью бытия самим собой, невозможностью бытия вообще. Но что же тогда Свет, коль скоро он противоположен тьме? Свет есть сам по себе только как высвечивающий все вокруг как одно с Ним целое – ближнее и дальнее, воплощенное и нерукотворное. Только уверовавший в этот Свет и во все, что в Нем себя открыло, «услышит» Его «звон» войти в Него, притянуть к Себе, и тогда Он может стать для актера той вполне ощутимой (воплощенной) реальностью его личности, его свободой, так жизненно ему необходимой. Стоит актеру только не разглядеть во тьме себя, как он пропал, так и не обретя свою невоплощенную плоть. Значит, вследствие утраты событийной соотнесенности «Я» с самим собой как целым, «наступает» тьма, несуществование. *«Вы можете возразить, что человек всегда идентичен себе. В противном случае его вообще не существует»*¹³.

Похоже, фришевский актер не увидел в своем отражении то, что предполагал увидеть – самого себя. Сверкнувший росчерк убегающего света, мелькнувшая светотень скользящей границы, стремительно пропадающее ощущения себя, мгновенное исчезновение чувства жизни. – Актер узнал о собственном «Я», когда «Оно» уже не было с ним как одно целое, когда «Оно» оказалось само по себе, вонне, снаружи, поодаль. Он только тогда и понял, что «Оно» выпало из присутствия в нем, когда увидел, как «Оно» «смотрит» на него из зеркала, забравшее с собой часть того, что неделимо, часть него самого – актера, а потому забравшее с собой все его свое, оставившее его наедине с неотзывчивостью и пустотой, бессмысленностью и бесцельностью, неузнанностью себя и всего вокруг.

Если актеру в «Штиллере» все же удалось провалиться сквозь зеркало и ничего не помнить во тьме неузнанности себя – *«ничего и не было»*, то Номо Faber-у с его инженерным складом мышления довелось все увидеть своими глазами, увидеть, как *мир больше не сложился воедино*. Наверное, это был бы не самый худший выбор – провалиться на время в беспамятство, не узнав себя в зеркале. Гораздо страшнее, когда в то же самое время собственное отражение «сообщает» о разрушенном единстве

¹³ Фриш М. Избранные произведения в трех томах. М.: «Художественная литература». 1991. Т. 1. С. 137.

воспринимающего и ощущающего, созерцающего и переживающего, думающего и делающего, говорящего и слышащего, о растождествлении личности на два посторонних друг другу лица. Одно наблюдает, но при этом не ощущает, другое, напротив, ощущает, но не видит, иными словами, одно не узнает другое как себя. Не понимает, как оно одно могло быть одновременно и собой, и другим. Отраженный в зеркале образ актера олицетворяет собой ту часть его личности, жизненная пульсация которой оказалась оторгнутой, отслоенной, отрешенной от живого единства человека и устремленной в пустоту, в пространство теней, во «*тьму великую*». С актером произошло отсечение того его лика, который хранил в себе полноту и единство жизни. Причем это отсечение оказалось неощутимым, оно произошло до того, как сработала обратная связь, отвечающая за подтверждение самодостоверности и самоощущения человека в той или иной ситуации. Отсеченный план восприятия уже не связан с чувственно-эмоциональным единством личности и, соответственно, не может сообщить болевой сигнал. Начинается погоня за непрестанно пропадающим ощущением себя. И в тот момент, когда это ощущение должно сообщить человеку о нем самом, утолить его жажду узнавания самого себя в отражении, информировать о собственном присутствии, оно, напротив, отстраняется от чувственного мира человека и оставляет его наедине с неотзывчивостью и пустотой, с «*великой тьмой*». Здесь уже разомкнуты все «нити памяти», полнота жизни распалась на мелкие фрагменты, чья-то боль отразилась неузнанной маской боли, забыв собственную причину. Здесь уже не слышно прощение и неощутимо наказание. Личность потенциально живая, но уже лишенная нравственно-смысловых истоков жизни, наблюдает за собой потенциально мертвой. Между одной и другой нет никакой связи. Одна представляет собой наблюдающий взор – немой и всевидящий, другая – чистое «слепое» действие. Одна наблюдает разрушительность поступков другой, но при этом не ощущает боли, другая, напротив, действует и ощущает, но не осознает действия и ощущения как свои собственные, как саму себя.

Фришевское зеркало как чистилище, в котором однажды, без явного на то повода, без подготовки и предупреждения, посреди дня или в забвении ночи, в минутном или продолжительном забытии вдруг «исчезает» актер. И если Штиллер и Гантенбайн «вышли» из этого зеркала-чистилища, вновь получив самих себя в собственном отражении, то Номо Faber оттуда так и не вернулся. *«Я...как слепой... Мне больше не на что смотреть... Я хотел бы одного – чтобы меня вообще никогда не было...»¹⁴. «Они*

¹⁴ Там же. С. 186.

*пришли за мной*¹⁵. Зеркало-чистилище (здесь можно было бы сказать: «*оно* *пришло за мной*») словно ввергает актера в древний спор о возможности равенства целого как внешнего, бескрайнего и необозримого и целого как внутреннего, предельно малого неделимого единичного. Спор мер и измерений о том, какими быть вещам в их конкретности и качественности. Здесь уже/еще нет различия между тем, что внутри, и тем, что снаружи, вблизи и поодаль, выпукло и прозрачно, вверх и вниз, велико и мало, бытие и небытие. Исчезла некая жизненно важная суть, вне соответствия которой случайными стали прежде невозможные тождества: отказ одновременно даяние, возглас – молчание, принятие – отвержение. Согласие – протест, наполнение – расточение, узнавание – забвение, действие – оцепенение. Пока неизвестно, какими окажутся первая или конечная фактичность разума, исходная или последняя очевидность сознания: принятием всего, или же напротив, решительным противостоянием всему неопределенному и неизбывному. Пока неизвестно, каким окажется первый/последний выбор, который уже всегда сделан прежде.

В зеркале-чистилище, смешавшим вещи и меры, время и времена, стихии и измерения, выпустившим на волю утробное неистовство вещей, нахлынувшее со всех сторон, непримиримое ко всему прочему, вгоняющее «*во тьму великую*» все, что не оно само, еще только предстоит узнать изнутри наружу рвущийся голый протест безотносительно к тому, протестом против чего он является, последнюю вспышку памяти, последнее сопротивление «висящей на волоске» жизни, отторжение отовсюду наступающей «воинственной» смерти, немой крик, всплеск отчаяния. Причем это самое узнавание одновременно:

I. **Единство** «Я» и нрава самого по себе буйства вещей.

II. **Свет**, высветивший все сущее как единое целое.

III. **Забвение** самого нрава стихийности, который в момент узнавания уже сразу стал нравом актера, внезапно узнавшим в зеркале самого себя: свое лицо, свою роль и сценарий, свою сценическую жизнь.

Как возможно в зеркале это мгновенное единство себя (актера и его «Я») и всего вокруг? *Оно* (единство) покажет и тут же скроет, как *Оно* совпадает в своем чистом виде и в воплощении, в сути и в действительности. *Оно* покажет, и тут же скроет, как *Оно* есть само по себе. Обнаружив в себе эту неизбывность, *Оно* «обезличит» ее, сразу высвободит из ее «мертвой хватки» человека и отдаст во владение последнему как его собственное характер, энергию, волю, самость, мотивацию, знание о том, что делать и

¹⁵ Там же. С. 196.

как быть. Оно опустит по ту сторону сознания (substratum) и тем самым «выветрит последнюю память» о безжизненной неузнанности всего во всем, «замедлит» буйство зеркала, не дающего узнать то, что в нем, развеет хаос мер и измерений, где безраздельно правит неизвестность и неопределенность, простирается зона десигнификации, предметно-знаковая амнезия, антисмысл. Оно даст возможность увидеть ту же самую территорию, но иначе – в освещении всего в целом, позволяя в то же время различать предметы, их грани и поверхности, отказывая одновременно в поиске в тех же гранях и поверхностях безраздельного господства неузнанных отражений. Оно возвращается к актеру из бесконечного и бескрайнего, ставшего целым, неся в себе новые соответствия всего всему. И затем скрывается в единичном, целом и неделимом, узнаваемом и различимом, вожделенном и притягательном, неся в себе новые отличия себя от всего. – Скрывается в его женщине.

В момент узнавания актером самого себя воцарился равновесный покой, «стихла» неукротимая ярость зеркала («и все стало всем, и все стало одним»¹⁶), которая рядом, что называется, «дышит в лицо и светит во всей окрестности», но сама как таковая уже «не видна». Понятно, она и не может быть «видна» в своем отличии, потому что она само отличие «наполняет» собственной сутью.

Но столь же очевидно и обратное – не узнав себя, актер тонет под натиском злого рока и неотвратимости судьбы, встревоженных общезначимых мер и норм, неподвластной стихийности сценических обстоятельств. Здесь что-то само по себе так и осталось в зеркале, превратив его в беспощадный суд и укор за нарушенную целостность, оставив актера без шанса быть самим собой. – Из сценического события выпали его отличия, уникальность, сиюминутность, что обрекло персонажа на тягостные, мучительные, ужасающие своим однообразием, изматывающие его нескончаемые повторения того, что уже было.

Обратим внимание, как по-разному отразит одно и то же событие фришевское зеркало: *«Я... бессмертен, так что должен еще раз прожить жизнь или пусть часть жизни... но прожить с полным знанием будущего и без ожидания... Мне представляется это адом... Еще раз: ваш разговор в баре, жест за жестом, его рука на ее плече... позднее ваш разговор о верности... все слово в слово, ваше первое «ты»... Ни через что нельзя перескочить, ни через один шорох, ни через один поцелуй, ни через какое чувство, ни через какое молчание, ни через один испуг, ни через стыд... Все еще раз, и мы знаем, что будет потом... Прощание в надежде, что из этого не выйдет*

¹⁶ Ремизов А. Пруд. Кишинев: «Литература артистикэ». 1998. С. 163.

никакой истории, встреча, конец и объятие... трудности повсюду, страсть, очарование... Счастье не последнее, как вы боитесь, и не высшее ваше счастье; тем не менее, его нужно еще раз пережить, включая прощание, прощание навсегда, в точности так же, но зная, что будет потом... Еще раз славные периоды равнодушия... в точности так же, но все это уже зная, как будет дальше: без любопытства, без слепого ожидания, без неизвестности, которая помогает... Это был ад. Это смерть – прожить без надежды, что что-то будет иначе».¹⁷

Зеркало-чистилище отразило не однажды случившееся, жизненно важное и необходимое, а многократно повторенное и наскучившее, плохо сыгранное и неискреннее, фальшивое и неловкое, обыденное и однообразное, уже ставшее невозможным и невыносимым. Что-то для актера нужное, относящееся к нему лично, а может, им лично и являющееся, так и не «захотело» быть обнаруженным, признанным как собственное «Я», окончательно выпав из сценического контекста, оставив при себе свое само по себе, не дав персонажу быть самим собой.

Но актер в своем каждый раз обновленном отражении в зеркале все-таки однажды узнает себя как того же самого человека. *«Никто не останется самим собой, если не пойдет новой дорогой!»¹⁸* В неизбывной и неодолимой стихийности зеркала актер однажды узнает нрав зеркала, который уже сразу станет нравом его – актера, узнавшим вдруг самого себя. Этот нрав – он тот же, как и до его узнавания и принятия как собственного, но уже в его потенцированной сути, которая «смотрит» глазами актера (но не пораженными слепотой глазами неузнанного себя) и таким способом сама «видна». Она словно «поворачивает» взгляд ко всему необычному и однократному, сиюминутному и внезапному, ко всему, что подхватывается к жизни и не прерывается, не отпуская из «остановившегося теперь», из бесконечно растянутого, будто бы замедленного мгновения настоящего. Одаривая подлинностью происходящего, полнотой мгновения, которое еще не разделено на прошлое, настоящее и будущее, ощущением, что то, что с нами сейчас, больше ни с кем никогда.

«Было почти одиннадцать, когда они признались друг другу, что чего-нибудь выпили бы. Она сразу раздавила свою сигарету о пепельницу. Хотя удобнее было бы выпить что-нибудь... Это согласие озадачило его, согласие без слов... Странно было, когда она погасила торшер, затем и верхний свет; он стоял в холле, а она ходила взад и вперед в распахнутом пальто... Только в холле еще горел свет... Он хотел уйти.

¹⁷ Фриш М. Избранные произведения в трех томах. М.: «Художественная литература». 1991. Т. 2. С. 303.

¹⁸ Там же. Т. 1. С. 288.

Куда?.. Они уже стояли в холле, готовые уйти... Пойдемте! – сказал он, и она погасила свет, и света не было больше, до тех пор пока не рассвело за окнами. Она все еще стояла в пальто, когда всякая одежда, уничтоженная поцелуями, давно уже была смешна...» «Они обещали друг другу не писать писем, никогда, они не хотели будущего, это была их клятва; никаких повторений. Никакой истории. Они хотели того, что возможно только один раз: сиюминутности... Для них еще не было повторения даже времени суток. Никакого вчера, никакого сегодня, никакого прошлого, время еще не обогнало их ни на один круг: все сиюминутно... еще за секунду до того, как это произошло, он не поверил бы, что это возможно...»¹⁹

Внезапно и повсеместно «заструился» свет неожиданного единства еще совсем недавно невозможных тождеств: мысли и ее воплощения, слова и действия, желания и обладания, знакомства и обручения, даяния и воздаяния. Чужое, в том числе и чужая женщина, без сопротивления стало его – актера – собственным, равно как его собственным вмиг стало все. С легкостью и безоглядностью этому «свету» отдано что-то свое личное – озабоченность, думы, дела, привязанность, заботы, чья-то судьба и чей-то выбор. В свете неожиданного единства не видно лишь то, что не единяется – череда обязанностей, уже давно ставших бессмысленными, распорядок эмоций, состояний и бессознательного напряжения, заполняющего жизненные пустоты, пропавший ко всему интерес. Однажды, когда актера неодолимо и безудержно потянуло к чему-то невозможному, он испытал, что значит быть самим собой, не заметив при этом, как где-то там, на периферии его «Я», стремительно разъединялось и заново объединялось всё вокруг – множественное и разделенное, самостоятельное и обособленное. Свет неожиданного единства, растворив в невидимое и прозрачное все подчиненное и безликое, внезапно высветил все сущее как одно. *«И всякая самость и тварь слились в единую душу. И всё было всем, и всё было одним»²⁰.*

Тайна фришевского зеркала состоит в том, что оно, все невиданное и неизвестное, случайное и неприметное, отражает как давно знакомый образ, как то, что всегда есть, было и будет, неизменное во времени и нерукотворно созданное. Актер обрел то, без чего не мог быть сам, некое единство в чистом виде себя и всего – собственное «Я». Но это не значит, что «Оно» теперь непосредственно достоверно и ощутимо. «Оно» само как зеркало. Непосредственный доступ к «Я» тут же заслоняет непрестанно отражающаяся полнота сценического события, получившего новые меры различения и

¹⁹ Там же. Т. 2. С. 260, 261.

²⁰ Ремизов А. Пруд. Кишинев: «Литература артистикэ». 1998. С. 163.

восприятия всего неожиданного и неприметного, неузнанного, но желанного («нежданное счастье»²¹). И это не просто событие, в котором актер случайно оказался и не знает, кто он, и что ему делать. Он в нем ищет и различает, находит и познает «следы» собственного «Я», которое скрывается как бы «за спиной» вещи. «Оно» «узнаёт» везде и всюду лишь самого себя (и одновременно само есть), когда актер что-то обнаруживает и чему-то удивляется. «Оно» отличает от мира то, что должно составлять сущность и природу только самого «Я». «Оно» стирает последнюю память о вещи как о месте столкновений стихий зеркала. «Оно» отличает и отделяет от вещи самой по себе свойства абсолютности, вневременности, неповторимости, самости, индивидуальности, свободы, присваивая их себе и продолжая дальнейшее отделение до полной трансформации в очевидную вещь – общеизвестную и общепонятную, полужабытую, но необходимую. Пока есть что-то уникальное в своей притягательной единственности и еще не стало очевидным, оно тревожит актера, потому что его «Я» видит в этом уникальном некий «след» самого себя. В стремлении «видеть» во всем только себя «Я» одновременно выдает сознанию необходимый ему набор функционирования: понятия множественности и частности, делимости и взаимосвязанности, избирательности и отличия, сопоставимости и соотносимости, соподчиненности и подобия, различимости и распознаваемости.

«Я» подхватывается в измерение необозримого целого, получая там принцип соответствия всему, и одновременно возвращается в предельно частное, показывая, как принцип соответствия становится мерой отличия от всего. *«Оно становится с каждым разом «больше». А затем снова возвращается к “что”...»*²². Когда актер высматривает в своей женщине ее само по себе: самостоятельность, обособленность, независимость, самодостаточность, то это возможно с оглядкой на него самого, когда однажды уже было определено как некая вневременная суть, что значит быть самим собой. Именно отсюда – из равенства его «Я» себе – и происходят все признаки и черты отличия, применимые в пространстве его женщины, на территории ее личного и собственного.

Воспринимая и различая необъяснимую притягательность женщины, актер погружается в напряженный поиск себя. Его тревожит то, что ему непонятно в ней, а заодно и в самом себе. Его тревожит его «Я». Ведь «Оно» в своем неразделимом единстве со всем, что видит актер, – должно быть самим по себе – свободным. «Оно» не сможет «Себя» однажды узнать (вследствие чего не сможет однажды «Само» быть

²¹ Фриш М. Избранные произведения в трех томах. М.: «Художественная литература». 1991. Т. 2. С. 323.

²² Неретина С., Огурцов А. Реабилитация вещи. СПб.: «Мирь». 2010. С. 218.

как «Я» актера), если в момент узнавания одновременно не примет в «Себя» признаки и характеристики всего частного как «Себя» целого и абсолютного. «Оно» видит мир вместе с актером, но «видит» при этом везде и всюду только «Себя» – неизменного и вневременного, в то время как актер видит все то же самое, но как отличное от него – актера – все изменчивое и преходящее. Это одновременно двухплановое видение крайне динамично: оно непрестанно трансформирует все вокруг в доступные, знакомые, привычные, повседневные, очевидные вещи. В результате *«из них исчезают их качественность, их дление, их множественность и интенсивность»*²³. То, что актеру понятно, на самом деле уже преобразовано из окружающей его действительности: что-то приближено, что-то отдалено, что-то выпукло, что-то прозрачно и невидимо. Потом все это окажется несамостоятельным, относительным, безынтересным, его полузабытой женщиной. В то время как его «Я» – абсолютным, независимым, свободным, самодостаточным, самождественным.

Тем не менее, при взгляде на женщину актер все же чем-то озабочен. Дело в том, что он сам не может знать, как там обстоит дело с его «Я» без оглядки вокруг, без всматривания в зеркало мира, без внимания и наблюдения за своей женщиной, одновременно получая себя в ее образе. Как вообще может обстоять дело с чем-то, если это что-то не предметное и не различимое, а скорее само условие всякой предметности и различимости? Ведь «Я» не может быть схвачено и различено как таковое. «Оно» само есть, будучи приложенным к чему-то конкретному как его суть, принцип соответствия. «Оно» не может соответствовать актеру, не соответствуя в то же время себе самому. Но «Оно», лишая актера ощущения себя как самого себя, тут же окажется «прилепленным» к чему-то или кому-то другому, обслуживая его конкретность, и это другое – станет впоследствии чуждым, враждебным, противостоящим, обладающим пугающей самостоятельностью, пребывающим в бесконечной самоигре и нескончаемом преображении, отнимающим что-то его – актера – личное и индивидуальное, – станет его непокоренной, невозможной, непостижимой и неподвластной ему женщиной. *«Я схватил ее за плечи и потрянул так, что шпильки дождем посыпались из рыжих волос, швырнул ее на койку, и она в изорванной блузке, в измятом костюме, с растрепанными волосами и невинно-смущенным лицом лежала на койке, не в силах подняться, так как я, стоя рядом с ней на коленях, сжал ее руки так, что она от боли закрыла свои неправдоподобно красивые глаза. Ее распущенные волосы роскошны – душистые, легкие, как шелк. Она дышала, словно после бега, грудь*

²³ Неретина С., Огурицов А. Реабилитация вещи. СПб.: «Мирь». 2010. С. 511.

*ее вздымалась, рот был открыт. Правой рукой я, как тисками, сжимал ее нежный подбородок, говорить она не могла... Вдруг отрезвев, я разглядывал ее как вещь, эту женщину – чужую, незнакомую мне женщину»*²⁴

Мгновенно и бесповоротно разрушилось единство всего. Разрушилось так, что одновременно исчезло знание о том, что же удерживало его до сих пор в его невидимых связях. Она – его женщина – уже не она. Или же он – безумно и страстно влюбленный в нее мужчина – уже не он? Он уже не знает, что его так неодолимо тянуло к ней? Что-то пропало, прекратило быть из того, что было и им, и ей одновременно, было их общим, их клятвой. Внезапно разрушенное единство различий уже не дарит эффект присутствия того, что объединяет. А именно, принцип целого, «выявляющий», как «он» объединил всё сущее так, что «зажглась» суть. На этом глубоко опосредованном и абстрактном основании была построена его достоверность самого себя. В действительности оно оказалось крайне зыбкой землей, постоянно дрейфующей демаркацией, зоной суммарной устойчивости. *«Господин доктор, я не возражаю... пусть дамы посещают меня, но предупреждаю вторично: я человек необузданный, чувственный и способен на все, особенно в это время года»*²⁵.

Актера тянет к его женщине ровно настолько, насколько ее личность сопротивляется, чтобы он видел в ней некую абстрактную женщину, образ которой в его сознании незаметно переходит в своего рода принцип, мыслеформу, представление. Образ женщины у актера все более состоит из некоего понятия или идеи, и все менее из самой конкретной визуализации, из которой выбрано все уникальное и сиюминутное, небывалое и невозможное. И она – его женщина – ждет свое время. Ждет, когда он снова увидит ее, заметив в ней что-то необъяснимое, чтобы вновь это необъяснимое «втянуть» в себя как собственное «Я».

«Не сосчитать, сколько раз эта женщина прощала меня. Сколько раз!

— Прощала? За что?

*— За то, что я – это я»*²⁶.

Он догадывается, что своими зеркальными забавами, играми в собственное отражение он превращает каждый раз свою женщину в полузабытую застывшую маску, лишённую индивидуальности и целостности, непокорности и неподвластности. Все, что отличало ее от остальных женщин и позволяло быть единственной, быть самой

²⁴ Фриш М. Избранные произведения в трех томах. М.: «Художественная литература». 1991. Т. 1. С. 132-133.

²⁵ Там же. С. 124.

²⁶ Там же. С. 111.

собой, почему-то лишало его принципиального и сущностного отличия себя от всех остальных мужчин, делало его равным с ними. Его женщина как исток, из которого его «Я» черпает само себя – свое отличие от всего множества частного и свое тождество всему множеству в целом, стала вдруг причиной беспокойства и страха. Это глубинный страх, проникающий в суть, страх поколебленного основания. Страх распада некоего фундаментального единства, скрытого от повседневного взора. Оно закрыто нашему вниманию, потому что само внимание на нем основывается и благодаря нему пробуждается. На что реагирует внимание, появляясь на свет одновременно со своей причиной, со своим объектом? Оно реагирует на то, что отлично. Отлично от чего? Оно вступает к своему объекту в отношение соответствия и в нем же себя и получает. Потому что отличить себя от всего означает сначала принять в соответствие себе весь масштаб и характер всего. Только изнутри такого принятия проистекает базовое соответствие себя-единичного – безграничному-единому, из которого следуют все дальнейшие меры отличия.

Поэтому актер в напряженном внимании или бездумном забытьи, во сне или наяву снова и снова непрерывно «просвечивает» образ своей женщины – ее тело, лицо, слова, голос и тембр, движения и тени, ракурсы и углы неподвижности, изгибы и складки ее поверхности – освещением своего «Я», проверяя его внутренние связи, их прочность и неразрывность в каждой частице ее образа. До тех пор, пока его женщина не становится безынтесной, не перестает его тревожить.

Что случится с ним, если однажды через его женщину проявит себя отказ, запрет, невозможность даяния и присвоения им самого себя? Тогда он сам станет очевидной человековещью, застывшей маской, не принявшей в себя новое единство себя, и одновременно лишенной своих индивидуальных отличий. «Я» актера прекратит отбор собственных акциденций из мира, который тут же окажется пространством тотальной однообразной очевидности, скоплением пустых обезличенных вещей. Посреди мира актер *снова* окажется одиноким и опустошенным, без знания цели и целостности, пути и предназначения, смысла существования, свободы личности, без понимания того, что он тут делает и куда направляется. Актеру вдруг станет ненужным познание мира, ставшее бессмысленным. Однажды пропадет интерес ко всему, о чем он думал, к чему был привязан и что оберегал. Вокруг и внутри не останется места для новых впечатлений. Все, что его окружало, ему знакомо, известно, он снова зажат неизменной ритмикой повседневности.

«Я шел не торопясь, не имея никакого представления, куда иду, я шел, мне кажется, как слепой... Беспольные мысли... Хочется вдыхать запах сена! Хочется ходить по земле – вон там, внизу, у сосен, на которые еще падает солнечный свет; вдыхать запах смолы, слышать, как шумит вода... Все пронесется мимо, как в кино! Хочется взять в руку горсть земли... крепко держаться света, радости, сознавая, что сам угаснешь»²⁷.

На фоне повседневности его одинокой сценической жизни ему однажды откроется что-то уникальное, непривычное, незнакомое, но крайне нужное, обладающее самостоятельной и независимой собственной волей. – Удивительный и необъяснимо притягательный женский лик, ее непредсказуемый и неожиданный поступок, ее погружающий в тревожные раздумья образ. Во всем этом скрывается все та же фришевская точка напряженного воспоминания и одновременно упорствующего беспамятства. Брешь в пространстве привычного и знакомого, в которой скрылось «Я». Она внезапно «проваливает» часть мира, а заодно и его целое, и затягивает в себя, увлекая за собой в дорогу неизвестности, где, позабыв себя, свою социальную роль, мир сутолоки и однообразия, предсказуемости и порядка, без оглядки назад – в прошлое актер без раздумий и сожаления пускается в поиски самого себя.

Образ женщины, от которого не отслоился, но остался внутри след неповторимого и невозможного, – место скрывания и невозврата «Я» актера. *«Что могут отнять у нас люди, если они не слуги нашей общей судьбы? И разве могли бы мы препятствовать?..»²⁸* «Я» воспринимается теперь как некий застывший во времени порыв узнавания, приуготовление в дорогу понимания, преддверие смысла, некий непрочитанный код спасения, или, напротив, непрерывной муки и бесцельности познания, территория дремлющих озарений и замерших возможностей, рискующих так и не пробудиться (*тьма великая*) к собственной актуальности (*воплощению*). Отныне исключительно в его женщине сохранен и упрятан смысл всего с ним происходящего. Ведь она, продолжая скрывать в себе причину столкновений и пересечений линий его судьбы, стала будто бы застывшей маской очевидности, исходной точкой равновесия внешнего и внутреннего, которая должна стать в итоге кульминационной, но с переосмысленными связями и отношениями. Такая, на первый взгляд, безразличная по отношению к актеру человек-маска является некой неделимой единицей текстуры сценической очевидности, случайной самостоятельностью, исходной точкой волнения,

²⁷ Там же. Т. 2. С. 186.

²⁸ Там же. Т. 1. С. 79.

номинально накинутой на полотно сценического пространства. *Множителем мира, требующим отклика на волю Творца*²⁹. Неузнанным и не услышанным фактом из множества фактов, из которого ничего не следует, если только актер, лишенный ощущения себя, а значит, лишенный своего «Я», продолжит бездумно дрейфовать в пространстве своей сценической судьбы.

Когда молчат пафос и зов, когда погас свет единого, непроглядны его грани и масштаб, манящая даль и бескрайний простор, следует искать принцип соответствия в одиночестве единичного, в вещи, в которой скрылось «Я». Потому что это не просто безразличная актеру вещь на фоне бесконечно однообразной очевидности, это вещь, скрывшая в себе всякую возможность различения себя, и тем самым лишившая наблюдателя подтверждения его существования. Актер пройдет теперь обратный путь: а именно, попытается понять, изнутри какого соответствия целому возможно отличие единичного. Человековещь теперь представляет собой некий «запертый» для понимания «текст», который в дальнейшем должен быть «вычитан» как бы наоборот, с конца в начало, в поисках скрытых в своем синтезе качеств, в обнаружении единых мер как предельно малых измерений, так и всего в целом.

Что делать и как быть, когда мир перестал выдавать актеру его достоверность? Если не противостоять индифферентной ему «слепой» обезличенной одномерной очевидности, ее непрочитаемому коду, отдать себя на ее волю, доводя до совершенства подчиненность и производность ей, то актер так и не сможет «сотворить» познавательное действие в отношении всего однообразного, чтобы высветлить из него то нечто, что служит его законом. В отсутствии готовности этого действия говорит бессилие и бесцельность, смирение перед закрытым доступом, «заглушенный» протест, бесконечное сомнение.

«Что случилось?.. Сон, а может быть, грезы. Ничего больше. Сон на полуденной земле так тяжел, так болезнен, что ты воспринимаешь его и как пробуждение, и как поглощение твоего тела землей... Ты чувствуешь, как неуклонно исчезает время... И солнце уже повисло у самой кромки гор, а вокруг поднимается море теней, медленно, неотвратно. Как думать нам, что мы живем, что человек... видит бесконечность и понимает, что он отличен от камня?.. Стократны имена, которыми взывает к нам существование, и не проходим ли мы годами мимо всех дорожных указателей, мимо всех предостерегающих знаков? Нам снится, что мы бодрствуем, и даже ясным днем

²⁹ Проблема «Я»: философские традиции и современность. Под ред. Поруса В.Н. М.: «Альфа-М». 2012. С. 105. // Неретина С.С. «Сопряженность личных местоимений: философская проблема» //

нас подстерегает ужас, мы стоим и ходим, делаем свою работу, и день такой синий, как рисунок на стекле, и мы, не ударяясь, проходим сквозь него, насвистывая... Однажды перед нами бесшумно рухнули стены, надежные, крепкие и несокрушимые, снаружи оказалось солнце, оно светит тускло в сумерках мира, как луна в безвоздушной вселенной...»³⁰

Произошло ослабление связи признаков «Я» и символов действительности, историческое соответствие которых оказалось случайным и инерционным. Но между актером и миром очевидного, между мужчиной и его женщиной, между «Я» и вещью еще осталось нагнетание познавательной воли, когда она без промедления и остановки «перескакивает» через порог скуки и без-различия и продолжается в измерении всего непреходящего и необычного. Этот «перескок» случается мгновенно, когда вдруг «сыгрались» и сцепились между собой знаки и символы общего и частного, единого и единичного, мира и индивида, актера и его сценария, персонажа и его судьбы, личности и ее жизненных обстоятельств, одаривая человека чувством новой незнакомой свободы и одновременно равенства себя себе прежнему и неизменному.

Сначала актер попытается идентифицировать себя в символах того, что происходит вокруг него. И в то же самое время он сосредоточится на том, что происходит вокруг, в категориях самотождественности своего «Я». И тогда каждой самоидентификации будет соответствовать определенный состав жизненного пространства. Стоит актеру начать различать самостоятельную независимую саму по себе жизнь сущностей и существ, неповторимых и уникальных, как он погрузится в забвение самого себя. Но как только он попытается различить такую же самостоятельную жизнь в себе, то есть попытается быть самим собой, как тут же окажется в ином измерении существования. Потому что задуматься только о себе значит ощутить дыхание нового горизонта целостности как формы собственной самодостоверности и одновременно обнаружить новый спектр реагирования на уникальные и неделимые элементы реальности. Когда скоро «Я» и мир – пространственно-временной модус единого целого, то задуматься человеку лишь о себе самом значит невольно устремиться мыслью в направлении иной формы достоверности себя, включающей иные предметно-знаковые соответствия. В результате миры, вспыхивающие перед актером, пока он мыслил себя, на самом деле представляют собой предметную визуализацию поисков его собственной подлинной свободы, самого себя. Эти миры появляются перед наблюдателем и тут же

³⁰ Фриш М. Избранные произведения в трех томах. М.: «Художественная литература». 1991. Т. 1. С. 78, 79.

отстраняются от него, поскольку в стремлении вспомнить себя он каждый раз «выталкивается» в другое измерение, в иные горизонты необозримого целого. Желанием ощутить себя он каждый раз оживляет новое жизненное пространство, обретающее собственную динамику сгущения и разрежения, отдаления и приближения, трансформирующее одни зримости в фон и освещение и высвобождающее другие из оков невидимости. Стоит лишь чутко и пристально всмотреться в это пространство, как изнутри него тут же начнут «выталкиваться» наружу миры новой неведомой до сих пор жизни. Она притягивает, фокусируя на себе взор, и одновременно отталкивает, пробуждая страх и оцепенение своим неизменным ходом. Но этот непреложный ход внезапно оборвется на полпути, когда однажды мы обнаружим, что он – это и есть наша личная история, прерванная, и продолженная в точке обнаружения нами самих себя. Мы вновь обнаружим себя там, где еще совсем недавно свирепствовала пугающая чуждость, непонятная нам самостоятельность, отталкивающая независимость мира, что повлечет за собой изменения соотношений видимого и невидимого, выпуклого и прозрачного, дальнего и ближнего, вечного и мгновенного, соотношений, постоянно высвобождающих перед нами новые планы единичного – множественного, особенного – всеобщего.

«Будто ничего не было... Сентябрьский день, и, выходя снова на свет, мы шуримся, так ослепителен день; все сиюминутно, ветер в пыльном чертополохе, я слышу звуки флейты, но это ветер в проводах... уже снова сентябрь; все сиюминутно, и мы сидим за столом и едим хлеб...»³¹

Данный замечательный фрагмент словно рисует в воображении некую картинку без исторического контекста, фона, границ, перспективы, как обычно это у Фриша. Причем автор, подчеркивая неповторимость происходящего, настаивает, что помимо того, о чем повествуется, будто ничего и не было. Это единственное происходящее вне нас и одновременно внутри нас событие, оно само по себе в одновременном бытии нас самими собой. Но что значит будто? Как можно представить себе, что то, что когда-то на самом деле было, будто бы не было? То, что когда-то было, вероятно, с нами или с кем-то, недавно или давно, внезапно вырвалось в пространство вокруг нас, в здесь и сейчас с нами лично происходящее. Однажды все прошлое – ближнее и дальнее, вспомненное и забытое, затерянное и обнаруженное, принятое и отвергнутое – мгновенно смыкается в настоящее и становится непосредственно перед нами, или внутри нас как неизбежно и неотвратимо надвигающееся будущее, единственно

³¹ Там же. Т. 2. С. 477.

возможное и актуальное, неизменное, будто бы однажды свершившееся. Оно собрало себя воедино на дорогах памяти, чтобы стать единственным нашим личным настоящим, которого мы всегда ненасытно жаждем в будущем во имя обретения собственной индивидуальной свободы. Это столь вожаденное настоящее однажды захватывает нас и держит, сковывая движение, прерывая дыхание, давая понять, что оно будет длиться вечно, хотя потом окажется, что оно длилось мгновение.

Но прошлое актера, каким бы оно темным и «тяжелым» ни было, у Фриша не пропадает, обрастая собственным сюжетом, и даже те моменты, которые были «запертыми» для сознания, записываются в индивидуальную «книгу судеб», хранятся в зеркале-чистилице, скрывающем прошлые отражения-различия и уготовляющем новые. В истории события различительный взор обращен в ту даль, где оказались изначально «запечатанными» возможности различения, где скрылось все несбывшееся и незавершенное, прерванное на полпути и не доведенное до конца, застывшее в облике немого вопрошания и беспрерывно тревожащее, где осталось «мутное» беспокойное прошлое актера. В своих многочисленных историях он вспоминает себя того, не знавшего еще всех причин и следствий, отрешенно и самозабвенно борющегося с разрушительным нравом *самого по себе* в событии. В том, как было *само по себе* события, «берет слово» история о том, какими были: протест, безотносительная чистая стихия поступка, последний всплеск памяти, последнее решительное сопротивление. «Я шел как человек, которого ведут из тюрьмы в здание суда»³². Будучи непредсказуемым и «слепым», неосмысленным и внезапным, неосознанным и спонтанным, будучи актом отчаяния или спасения, начала или конца, что станет ясно потом, это сопротивление однажды озаряется вспышкой «воспоминания в разгар беспамятства»³³. Озаряется в зеркале-чистилице как всецело захватывающая интенсивность узнавания актером самого себя. Что дают такие воспоминания, которыми изобилует литература Фриша, особенно в ее дневниковом сегменте? Они дают освобождение всему, что есть сейчас в настоящем, «проваливая» в беспамятство все, что бесконечно повторялось в своей невозможности быть однажды и всегда. Они изображают в сюжете то, чему противостоял актер как чему-то чуждому и враждебному, но что давно бессознательно принял как свое собственное личное.

Поэтому он и испытывает состояние некой антигравности, сброшенной телесности, возвращения неизменной сути себя, когда вспоминает забытое прошлое как последний

³² Там же. С. 14.

³³ Ремизов А. Пруд. Кишинев: «Литература артистикэ». 1998. С. 216.

сорванный засов хаоса и бессмысленности собственных поступков. Что-то вспомнилось, поднявшись из прошлого, и тут же вернулось обратно, оставив лишь чистое дуновение настоящего, его почти неощутимое колебание, легкость, прозрение и свободу. Что это за прошлое, которое однажды приходит, чтобы сначала сомкнуть весь свой состав на себе самом и только после этого забрать себя целиком из настоящего? Оно пришло, чтобы сразу уйти, схватило, чтобы мгновенно отпустить, вспомнилось, чтобы одновременно забыться, явилось, чтобы тут же рассеяться в фон и освещение. Это прошлое, внутри которого актер обнаруживает себя там, где, как ему казалось, его никогда не было. Он различает и принимает в себя то, что уже давно с ним, давно его собственное, ему принадлежащее, но он еще не знает этого, а потому не знает еще себя. В воспоминании прошлого он словно подбирает себя неузнанного на забытых дорогах сюжетного времени, чтобы быть самим собой во всем пространственно-временном горизонте настоящего. Именно здесь – в обнаружении актером себя, в припоминании себя, в соскальзывании внезапно сомкнувшегося плана прошлого в неприметное пришествие настоящего – действительно происходит типичное фришевское сценическое событие, а не тогда, когда оно сразу же выпало из настоящего и исчезло в пространственно-временной деформации зеркала-чистилища. Бытие самим собой – это мгновенный *сбор* разрозненной памяти актера, разбросанной вдоль его сценической жизни, *сбор* памяти, неминуемо «пробуждающий» ощущение актером себя, ощущение его «Я» как собственного... *Сбор* памяти, «сшивающий» обрывы безликого блуждающего прошлого в непрерывность и единство себя настоящего.

Но метаморфозы связи события и его истории на этом не заканчиваются: «*Отдаленности приблизятся, близь уйдет вдаль*»³⁴. «*Внезапно все сцеплено, и будущее оборачивается прошлым...*»³⁵. Время сценической жизни сократилось до мгновения, произошла пространственно-временная трансформация, масштаб упорства и сопротивления оказался его – актера – бытием самим собой, пробудилась неожиданная подвижность горизонта сценического события. Различение и принятие того, чему актер бессознательно противостоял, произошло неприметно. С другой стороны, *кто* измерил время противостояния/принятия стихии неопределенного и ее сути? *Кто* «видит» эту стихию в том, как она совпадает в своем чистом виде и в воплощении, в сути и в действительности? Неизбывность противостояния/принятия «сжалась» в единицу

³⁴ Там же. С. 184.

³⁵ Фриш М. Избранные произведения в трех томах. М.: «Художественная литература». 1991. Т. 2. С. 307.

времени сценического события; эта необозримая сюжетная даль приблизилась и оказалась рядом, как его – актера – собственное и осязаемое, конкретное и достоверное, личное и неотделимое от него самого. И тогда все прошлое актера, вся его жизнь превращается в нескончаемый *день* жизни, в одну непрерывную историю, в «нежданное счастье»³⁶. С актером, как теперь оказалось, никогда ничего не происходило в прошлом, но постоянно что-то происходит в настоящем. Прошлое существует только как множество историй в пространстве литературного произведения. Но то, что «хочет» быть в событии, само зовет из бездонного хранилища историй ту, которая станет живым отражением «Я». И чем доступнее актеру это хранилище, мгновенно вспомненное и столь же мгновенно забытое, тем беспрепятственнее и незаметнее сбывается само событие. Тем стремительнее готовятся новые различия в многообразии уникального.

Как главным фришевским персонажам доступно бытие самим собой? Столь однозначная формулировка содержит в себе массу абстрактных рассуждений, с целью конкретизации которых нами был введен т.н. фришевский актер, олицетворяющий и объединяющий в себе разных главных персонажей творчества писателя. Но не все из них приходят к пониманию, что бытие самим собой еще само должно войти в согласование, «прилепиться» к актеру, к его сюжетной материи. Это становится возможным, когда жизнь актера проживается одновременно в двух измерениях сценического времени, вернее, это две жизни, по-разному отраженные в зеркале-чистилище, встроенные одна в другую, продолжающие оставаться до поры как два разнонаправленных, прочитываемых с противоположных сторон сценария. Один пытается удержать в памяти чистый незамутненный «вкус» мгновения, другой стремится исследовать самовыталкивающиеся потоки всего внезапного и уникального, непринужденное в них поведение актера, его спонтанные реакции. Каждый из сценариев «тянет на себя» свою противоположность, наращивая взаимное притяжение и «дразня» колеблющейся дистанцией, чтобы на каком-то этапе их неодолимо потянуло друг к другу.

И тогда кульминационным актом является их «встреча» в актере. Он «подхвачен» к единству себя и своего сценического пространства, и тут же «возвращен» в отличие себя от него. Но, что самое главное, этот волнообразный «подхват-возврат» в какой-то момент становится непрерывным, потому что, «выплескивая» наружу новые незнакомые ситуативные статусы, дает актеру во владение уже сразу без

³⁶ Там же. С. 323.

предварительных условий его бытие самим собой. Он теперь не ищет себя продолжительно и безрезультатно, окончательно или периодически теряя себя из виду. Он стремится удержать, что называется, «на весу» «Я», которое каждый раз становится его собственным, когда «Оно» постоянно «видит» «Себя» в полноте и многообразии бесконечной сценической жизни актера.