

Мария Хализева

Мировоззрение перформанса

Ян Фабр по своей природе возмутитель спокойствия. Но суть его куда шире этого определения.

Биография Фабра, получившего образование в Муниципальном институте декоративных искусств и в Королевской Академии изящных искусств в Антверпене, складывается из достижений акциониста, перформера, художника, скульптора, автора текстов, хореографа и режиссера. Его творчество состоит из болезненных лейтмотивов, устраивающих изощренные переключки между жанрами. Почти сорок лет подряд Фабр не устает повторять, что чувствует себя карликом в стране великанов, и, похоже, речь идет не только о родной Бельгии и великих фламандских художниках, но и о мироздании в целом.

В свои почти шестьдесят (а в 2018 г. у него юбилей) Ян Фабр во многом верен себе двадцатилетнему, в этом убеждаешься после знакомства с фрагментами его дневников, относящимися к 1978–1982 гг.

Фабр существует в искусстве не по правилам, теперь он может себе это позволить, хотя и тут не обходится без скандалов, набегающих волна за волной (один из самых громких разгорелся в Авиньоне в 2005 г., когда режиссер стал художественным руководителем знаменитого театрального фестиваля, собрав, мягко говоря, неожиданную программу и показав в Почетном дворе Папского дворца свои работы «Я есть кровь» и «История слез», выстроенные на «символике телесных жидкостей»¹: «Моя креативность всегда непокорна и грубовата»², – признавался он еще в далеком 1980 г.). Впрочем, и в 20 лет, когда мог себе позволить совсем немного, Фабр все равно жил лишь по собственным причудливым законам, экспериментируя над собой и миром, но в первую очередь, все же над своими телом и сознанием, неоднократно оказываясь в той или иной неволе: «Я начинал с сольных перформансов, часто заканчивавшихся тем, что меня арестовывали или я попадал в больницу»³.

Яна Фабра чрезвычайно занимают пороги и рубежи: не только в искусстве, но в людской физике и психике. В молодости он тяготел к экспериментам под лозунгом «Я ищу искусство, но найти искусство сложнее, чем золото»⁴ и был завсегдаем антверпенской полиции. Его акции и перформансы, в которых тело акциониста и перформера заключало в себе намерение, событие и результат⁵, имели, как правило, внушительную протяженность во времени, так что стражи порядка успевали прибыть и сориентироваться. В ранних дневниках Фабра имеется, например, такая запись: «Ночная акция. На площади Хрунплаатс на остановке 2-го трамвая я встал на колени и прижался носом к трамвайному рельсу. И так я прополз до трамвайной



Я. Фабр

остановки “7-я Олимпийская аллея”. Полз я четыре часа, тридцать шесть минут и двенадцать секунд⁶. Или спустя несколько месяцев: «Сегодня с двенадцати часов я целовал улицы, двери, дома и памятники моего любимого города. Каждые десять минут я кричал: “Я люблю тебя, *je t’aime, ich liebe dich, I love you*”. В семнадцать часов акция завершилась⁷. А еще в молодости, в 22 года, Ян Фабр, кажется, круглосуточно анализировавший в себе все и вся, нанял частного детектива, чтобы тот следил за ним и предоставлял отчеты. Тогда же он познакомился с немецким художником Йозефом Бойсом, одним из основоположников «флюксуса» – разновидности искусства перформанса, и обозначил его для себя как «завораживающую личность»⁸. Среди ироничных, самоироничных и бог весть каких еще выпадов молодого Фабра в адрес общественности имел место такой: на своем доме, находящемся на той же улице, что и дом, где одно время жил Ван Гог, он прикрепил табличку: «Здесь жил и работал Ян Фабр». Его парадный автопортрет (а серия автопортретов Фабра, в том числе бюстов, в самых причудливых обликах продолжает множиться на протяжении жизни, что свидетельствует не об эгоцентризме, а о непрекращающемся самоисследовании творца) в виде червяка, перодеготого кардиналом, в свое время выставлять не разрешили.

Зрелый Ян Фабр испытывает пределы человеческой, в частности, зрительской, способности восприятия несколько иными способами:



Я. Фабр. Скульптурные автопортреты

вызывающе радикальными методами прощупывает и исследует выносливость и терпимость посетителей музеев (вплоть до Лувра, где в 2008 проходила его выставка «Ангел метаморфозы»), биеннале (вплоть до Венецианской) и театральной публики.

В России это испытание началось почти два десятилетия назад, когда на Первый Европейский фестиваль современного танца (EDF I) в 1999 г. приехали два моноспектакля Яна Фабра: «Она была и есть, неизменно» (1991; работа вдохновлена композицией Марселя Дюшана «Новообращная, раздеваемая догола своими холостяками, неизменно») и «То самое почетное место» (1997) – два женских, и отнюдь не только пластических, монолога в исполнении актрис Эльс Декекелер и Рене Копрай соответственно. Сетуя на избыточную статичность побывавших в Москве первыми спектаклей Фабра, критика впоследствии вспоминала: «В одном женщина в подвенечном платье и фате, прикуривая одну сигарету от другой, чрезвычайно медленно в течение часа передвигалась вдоль авансцены, рассуждая о несовершенствах мужской половины человечества, а по подолу ее юбки полз огромный черный жук. <...> Во втором опусе актриса в нижнем белье, лежа на козетке, щелкала орехи, почти не двигаясь и не произнося ни слова»⁹. Но если в 1999 г. работы Фабра скромно показывались на «Сцене под крышей» Театра имени Моссовета и в РАМТе (сразу, однако, подтолкнув московскую критику к характеристикам-штампам в адрес их



«Мои движения одиноки, как бродячие псы».
Компания *Troubleyn*. Э. Омарсдоттир

создателя: «знаменитый художественный хулиган», «крупный специалист по провокациям и эпатажу», «ужасный ребенок»), то следующее потрясение ждало нашего зрителя, причем не какого-нибудь, а самого чинного и рафинированного, балетного, прямо на исторической сцене Большого театра. Здесь на церемонии вручения премии «Бенуа де ла Данс» 2002 г. номинированный на приз Ян Фабр представил очередной женский моноспектакль «Мои движения одиноки, как бродячие псы» (премьера Авиньонского театрального фестиваля 2000 г.), где в компании чучела собаки (инсталляции с чучелами животных – собак, кошек, сов – одна из протяженных линий в творчестве Фабра) исполнительница Эрна Омарсдоттир невозмутимо занималась мастурбацией.

Все три увиденные Россией на рубеже девяностых–нулевых постановки характеризовались критикой как «демонстративно анти-танцевальные», причем театроведам тогда, по словам автора газеты «Коммерсант» Татьяны Кузнецовой, не понравилась драма, а балетоведам – хореография. Ольга Гердт в газете «Московские новости» формулировала картину восприятия несколько иначе: «по масштабам таланта и наглости с Фабром можно сравнить только американского режиссера-хореографа-художника Боба Уилсона. В перформансах того и другого драматические критики восхищаются пластикой, а танце-



«Оргия толерантности». Компания *Troubleyn*.
Сцена из спектакля

вальные – сценографией и режиссурой». Сегодня, впрочем, углядеть общее между Яном Фабром и Робертом Уилсоном возможно разве что в их мировой славе и запредельной работоспособности. Что касается московской публики, то она гневалась, а возгласы «Вызовите милицию!» мало чем отличались от апелляций антверпенских жителей семидесятых–восьмидесятых годов к местной полиции по поводу все того же нарушителя правил.

Чего Фабр, зачарованный переходом границ, и впрямь не терпит, так это нормативности и бездумного смирения. Что не дает ему покоя, так это телесность как способ преодоления конфликта души и тела, внутреннего и внешнего, духа и физиологии. Что позволяет себе – раз за разом затрагивать и осмыслять одни и те же волнующие его темы, вроде карнавала или войны.

Вероятно, перформативная и акционистская, а впоследствии и режиссерская, деятельность Фабра складывалась вот из этих посылов: «Я учился ремеслу оформления витрин. Однажды я вынул из витрины манекен и начал использовать вместо него собственное тело. <...> Текст это тело, тело это текст. <...> Основной драматический конфликт – в неизбежности человеческого угасания и распада»¹⁰.

Настоящее знакомство российского зрителя с Яном Фабром случилось в 2009 г., когда вскоре после показа в Авиньоне в Москву на

фестиваль NET («Новый европейский театр») привезли его работу с энергичным и многообещающим названием «Оргия толерантности». Здесь сошлись мощная социальная критика уроженца маленькой европейской страны и его же не признающее тормозов и самоцензуры воображение, подпитываемое классическим и современным искусством. «Поймите, я не против толерантности, но я не одобряю оргий. А ведь мы переживаем настоящую оргию толерантности», – говорил тогда Фабр, с юности бастовавший против возводимой в культ европейской терпимости («Голландская толерантность уже лезет у меня из ушей»¹¹), и устами своих артистов-перформеров посылал на вполне понятные без перевода четыре латинские буквы *f-u-c-k* вещи, страны, континенты, понятия, людей, президентов и самого себя, так или иначе участвующего в этой оргии. Два вечера подряд фестиваль зал Центра имени Вс. Мейерхольда вынужден был демонстрировать в отношении спектакля Фабра собственную толерантность, дававшуюся с заметным усилием. Публика явно была не готова к чемпионату по мастурбации, с которого началось действие; или ко вполне натуралистичным родам на сцене, во время которых женщины, угнездившиеся вместо гинекологических кресел на тележках супермаркета, яростно сжимая железные решетки ногами, в муках производили на свет красиво упакованный ширпотреб – пиво, чипсы, моющие средства; или к совокуплению с брендовыми вещичками, вроде сумочки Луи Вуиттон и кожаного дивана Честерфилд. Но из-за шокирующего, недвусмысленно разоблачительного посыла в адрес общества маниакального потребления (отдельные сцены напоминали о перформансах предшественников Фабра шестидесятых годов, скажем, о так называемых «материальных акциях» представителя Венского акционизма Отто Мюля, в первую очередь об «Акции с женщиной, мужчиной и головой быка»¹²) то тут, то там показывались очертания Фабра-поэта («Ну, да, я поэтический анархист»¹³ – из дневника 1978 г.). Из метафоричного нагромождения непристойностей раз за разом выныривал Фабр, взыскующий гармонии, и устраивал танец тревожного ликования – персонажей и грохочущих супермаркетовских тележек, в иные моменты порхавших и кружившихся в воздухе, словно бесплотные партнерши, – под вальс «Сказки Венского леса» Иоганна Штрауса.

«Фабр – мастер застать врасплох. <...> Мы постоянно на страже», – признается танцовщик, актер, перформер Седрик Шаррон, сотрудничающий с Фабром с 1999 г., начиная со спектакля «Пока мир



«Подожди, подожди, подожди... (моему отцу)».
Компания *Troubleyn*. С. Шаррон. Фото В. Бергманна

нуждается в духе воина», участник «Оргии толерантности» и еще ряда созданий режиссера, а также двух его последних знаковых работ – «Гора Олимп» и «Бельгийские правила» (театральная компания *Troubleyn* Яна Фабра, созданная в 1986 г. в Антверпене). В 2014 г. на фестивале моноспектаклей «SOLO» Седрик Шаррон представлял Москве еще одну постановку Фабра, вдохновленную биографической историей самого исполнителя – «Подожди, подожди, подожди... (моему отцу)».

Вероятно, Фабр тяготеет именно к такому типу моноспектакля – соло-перформанс («разве соло-перформанс не автопортрет?»¹⁴ – вопрос из его дневника), в основе которого лежит нерушимый союз вербального и хореографического, словесного и телесного монологов, каждый из них, если судить по мастерству Шаррона, должен быть выполнен на высочайшем техническом уровне. Статный длинноволосый красавец в эффектном красном костюме на протяжении часа существует в густых клубах дыма и ритме грохочущей музыки. Нет ни мгновения статики, но есть зоны молчания, движения Шаррона конвульсивны в его страстной попытке достучаться до мира, куда пока путь закрыт. Сам же монолог, написанный для него Фабром, выстроен как обращение к ушедшему отцу: «Позволь мне спеть эту песню жизни». И поется она – во всех ее подробностях – скорее

экспрессивным танцем, нежели голосом. Герой Седрика Шаррона, побравшийся к порогу небытия, ведет воображаемый диалог с отцом, в котором второй участник безмолвствует, но даже по его молчанию в какой-то миг становится понятно, что сыну удалось пробиться к отделившейся еще при жизни душе, досказать то, что вовремя не выговорил, и быть услышанным.

Задумывая двадцатичетырехчасовой театральный проект «Гора Олимп», Ян Фабр сильно рисковал. К личному риску ему не привыкать, но на этот раз в предприятие были втянуты 27 актеров, целая труппа, напряженно репетировавшая в течение года. И вот уже третий сезон по городам и странам победно кочует не имеющий аналогов спектакль, в основу которого положены древнегреческие мифы и трагедии. Состоит «Гора Олимп» из 15 пространных эпизодов, большинство озаглавлено именами античных персонажей: Этеокл, Гекуба и Одиссей, Эдип, Федра, Геркулес, Электра и Орест, Медея, Антигона, Аякс и т.д.

Ничуть не идеализируя обитателей горы Олимп, Фабр дарует им необыкновенного предводителя в образе Диониса – Эндрю ван Остаде, регулярно остраивающего действие. В набедренной повязке, увешанной гроздьями винограда, в цветочном венке на голове, с покоряющей плутоватой улыбкой он трясет своими обильными телесами, не стесняясь ни их, ни собственной спутницы – женского варианта ожиревшего от возлияний, но такого витального бога вина и экстаза. На масштабной выставке «Ян Фабр: Рыцарь отчаяния – воин красоты» в Эрмитаже (октябрь 2016 – апрель 2017) Фабром была представлена серия рисунков, сделанных шариковой ручкой *Vic*, – «Появление и исчезновение Вакха I», вдохновленная не только рубенсовским Вакхом, но и несравненным Эндрю ван Остаде в образе Диониса.

Дионисийские бесчинства, сомнительные с точки зрения обывателя brutальные танцы, обнаженные тела обоих полов, самозабвенные беснования, сырое мясо, в огромных количествах – кусками по килограмму – брякающееся на сцену, и брызги крови, заляпывающие подмостки и долетающие до первого ряда публики (кровь всегда представляла для Фабра особый интерес, собственной кровью написаны несколько его ранних картин), – всего этого в «Горе Олимп» через край. Гендерные различия, столь наглядно здесь заявленные, довольно скоро нивелируются. Вакхическое изобилие, однако, ни мгновения не воспринимается как театральная чрезмерность, поскольку над всем этим неусыпно витает аполлоническое постановочное совершенство,



«Гора Олимп». Компания *Troubleyn*. Сцена из спектакля.
Фото В. Бергманна

а любое движение и жест на протяжении всех двадцати четырех часов сражают продуманностью и перфекционистской выверенностью. Мнимый хаос, беспощадная громкость, сокрушительная энергетика и разгул по нарастающей переplавляются в очередную пластическую сцену, длящуюся заведомо дольше готовности ее воспринимать, или переходят в тихий, но страстный монолог, звучащий то на фламандском, то на английском, французском, немецком либо итальянском языках. (Слово здесь воздействует не столько семантикой, сколько интонацией, представая причудливой и многообразной акустической единицей.) Или наоборот, пробуждение реально спящих перед публикой исполнителей (в этих сутках для актеров предусмотрено три коротких перерыва на сон – *dream time*, эстетски обставленных и срежиссированных – расположение тел в пространстве, приглушенный свет светильников-шаров, опустившихся к самому полу; зритель может присоединиться ко сну прямо в кресле или отправиться в фойе, где приготовлены раскладушки) плавно преобразуется в оргиастическую сцену в белых спальниках-коконах, бьющихся, словно хвосты русалок.

Исполнители Фабра – в гораздо более высокой степени синтетические актеры, чем это привычно представлять: они и драматические, и балетные, и оперные порой, и действующие лица физического



«Сила театрального безумия». Компания *Troubleyn*.
Сцена из спектакля

театра, и перформеры, существующие на пределе возможностей. Еще в свои 20 лет Фабр записал в дневнике: «В моих глазах актеры должны быть сатирами, мучителями и богами»¹⁵ и с тех пор стремится все к большей отточенности собственных видений и видений.

От почти пятичасовой «Силы театрального безумия» (1984, спектакль возобновлен в 2012), восьмичасового «Театра предвидения и надежды» (1982) он приходит к двадцатичетырехчасовой «Горе Олимп». «Искусство – это захват заложников»¹⁶, – утверждал Фабр в отдаленном от сегодняшнего дня 1978 г. Но раз завоеванные, заложники Фабра – в лице его актеров, а со временем и публики по всему миру – стремятся перейти в разряд союзников и сотворцов, готовые к самым смелым экспериментам над собой. Впрочем, зрителям представлена возможность покинуть зал в любой момент действия и снова возвращаться.

Всем известно, как появилась на свет богиня любви и красоты, пенорожденная Афродита, но мало кто помнит, что пена морская, из которой она вышла, состояла из крови и спермы оскотенного Кроносом Урана. Фабр этот источник европейской культуры не забывает.

Плоть и секс – два бога «Горы Олимп», оскорбившие современных греков, категорически не пожелавших принять во внимание даже подзаголовки спектакля «во славу культа трагедии». В результате пару

лет назад разгорелся очередной из преследующих режиссера скандалов – на сей раз вокруг Эллинского фестиваля Афин и Эпидавра, и только что назначенный его куратором Ян Фабр, почувствовав враждебную обстановку, отказался от поста.

Отправная точка «Горы Олимп» – статика античных статуй, цветовая основа спектакля – белый. Все костюмы, впечатляющие разнообразием драпировки, – хитоны, экзомисы, пеплосы, набедренные повязки и мантии – конструируются из белых полотнищ, и редко когда им удается долго сохранять свою белизну, постепенно тускнея, пропитываясь потом, кровью или расцветиваясь красками из баллончиков, всевозможными конфетти и блестками. В белом актеры прыгают через тяжелые железные цепи, как через скакалку, – на протяжении изнурительных двадцати с лишним минут, мучительных даже для созерцающих эту сцену. В белом они теряют силы, в белом валяются поочередно на землю, в белом жадно лизжут принесенное им разноцветное мороженое. В белом их герои бесстыдствуют, в белом страдают, в белом впадают в транс, белым йогуртом обмазывают друг друга, в белых спальниках затихают на недолгий сон. Чище этого белого только полное обнажение, его здесь столько, что очень скоро публика забывает о собственной фраппированности, перестает обращать на этот факт внимание, сосредоточивается совершенно на ином, безоглядно погружаясь в хитросплетения и переживания мифов.

Откровенность, отчаянность и жестокость мифа очищается у Фабра красотой. Явленное постановщиком зрелище претендует на то, чтобы быть не высказыванием о реальности, но самой реальностью.

В «Бельгийских правилах», последнем по времени театральном создании бельгийца Яна Фабра, благодаря фестивалю-школе «Территория» увиденном Москвой в 2017 г. почти сразу после премьеры, как и в «Горе Олимп», монологи и реплики звучат на пяти языках. Но если в спектакле, выстроенном на основе античных трагедий и мифов, слово вполне позволительно было воспринимать как один из вспомогательных элементов общей картины, то для «Бельгийских правил» текст, написанный Йоханом де Боосом, существенен и принципиален. Прогноировав его содержание, рискуешь воспринять постановку лишь как затянувшееся на четыре часа красочное и провокационное шоу.

Спектакль разбит на 14 глав (ход, знакомый по «Горе Олимп»), в каждой выделено от двух до пяти подглавок-сцен. Среди действующих лиц – герои фламандской и бельгийской живописи: от Яна ван Эйка,

Иеронима Босха, Питера Брейгеля Старшего и Питера Пауля Рубенса до Фелисьена Ропса, Фернана Кнопфа, Джеймса Энсора, Поля Дельво и Рене Магритта. Среди них же – участники многочисленных карнавалов, шествий, все в экстравагантных национальных нарядах, разноцветных перьях и с предписанными веками атрибутами в руках, вроде корзин с апельсинами у желей из Бинша (считается, что апельсины отгоняют злых духов, а сама традиция апельсиновой процессии в «жирный вторник» предположительно берет начало в культуре инков), деревянных зигзагообразных клещей у гагеттов из Мальмеди (по одной версии, это были бунтари, бросившие вызов местным запретам на карнавалы в XVII–XVIII вв., по другой – они имеют римские и германские корни; документальные же подтверждения их существования сохранились лишь с середины XIX в.) или детских колясок у грязных хлюпиков из Алста. Фантастическое многообразие карнавалов, сцен и танцев в последней премьере переключается с циклом работ Фабра-художника «Фальсификация тайного праздника (Карнавал)», внушительная часть которых была представлена на выставке в Эрмитаже. Там можно было обнаружить целый ряд карнавалов, сородичей персонажей спектакля. Фабр позволяет себе вольность сравнивать с карнавалом целую страну, выставляя ее то комичным шедевром, то сюрреалистическим кошмаром. Карнавал как доказательство разнообразия устройства жизни, как буйство плоти, как провокация, как эпитафия наконец (вспомним инсталляцию «Карнавал мертвых дворян», 2006) – карнавал, как и трагедия, успокаивает. Во всяком случае, по Фабру, да и по Бахтину тоже.

В «Бельгийских правилах» перед публикой исповедуются бельгийские голуби и призывают сородичей со всего земного шара соединиться; здесь читают лекции о театре бельгийские ежи, ревниво оберегающие свои ранимые животы. Один из них, с седьми букольками на голове и в очках с тонкой оправой, кокетливо поздравляет нас с рождением Бельгии «от союза театрального волнения и революции», а другой, изрядно отъевшийся, страстно уверяет, что визуальный театр, к которому, судя по всему, следует причислить и спектакль «Бельгийские правила», «если и не спасет мир, то может сделать его чуточку выносимее». Свое критическое проявление любви к стране и искусству – а оно для Фабра воистину весь мир – режиссер преподносит то иносказательно, то предельно прямолинейно, вплоть до открытого пафоса, не вызывающего, впрочем, ни грана отторжения.

«Размер страны вынуждает смотреть за ее пределы» – утверждение, приведенное в программке, тем не менее, не способно единственно правильным образом охватить и обобщить сценическое высказывание Яна Фабра. Взгляд за пределы подталкивает к более пристальному взгляду вовнутрь, погружение в культурное прошлое помогает по-иному посмотреть на настоящее, знание традиции подстегивает переосмыслить на новом уровне современность, а встречи с людьми – углубиться в себя.

Может показаться, что, размышляя о Бельгии, Ян Фабр оставляет политику в стороне, сосредотачиваясь по преимуществу на копировании и представлении театральными средствами знаменитых картин своих соплеменников (отдельное удовольствие совмещать первоисточник и относящуюся к нему сцену из «Бельгийских правил»). Но это не так. Здесь есть эпизод, посвященный прибытию от производства оружия – саморазвенчание нации, зарабатывающей на экспорте оружия 30 евро в секунду, а есть фрагмент, пародирующий больших политиков, беззащитно наживавшихся на колониальном Конго (из-под колосников вываливаются скелеты на ниточках и затевают дерганный танец над головами своих упитанных порабощенных). Безоговорочно восторгаться Бельгией, славословить ее, захлебываясь рефреном «Наша страна прекрасна!», может только экзотическая Безумная Грета (воссозданная по мотивам Питера Брейгеля), с трудом удерживаемая за космы.

А еще Ян Фабр умеет скорбеть. Одна из самых тихих и горьких сцен спектакля – «Первая мировая война: Ипр» – о первых жертвах отравляющего газа, так и названного ипритом. Обнаженные тела погибших вповалку накинаны в шкафу-витрине, толкаемом из конца в конец сцены одиноким атлетом со скелетом на спине. Эту траурную процессию накрывают порывы ветра, нагоняющего не то туман, не то новое облако газа; оно и заволакивает всех и вся под поминальные звуки трубы, выдуваемые голубем-трубачом над опустевшим Ипром.

При всей ясности структуры «Бельгийские правила» (самим ерническим и остроумным правилам тут выделено щедрое место), как и «Гора Олимп», – сложносочиненный, многослойный и внятный спектакль, родившийся в эпоху, отнюдь не расположенную к перфекционизму до самоистязания. Оставаясь в кругу волнующих его тем, прикасаясь к ним снова и снова на самых разных уровнях и в разных жанрах, не чураясь самоцитат, Ян Фабр в последние годы, во всяком



«Бельгийские правила». Компания *Troubleyn*.
Сцена из спектакля. Фото В. Бергманна

случае, на театральной сцене, несомненно дотягивается до какой-то высшей ясности. Ему удастся парадоксальным образом сочетать невозможную по принятым меркам продолжительность действия с лаконизмом и определенностью того, что задумано как сценическое высказывание. «Я – режиссер с идеей, анализом и решениями. Я надеюсь, что это не совсем так, и я смогу дать больше»¹⁷. Ответ на вопрос, что стоит сегодня за этим «больше» (а оно, несомненно, все укрупняется и приобретает – уже приобрело – черты уникальные), кроется, возможно, в еще одной давней записи дневника Фабра: «Театру нужно мировоззрение искусства перформанса. Это мировоззрение сотрет границу между иллюзией и реальностью»¹⁸. Сформулировав задачу в самом начале пути, Фабр на всем его протяжении воплощает решение в жизнь, словно взяв за основу знаменитую фразу своей соратницы, «бабушки искусства перформанса», Марины Абрамович: «театр – это фальшивка, там все ненастоящее – нож, кровь, переживания. В перформансе же наоборот: нож, кровь, переживания – все настоящее»¹⁹.

...В одном из блокнотов Евгения Вахтангова, начинавшего учить иврит для работы с еврейским театром «Габима», можно увидеть обыкновенные столбики слов с переводами. Но первым там вписано слово «небо». Для Яна Фабра, превращающего в поэзию любую сценическую провокацию, «небо» тоже всегда осознается на первом месте.

Недаром герою бронзовой скульптуры «Человек, измеряющий облака» (1998), застывшему на лестнице-стремянке с линейкой в руках и лицом, устремленным ввысь, Ян Фабр придал собственные черты, а в 2002 г., покрыв потолок и центральную люстру Зеркального зала Королевского дворца в Брюсселе (по заказу бельгийской королевы Паолы) миллионами переливающихся надкрыльев тайландских жуков, создал «Небо восхищения».

- ¹ Зинцов Олег. Воспитание плоти // *Ведомости*. 2005. 19 июля.
- ² Фабр Ян. Ночные дневники. Перевод Ирины Лейк // *Театр*. 2017. № 29. Запись от 16 сентября 1980 г. Антверпен. С. 205.
- ³ См.: Хализева Мария. Реальность: фантазия vs абсурд / Так говорил Ян Фабр. Открытое интервью // *Экран и сцена*. 2016. № 21. С. 9.
- ⁴ Ночные дневники. Запись от 13 марта 1978 г., Антверпен. С. 199.
- ⁵ См. высказывание австрийского акциониста Гюнтера Бруса: «Мое тело – это намерение. Мое тело – это событие. Мое тело – это результат» (Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: writings of the Vienna Actionists. Ed. by Malcolm Green. London: Atlas Press, 1999. P. 40).
- ⁶ Ночные дневники. Запись от 25 марта 1978 г., Антверпен. С. 199.
- ⁷ Ночные дневники. Запись от 21 июня 1978 г., Антверпен. С. 199.
- ⁸ Ночные дневники. Запись от 23 июня 1980 г., Антверпен. С. 204.
- ⁹ Михалева Алла. Бельгийские парадоксы // *Экран и сцена*. 2017. № 22. С. 9.
- ¹⁰ См.: Хализева Мария. Реальность: фантазия vs абсурд / Так говорил Ян Фабр. Открытое интервью. С. 9.
- ¹¹ Ночные дневники. Запись от 23 апреля 1980 г., Амстердам. С. 203.
- ¹² См.: Булатов Д.А. Осмысление бойни: немецкий и австрийский акционизм 1960-х годов и незажившие раны прошлого // *Западное искусство. XX век. Шестидесятые годы* / Под ред. А.В. Бартошевича и Т.Ю. Гнедовской. Готовится к изданию.
- ¹³ Ночные дневники. Запись от 5 ноября 1978 г., Антверпен. С. 201.
- ¹⁴ Ночные дневники. Запись от 12 марта 1981 г., Нью-Йорк. С. 206.
- ¹⁵ Ночные дневники. Запись от 20 мая 1978 г., Антверпен. С. 199.
- ¹⁶ Ночные дневники. Запись от 6 декабря 1978 г., Антверпен. С. 201.
- ¹⁷ Ночные дневники. Запись от 20 июля 1980 г., Антверпен. С. 204.
- ¹⁸ Ночные дневники. Запись от 5 августа 1980 г., Антверпен. С. 204.
- ¹⁹ Цит. по: Антонян М.А. Особенности рецепции перформанса: на материале работ Марины Абрамович. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. М., 2015. С. 27.