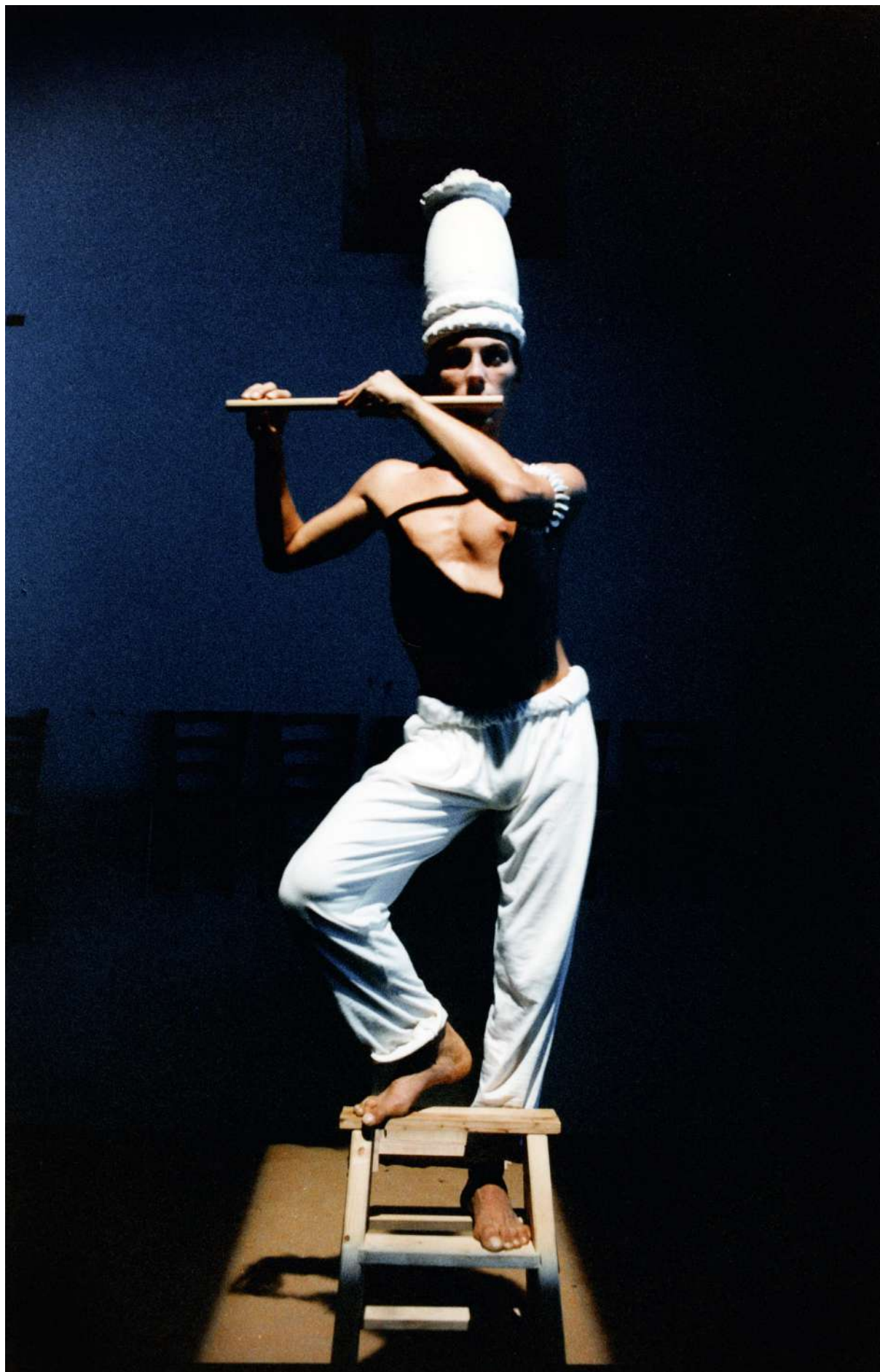




*«T.S.E.: ходи в тінь  
від цього червоного»,  
Джібелліна, Італія, 1994*

Купити книгу на сайті [kniga.biz.ua](http://kniga.biz.ua) >>>

# Речі теж по-своєму живі, треба тільки вміти розбудити їхню душу<sup>1</sup>

## Неймовірні предки I

«Чи знайду я Магу?»<sup>2</sup>

Навіщо я невпинно перетворюю уругвайську співачку пісень Гуго Вольфа в Парижі на техаську прихильницю Ріхарда Вагнера, що зрідка в Парижі буває, Люсію (справжнє ім'я співачки) – на Роберта, Магу – на Маго, запитання, з якого починається експериментальний роман Хуліо Кортасара «Гра в класики», – на початок цієї книги про Роберта Вілсона?

Можливо, тому, що література — це моя мова, і саме нею я вмію розмовляти. І все-таки я розумію, що це не все. Роберт Вілсон читав «Гру в класики», і вона йому сподобалась. Гра в класики — дитяча забавка, що має структуру: десять прямокутників, подорож від 1 до 10, прагнення дійти від першої клітинки до останньої. Здебільшого в західному світі одиниця — пункт відправлення — це Земля, а десятка — бажаний пункт прибуття — це Небеса. Плоска горизонтальна площина на землі, однак вертикальна подорож. Метафізична дитяча забавка.

«Для мене горизонтальна лінія — це простір, а вертикальна — час, — каже Вілсон. — Саме це перехрестя часу й простору становить базову архітектуру для всього».<sup>3</sup> Коли Джорджу Баланчїну запропонували створити американську балетну труп, його знаменита відповідь була: «Але спочатку — школа». Роберт Вілсон каже: «Але спочатку — структура».

У випадку Вілсона винним може бути батько, а не мати. Це не має значення. Іван Нагелъ говорить, що в роботі Вілсона можна змінити історію, але не структуру.

•

Вілсон каже: «Баланчїн — класичний хореограф, тому все ґрунтується на класичній схемі й математичних розрахунках, класичних за своєю побудовою. Одна з рис Баланчїна, яка мене зачаровує, — коли ти дивишся Баланчїна, ти бачиш 17 жінок на одній лінії й думаєш, що всі вони роблять однаковий крок, але ні: якщо придивитися достатньо довго й уважно, ти побачиш, що кожна з них трішки збивається з ритму. Якщо розглянути одну з його останніх робіт, наприклад, «Mozartiana», то композиції в ній дуже прості. Там п'ять дівчат, дві дівчини, одна дівчина. Математика проста, дуже проста, як у Моцарта чи Шекспіра. Я маю на увазі, що, коли дивишся «Чарівну флейту» Моцарта, вона здається дуже простою, а насправді вона дуже складна. Якби я чи будь-хто інший спробував щось зробити за такою простою математикою, вийшло б щось нудне. Класика є... авангардистською. Авангардизм винаходить класику повторно, тому й ти повторно відкриваєш для

1  
Це слова сказані мандрівним циганом, чарівником і мудрецем, володарем таємних знань, пророком, для когось — магом, але передусім для всіх — сховищем часу, минулого, теперішнього й майбутнього — Мелькіадесом, — на першій сторінці відомого роману Габрієля Гарсія Маркеса, «Сто років самотності», перекл. на англ. Грегорі Рабасса (Лондон: Picador, 1978), 9. Переклад на англ. MAS.

2  
Хуліо Кортасар, «Гра в класики», перекл. на англ. Грегорі Рабасса (Нью-Йорк: Pantheon Books, 1966), 3.

3  
Роберт Вілсон, «Здалеку» («From a Distance»), інтерв'ю з Марджері Арент Сафір, у «Balanchine Then and Now», Енн Гоґан, ред. (Lewes: The Arts Arena and Sylph Editions, 2008), 111–19. Якщо не зазначено інше джерело, всі цитати Вілсона взяті із цього інтерв'ю.

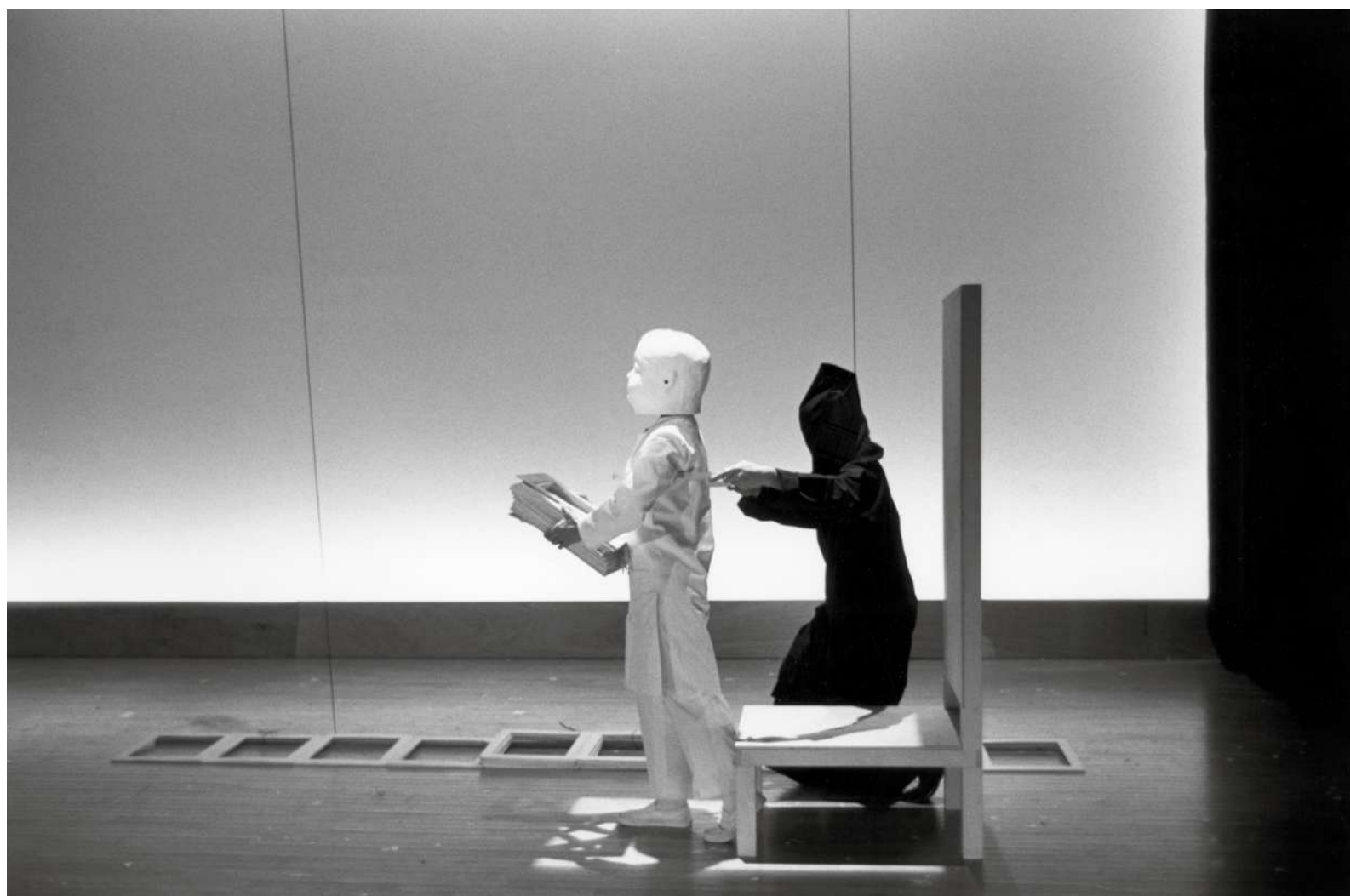


«Пристрасть святого Івана», Париж, 2007



«Тригрошова опера», Берлін, 2007. Трауде Гьосс і Юрген Хольц

«the CIVIL warS – Колінні вистави», Міннеаполіс, 1984



Купити книгу на сайті [kniga.biz.ua](http://kniga.biz.ua) >>>

себе ті знання, з якими народився. Сократ казав, що дитина знає все від моменту народження, а процес навчання — це відновлення знань... У 1960-х ми вважали Баланчіна революціонером, але він класик. Людина завжди розпізнає ту саму математику... Єдине, що залишається із часом, — це класика».

•

Перший том із цієї серії був присвячений Баланчіну, і Роберт Вілсон теж зробив свій внесок у нього. Баланчін оточив себе людьми, які розмовляли його мовою, проте всі вони були танцівниками. У цій збірці привертає увагу те, наскільки мало спільного в цих людей, окрім Роберта Вілсона, і наскільки багато спільного в їхніх думках про нього. Джон Роквелл вважає, що ким би Вілсон не був у постановці — режисером, художником-декоратором чи режисером освітлення, його голос домінує. Часто говорять, що все, до чого торкається Роберт, стає його творінням. Можливо, і ця книга, попри будь-які інші наміри, лише підтверджує це правило.

•

Ах, це ж саме той вампіризм — чарівний, шляхетний, інтелігентний вампіризм, який так захоплює й зачаровує. Якщо повернутися до раннього періоду життя й кар'єри Вілсона, то можна знайти творіння, які вже тоді мали характерний «вілсонівський» стиль, причому деякі з них дійсно належать йому, а деякі — не належать. Саша Гольдман показує фотографії першої домівки Вілсона і його гаража в місті Вако, у штаті Техас. Дивовижно бачити, що цей невеличкий міський гараж із його дитинства вже має вигляд сценічної декорації Вілсона. Звісно, можна сказати й інакше: сценічна декорація митця відтворює його гараж у містечку Вако. Чомусь веселіше уявляти, що цей гараж існує лише тому, що Роберт Вілсон намалював картинку, своєрідна кабалістична логіка із зображеннями замість слів і цифр. Гараж у Вако є, бо його уявив собі Вілсон. В оповіданні Хорхе Луїса Борхеса «Тльон, Укбар, Орбіс Терціус» усе почалося з вигаданої людиною фантазії про іншу планету, а закінчилося вторгненням у нашу реальність. «Речі теж по-своєму живі, — сказав би Мелькіадес. — Треба тільки розбудити їхню душу».

Усі у Вако бачили той гараж, але тільки Вілсон проніс його із собою і перетворив банальну матерію на субстанцію, з якої зіткані мрії. Магія полягає саме в перетворенні — у здатності бачити те, що бачать усі, але побачити все це інакше, вкласти в глибину себе й вивести назовні зі звичного контексту так, щоб і ми це могли побачити його очима. Можливо, для нього те, що він бачить, — проста реальність, тоді як для нас, хто має навчитися бачити, — це магія. Ось що таке магічний реалізм.



## Неймовірні предки II

«О, дозволь мені ввійти, дозволь мені колись подивитися твоїми очима», — каже Орасіо Олівейра Мазі про Ла Магу. Олівейра — це аргентинський письменник у Парижі, який нарешті збагнув: у книгах неможливо знайти те, що він шукає. «Це метафізичні річки, — каже він нам. — Я описую, визначаю і прагну їх, але саме вона в них плаває... І вона цього не знає, бо знає не більше ластівки».<sup>4</sup> Хоча Роберту Вілсону я такої невинності не приписую, проте він все-таки плаває в тих річках, про які решта з нас лише говорить або, в кращому разі, покірно спостерігає з берега. Це одна з причин, чому говорити про Роберта Вілсона і його творчість складно. Серж фон Аркс каже: «Здається, якась суперечність є вже в тому, щоб про це писати». Подорож може бути приреченою на суцільну невдачу, але скільки ж веселощів і прекрасних краєвидів буде на цьому шляху: острови образів посеред тих метафоричних річок, які самі все висловлюють і милостиво терплять наші цілковито неадекватні способи висловлювання, сковані бінарною мовою, як і всі ми, де слабкість розуму неминуче й сумно все ще називають «божевіллям».<sup>5</sup>

•

На шляху розуміння книги «Роберт Вілсон Ізсереди́ни» ми зустрічаємо велетенську жабу, ревізіоніста-чарівника країни Оз, дитину-мага, вчителя-буддиста, поїдача гігантів, великого театрального артиста, придворного митця. Звичайно, всі вони — Роберт Вілсон. Всі вони, навіть поєднані в єдине ціле, не здатні цілковито скласти одного Роберта Вілсона. «Проблема одна»\*, — як міг би сказати Гамлет, один із зіграних Вілсоном сценічних персонажів. Для nous les autres, решти з нас, і, можливо, для самого Вілсона він є чимось феноменологічним у тому сенсі, що, так, він дійсно є феноменом/феноменальним, але він також є досвідом. Його треба радше проживати, ніж проговорювати чи вивчати, що, можливо, й пояснює, що він робить у справжньому театрі. «Навіщо носити окуляри, якщо вони тобі не потрібні?», — звертається Олівейра до Ла Маги, якій важко читати книгу.<sup>6</sup>

Я дивлюсь на сцену Вілсона й чую Кортасарове визначення фантастичного: розгляд щоденної реальності крізь шпарки та щілини. Кавоварка закипає в той самий момент, коли дзвонять у двері й збивають кішку, і в збігові обставин щось — на мить — стає очевидним, щось, що, можливо, не має нічого спільного ні з кавою, ні із дзвінком, ні з кішкою: інший вимір реальності відчиняє свої двері та, якщо нам щастить, дозволяє кинути один погляд на його послання. На жаль, це лише одна мить. Зачинаються двері (або падає завіса), і ми повертаємося до нашого збіднілого бінарного бачення світу. «І все-таки, — завершує Кортасар, — реальність цих послань я ніколи не піддам сумніву».<sup>7</sup> Навіть якщо ми не можемо вхопити ту веселку і втримати її в руках, наскільки ж прекрасніший світ від знання про неї. Навіть якщо веселка приховує лезо бритви.

«POetry», робота Вілсона у співпраці з Лу Рідом, ґрунтується на сповненому жаху й водночас захопливому житті та творчості майстра гротеску й арабески, Едгара Аллана По, якого, як і Вілсона, у Франції шанують як генія, а в його рідній Америці часто ігнорують або неправильно розуміють. Коли я думаю про Вілсона, я думаю про По, людину з найяскравішим інтелектом і уявою, яка постійно вела боротьбу між двосічними крайнощами, що спокушають і жахають водночас: порядком і хаосом, розумом і божевіллям, що майже одне й те саме. Уяву творця, неприборкану

4  
Кортасар, 96.

5  
Так само, 75.

6  
Так само, 25.

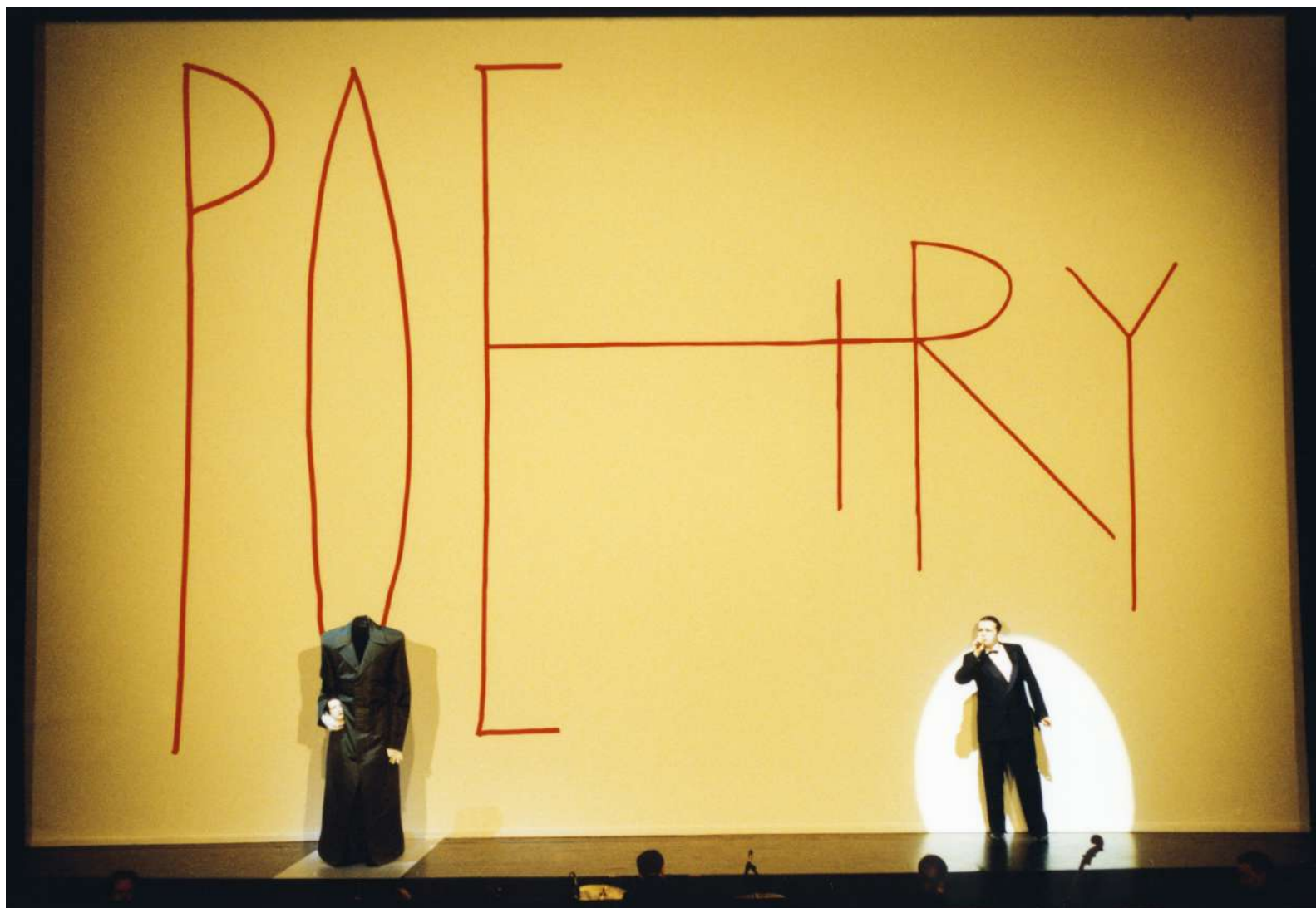
\*  
переклад  
Ю. Андруховича

7  
Хуліо Кортасар, «The Present State of Fiction in Latin America», Марджері Арент Сафір, перекл. на англ. мову, у «The Final Island», Джеймі Алазракі, Івар Іваск, ред. (Norman: University of Oklahoma Press, 1978), 30.

в контексті його історій, стримують сувора строгість його прози та драматична побудова. Майже можна відчутти, як натягнуто віжки. Привабливість порожнечі й жах прірви. У По присутній справжній страх перед вивільненням демонів на волю, а отже, постійна потреба їх приборкувати. Все зменшується до розмірів, які може усвідомити й контролювати мозок, що б це не було — незбагненна відстань до місяця в містифікації По «Дивовижна пригода Ганса Пфааля», чи розміри Всесвіту в його космології «Еврика». Поки астрономи й космологи дискутували про скінченність чи нескінченність Всесвіту, По проголосив його обов'язково скінченням. Інакше жах був би занадто сильним. а як щодо Вілсона? Борхес вшановує По як батька детективу, інші — як батька фантастики. Обидва жанри стосуються відкриттів і уяви. Борхес говорить, що всі історії По мають свої недоліки, але вся творчість По в цілому — це робота генія.<sup>8</sup> А що ж Вілсон?

У мистецтві «гротеск» — це декоративне поєднання арабесок, переплєтених гірляндами й невеличкими фантастичними постатями людей і тварин, часто розташоване симетричними візерунками навколо архітектурної основи. У літературі зазвичай персонажів вважають гротескними, якщо вони викликають

8  
Хорхе Луїс Борхес,  
«The Detective Story»,  
у «Selected Non-Fictions»,  
Еліот Вайнбергер, ред.  
(Нью-Йорк: Penguin  
Classics, 1999), 498.





*«POetry», Гамбург, 2000*

і захоплення, і огиду водночас. Сатана — найкрасивіший ангел, бо навіть Мілтон зрозумів, що лиходій — завжди найцікавіший персонаж. Театр гротеску посиляється на антинатуралістичну школу італійських драматургів початку XX століття, яких часто вважають попередниками театру абсурду. Гротеск передбачає щось непокероване, якесь сплетення крайнощів, у цьому й зароджується його дивність: «Блаженство занурення й жах порожнечі співіснують на його сцені», — пише Нагель про Вілсона.

Напруга між красою і втратою породжує гротеск. Той, хто дає життя, є й агентом смерті: вишукана постать Шеріл Саттон із ножем у руці повільно рухається по сцені й безшумно вбиває двох дітей у «Погляді глухого» Вілсона. Знову двосічне лезо:

змішування народження й смерті в одному, де навіть вода (як мати), необхідна для життя, може раптом обернутися проти нього, стати небезпекою, потопити й проковтнути, перетворити життя на смерть. Напруга полягає в основній течії, у знанні, що лезо таки є двосічним і що за якусь долю миті воно може перейти на іншу сторону. Вілсон захоплюється Ріхардом Вагнером, у роботах якого краса й смерть часто йдуть поруч. Більшу частину свого життя Вагнер мріяв написати буддійську оперу на історію про Пракриті та Ананду. Він так і не зміг її завершити. Можливо, митець зазнав поразки, бо в буддійській історії кохання немає трагічної зустрічі крайнощів краси та втрати, натомість втрата веде до ще більшої краси просвітлення.

Зустріч крайнощів: хіба це не входить до переліку того, що Вілсон любить у Марлен Дітріх?

«Мені було 27, коли я обідав із Марлен Дітріх, — пригадує Вілсон, — а їй тоді було 71. Я запросив її до ресторану. Якийсь чоловік підійшов до нашого столика і сказав: «О, пані Дітріх, ваші виступи такі холодні!», а вона відповіла: «То ви не слухали мій голос». Марлен сказала, що складність полягає у співвіднесенні голосу до обличчя. Її рухи могли виглядати холодними, як лід, але її голос міг бути [тут Вілсон стишується] дуже пристрасним. У цьому й полягала її сила».

«Без часу немає і простору», — любить нагадувати нам Вілсон. Едгар По це усвідомлював. У книзі «Темрява ночі» астроном Едвард Гаррісон віддає шану По як першому, хто знайшов правильне розв'язання парадокса Ольберса. Парадокс звучить так: якщо Всесвіт заповнений зірками, чому вночі темно? Оскільки зірки надзвичайно далекі, а їхнє світло ще не дійшло до нас, припустив По в 1948 році: простір і час, невіддільні один від одного. (9)

Якщо для По поезія народжується з математики, (10) то вимоглива точність Вілсона породжує таку красу, від якої перехоплює подих. Орасіо Олівейра казав: щоб побачити світ, треба поставити його з ніг на голову й дивитися крізь інший край калейдоскопа. Вілсон говорить: зроби щось, а тоді знищ. Олівейра стверджує: треба щось убити, щоб воно могло переродитися. Всі прозові твори Едгара Аллана По про створення й знищення — чи то алібі, чи Всесвіту. У цьому й полягають і напруга, і гротеск, і збоченість. Збоченість одночасного творення й руйнування, конструювання й підривання основ конструкції, щось на кшталт позитивної збоченості. а що ж Вілсон?

«Подумай», — могла б сказати пустотлива посмішка прекрасної Рут Гльосс, блазня в «Сонетах Шекспіра».

•

Роберт Вілсон каже: «Бодлер говорив: «Геніальність — це дитинство, повернене за бажанням»».

Бодлер переклав прозові твори Едгара Аллана По французькою. Кортасар переклав їх іспанською.

«Думаю, певна частка геніальності Баланчіна, — каже Вілсон, — полягає в тому, що ти завжди бачиш у ньому допитливість маленького хлопчика».

9  
Едвард Гаррісон,  
«Darkness at Night:  
A Riddle of the Universe»  
(Кембридж, Масс.:  
Harvard University Press,  
1987), 148.

10  
Едгар Аллан По, «Філосо-  
фія композиції», у «Пое:  
Essays and Reviews»  
(Нью-Йорк: The Library  
of America, 1984), 27-32.



Як і По, Вілсон може бути кумедним, дуже кумедним. Кортасар також може бути дотепним. Все залежить від того, з якого краю ти дивишся, зовсім як із калейдоскопом. У «Грі в класики» ми зустрічаємося з уругвайським філософом, Сеферіно Пірезом, кимось на кшталт Ліннея Нового Світу, який класифікує й реорганізовує «реальність» у певні корпорації. Єдиний критерій: колір. Отак під егідою Національної корпорації комісіонерів для видів із жовтим забарвленням можна знайти банан, жовтий «фольксваген», людей із «жовтих» рас тощо.<sup>11</sup> Те, як хтось розглядає об'єкти й критерії, якими їх оцінюють, визначає їх сутність, а самі ці критерії вибрано довільно. Використання десяткової системи як основи в математиці не відповідає жодній матеріальній потребі. Вона вибрана довільно. Чому ж тоді вважається, що значення формують слова, а не звук чи музика, чи навіть візуальна насолода?

•

Другий парадокс Зенона в апорії про Ахілла й черепаху демонструє неможливість руху. Всупереч усім очікуванням, стверджував Зенон, швидкий Ахілл ніколи не зможе наздогнати черепаху, якій дали фору, щоб компенсувати її повільність. Оскільки перш ніж Ахілл, що стартує з точки А, зможе наздогнати черепаху в точці Б, він повинен спочатку пройти половину відстані між а і Б; але перш ніж він зможе пробігти половину відстані, йому треба пройти чверть відстані, а перш ніж він зможе пройти чверть відстані, йому треба пробігти восьму частину відстані, а перш ніж... *ad infinitum*. Принцип нескінченного поділу теоретично унеможливорює рух у просторі. Всі слова Зенона є правильними, а — логіка бездоганною. Парадокс полягає в тому, що всі ці «істини» приводять до результату, який є цілковито неправильним, коли стикається з матеріальною реальністю часу й простору: ми можемо рухатися вперед, Ахілл може і наздогнати, і навіть перегнати черепаху.

Нескінченний поділ — це те, що Вілсон робить із часом і простором. «Повільні» рухи Вілсона насправді складаються з мільйонів миттєвостей стрімких рухів, чогось на кшталт теоретичного поділу повільного на швидке за допомогою поняття нескінченного поділу — свідомого чи несвідомого. Видається, ніби Вілсон бачить кожну з цих миттєвостей і нас просить їх побачити. Це один із «звичних» поглядів на реальність, який він пропонує. Іншим є світло, де нескінченно мала зміна змінює все. Навіть мова, з її неочікувано розподіленими складами й наголосами, її плином і повторами, невеличкими змінами, що перетворюють розбірливу мову на шум, ланцюжки фонем, із яких ми зрідка вловлюємо якусь розбірливу фразу, подібна до книг із «Вавилонської бібліотеки» Борхеса, подібна до генетичного коду, із якого ми складаємося.

Лорі Андерсон не вважає, що Гайзенберг та інші творці квантової фізики мають із Вілсоном щось спільне. Я думаю, вони пов'язані майже з кожним авангардистським рухом, який зародився в міжвоєнний період: дадаїзмом, сюрреалізмом, інтерпретацією снів, вивільненню несвідомого. Навіть часто повторювана Вілсоном фраза «без часу немає простору» — це посилення на теорії відносності Айнштейна (1905 і 1915 років). Влада належить спостерігачеві (аудиторії) — «значення» не є невіддільним від чогось, воно визначається вибором спостерігача, який вирішує, як його оцінювати. Можна діяти і як хвиля, і як часточка, що теоретично є протилежностями. Класичні ньютонівські причина й наслідок були замінені на вірогідність Гайзенберга. Наші знання обмежені, і ці обмеження властиві природі. Ми більше не можемо розраховувати каузальність руху будь-якої часточки, а тільки вірогідність того, де вона може бути чи куди переміститись. Ці поняття настільки

11. Кортасар, *op. cit.*, 517.



«Погляд глухого» (відео), м. Нью-Йорк, 1981. Шеріл Саттон



«Два Дот» (документальний фільм), м. Нью-Йорк, 1980. Роберт Вілсон і Крістофер Ноулз

Купити книгу на сайті [kniga.biz.ua](http://kniga.biz.ua) >>>