

БОРИС ЮХАНАНОВ  
НАТАЛИЯ ШЕВЧЕНКО  
ТЕАТР И ЕГО ДНЕВНИКИ  
< ...ФРАГМЕНТЫ ЖИЗНИ, РЕЧИ  
И ТЕКСТЫ... >



БОРИС ЮХАНАНОВ  
НАТАЛИЯ ШЕВЧЕНКО

ТЕАТР И ЕГО ДНЕВНИКИ  
< ...ФРАГМЕНТЫ ЖИЗНИ, РЕЧИ  
И ТЕКСТЫ... >



ФОНД ПОДДЕРЖКИ  
И РАЗВИТИЯ  
ЭЛЕКТРОТЕАТРА  
СТАНИСЛАВСКИЙ



УДК: 792.2.03 (474.5-25) (093.3)+821.161.1.09.  
ББК 85.334.3+ 83.3 (2Рос=РУС)1  
Ю 94

Оформление и макет Андрея Бондаренко.

В оформлении книги использованы фотографии 5-й Регенерации «Сада» 1995 г. из архива МИР (Мастерской индивидуальной режиссуры), архива Бориса Юхананова.  
Фотограф: Даниил Разин.

Рисунок на обложке: Борис Юхананов.

*Борис Юхананов, Наталия Шевченко*

Театр и его дневники. Фрагменты жизни, речи и тексты. – М.:  
Типография «Подольская фабрика печати», 2016, 516 стр.

Современный русский театр на рубеже тысячелетий...

В дневниках, теоретических и критических статьях, комментариях и чувствах режиссёра Бориса Юхананова и театроведа Наталии Шевченко.

Трудно определить жанр этой книги. Её можно было бы назвать профессиональными дневниками, если бы не предельная откровенность внутренней жизни, присутствующей на этих страницах... Её можно было бы назвать сборником, если бы она не была составлена по законам музыки... Её можно было бы назвать диалогом, но это два монолога, встречающихся в универсальном пространстве Театра.

ISBN 978-5-905981-01-2

© Борис Юхананов, 2016 г.

© Наталия Шевченко – филолог-германист, театровед, эссеист. Завлит Центра современного искусства «Дах» и научный сотрудник Национального центра театрального искусства им. Леся Курбаса (г. Киев), 2016 г.

[в рамках проекта «театр и Его дневник»]

НАТАЛИЯ ШЕВЧЕНКО

(Прощёное воскресенье.  
9 марта 2003 года  
Лунный день восьмой, Феникс).

Перечитала весь набранный мной дневник Б. Ю.

...

Не знаю, что с этим делать...

[4]

ТЕАТР И ЕГО ДНЕВНИКИ

Что-то постоянно удерживает меня от окончательного решения. Делать из всех этих материалов книгу или нет. «Нет» на самом деле иллюзорно, ибо работа, в общем, сделана. Осталось только «свинтить» разнообразные фактуры текстов, но это оказывается самым главным. На чём «свинчивать»? Набрано ли в процессе работы, жизни, отдельной моей жизни и во всевозможных пересечениях с другими, и, во-первых, с Б. Ю., то вещество, которое всё может удержать, не удерживая, всему дать жизнь, не оценивая...

Многие удивляются моему сотрудничеству с Б. Ю., говорят: «Ты его не боишься?» Отщучиваюсь. «Как ты его выдерживаешь, он же – сумасшедший?» – «Сама не знаю, наверно, я сильнее, чем думаю о себе сама...»

Что мне интересно в этой совместной работе? Какие начальные иллюзии отправили меня в это путешествие? В начале я предложила Б. просто составить сборник его текстов по теории театра. Когда, почему возник этот дневник Б. Ю. в ткани всей книги? Наши дневники? Можно ли от них отказаться? Во имя чего? Чистоты жанра? Чистоты себя от чьей-то другой жизни?

Я присутствую в дневнике Б. Ю. лишь тенью. Несколькими фразами. Тремя точками...

Он присутствует в моём дневнике главным персонажем. Персонажем, потому что эти мои записи всего лишь отражение. Его жизни в моей, его работы в моей. Такова участь комментатора. Интересно ли мне это? Нет. Вот и совпало два

[5]

НАТАЛИЯ ШЕВЧЕНКО

«нет» моих отсутствий, наталкиваются следующими вопросами на «да» продолжающейся работы между Б. Ю. и мной. Как остаться автором в отражении? Как увидеть себя, отражая другого? Как отражать без примеси субъективного отношения? Где субъективное ведёт к индивидуальному, туда, где начинается диалог, диалог в терминологии Б. Ю., т. е. два, направленных друг на друга монолога? А в этом диалоге отражается что-то ещё: время, судьба, театр... и, может, «сам третьей сидит...»

Работу над книгой не вела с лета 2002 года. За этот период мы с Б. Ю. не общались, если не брать во внимание редкую формальную переписку электронной почтой. Наверное, мне эта пауза нужна была, чтобы набрать верную дистанцию ко всем материалам. Сегодня дочитала дневники Б. Ю. Такой сегодня день – нарочно не придумаешь. Прощёное воскресенье, лунный день Феникс и день рождения Тараса Шевченко<sup>1</sup>! Завтра начинается Великий Пасхальный Пост. Завтра сяду перечитывать свой дневник и сразу редактировать, местами переписывая его палимпсестом.

<sup>1</sup> Тарас Шевченко – украинский поэт и художник, основоположник современной украинской литературы. Не является родственником автору этого дневника.

1 марта 2002 г.

Память прореагировала на дату. Лезу в дневник. Так и есть: «1 марта, 1997 г. – первый день весны, встреча с Юханановым». Трогательный ряд. Даже в тех же словах. Наверное, это хороший знак. Ты должна верить в хорошие знаки. Значит, в этой моей-нашей работе есть смысл. Странно, но выходит, что я в этом сомневаюсь. Тогда, в этот день, 5 лет назад (только пять?!), в Киеве, я договорилась о встрече с Б. Ю. для разговора, знакомства. Он проводил, по-моему, вторую свою сессию в «Дахе»<sup>2</sup>. До того, в первый его приезд в Киев, зимой, я видела его лишь мельком, когда он показывал в «Дахе» 5-ю регенерацию «Сада»<sup>3</sup> на видео. Помню, как он вошёл в зал, когда уже все собрались для просмотра, сел недалеко от меня на стуле. Интересно, удастся ли мне сейчас воскресить в чувствах первое впечатление, а главное – передать в точных словах? Если не утопать в нюансах,

<sup>2</sup> «Дах» – Центр современного искусства «Дах» (г. Киев), частная театральная территория, основатель и художественный руководитель –

Владислав  
Троицкий.  
1996–1999 гг.  
Б. Юхананов  
проводил в «Дахе»  
свои мастер-  
классы, был одним  
из инициаторов  
театрального и  
кинофестиваля –  
Школы «Дах»  
(май 1997 г.) и  
начал проект  
«Кристалл»,  
который,  
к сожалению,  
приостановился.

3  
«Сад» – ново-  
мистериальный,  
эволюционный  
проект  
Мастерской  
индивидуальной  
режиссуры  
(МИР–2)  
Б. Юхананова.  
С 1990 г. прошло  
8 регенераций  
«Сада».

то это будут два слова: родной и ссора. Причём, естественно, всё это относилось к чему-то «в прошлом». Но для меня эти два слова подспудно определяют тональность наших отношений и по сей день. Что касается «Сада», то я впервые увидела театр, который носила в душе, как мечту. Похоже, что смутное предчувствие встречи с этой зоной удерживало меня в профессии, когда удерживать уже было нечему. До этого про «Сад» я читала давно в молодёжном номере «Театральной жизни». Помню, что на меня эта публикация произвела какое-то дивное впечатление, вызвала необъяснимую дрожь. Я не всё понимала в том, что читала, но чувство было чистым: да, да, да! Вот это и есть то, чем нужно заниматься. А потом, со временем, всё стёрлось. И когда Б. показывал на видео «Сад» в «Дахе», у меня никоим образом это не ассоциировалось с той статьёй. Всё было впервые и очень узнаваемо, образы подобного театра я уже как бы видела внутренне – предвосхищением форм и смыслов, которые улавливаются в снах и забываются при пробуждении. Я потом обратила внимание на эту особенность общения с «Садом» всех его участников. Входя в новую регенерацию, «Сад» стирает прежний (поверхностный) опыт пребывания в нём, стирает с «оперативной памяти».

Итак, «знакомство». Б. болел. Я принесла ему мёд и калину. Мёд съел, калину – отказался. Я что-то ему рассказывала о своей работе, о своём «интимно-теоретическом»

[8]

ТЕАТР И ЕГО ДНЕВНИКИ

интересе к мистериальному театру, и главный мой вопрос к Б. был следующим: обращение актёров с энергиями в его театре и защита актёров от каверз этого магического пространства не проявленного мира. Б. слушал очень внимательно, но как-то странно, вроде «двоился». Потом я уже знала эту его особенность – считать параллельный смысл не слов, а интенций. Ответил: «Я не работаю с энергиями. В этом вопросе Вас лучше проконсультирует Клим<sup>4</sup> («проконсультировал» потом. – *Ирон. прим. Н. Ш.*). Меня интересует художественное пространство, а то, что «проявляется» по ходу работы, по-моему, не требует специального внимания. Психотерапию заменяет творчество». Разговор как-то незаметно перешёл на «Сад», намечалась 6-я регенерация («киевская»), из «Сада» ушла актриса, играющая Варю, – рыжая Наталья Житенёва<sup>5</sup> и Б. начал осторожно «прощупывать» другую рыжую Наталию, то есть меня, на предмет возможного ввода. Всё это казалось каким-то безответственным, но текст всё же я учила. Но потом, в Москве, в апреле, когда я приехала отсматривать весь видеоархив «Сада» для своей научной работы, Б. сказал мне, что не хотел бы вводить в «Сад» кого-то со стороны. Я не настаивала. А потом поняла, что я, собственно, и не «Варя» в «Саду»...

Я словно всегда знала, что мы с Б. Ю. должны сделать какую-то общую работу. Парадоксально, но чувствовала,

4  
Клим –  
театральный  
режиссёр,  
драматург,  
гениальный Пьеро  
русского театра и  
«тёмная лошадка»  
украинского,  
соратник Б. Ю. и  
иногда Н. Ш.  
Сейчас живёт  
в Киеве,  
сотрудничает  
с «Дахом».

5  
Наталья  
Житенёва –  
актриса МИР–2,  
в «Саде» играла  
Варю, сейчас  
живёт в Польше.

[9]

НАТАЛИЯ ШЕВЧЕНКО

что именно я должна в этом тандеме взять на себя инициативу первоимпульса. Хотя почему «парадоксально»? Б. – «даос», он ситуативен и реагирует только на то, что «идёт на него само». Конечно, если на него не находит священно-безумное «петушьё» озарение! А я постоянно влипаю в «чужие истории». К кому-то и чему-то всё пристраиваюсь. Ну что ж, раз уж пока я не могу иначе, главное, пристроиться к хорошему. Но долгие годы все мои усилия в обнаружении этого «общего хорошего дела» не приводили ни к чему. Я делала вид, но серьёзно так и не участвовала ни в каких театральных проектах Б. Ю., почти все мои записи, статьи о его работе оставались незаконченными и т.п. Почему происходило именно так, хотя я не встречала никого ближе мне по театральному мироощущению, чем Б., я не знаю. Даже теперь, когда мы затеяли эту книгу, я, уехав из родного Киева, «попала» не в Москву, а во Львов. И вот, обретя верную дистанцию, за тысячу километров друг от друга, мы сотрудничаем. И я откровенно не знаю, что из этой затеи выйдет. Хотя, казалось бы, чего проще: режиссёр и театровед или «практикующий теоретик» и «философствующий практик»... задумали книгу... собрали материал, составили, нашли денюжку, издателя – сделали...

Это материалы Юхананова – «птицы-говоруна», как его называют (за глаза?). А это километры видеоплёнки речей, интервью, разборов текстов, репетиций, уже гото-

вые в макете книги и горы необработанных рукописей, распечаток, листочков, к которым Б. относится особенно трепетно и т.д.

Эта книга мыслится не как обычный сборник теоретических работ современного режиссёра, а многосоставный текст, диалог, комментарий, рефлексия, которые рождаются в процессе обработки материала, где стыки между разными фактурами подчас важнее, чем одиночное высказывание. Также важно живое присутствие личности во времени, индивидуальности в себе.

Очень часто Борис мне снился. Особенно в начале нашего знакомства, когда я была в него, скажем так, влюблена, и потом, по прошествии 5 лет нашего знакомства, когда я совсем о нём не думала в качестве гипотетического сердечного друга. Возможно, именно из-за этих снов, не уходило чувство чего-то незаконченного между нашими душами. Почти всегда это были довольно сумеречные сны, и главной их тональностью, несмотря на сюжет, была упорная, глухая оппозиция, безмолвная полемика, которая почти не проявлялась в реальной жизни, но, думаю, чувствовалась обоими. Где корни этого противостояния? Что вызывало во мне протест? И главное – К ЧЕМУ? Я не могла бы ответить вразумительно. Это касалось той сокровенной области души, где ответственность только перед Богом и часто совсем не в том, к чему готовятся давать отчёт. Редко в моих снах о

Б. присутствовала удивительная, неожиданная нежность и открытость друг другу. Тогда кто-нибудь из нас присутствовал в них защитником, утешителем, предстателем другому. Это примирение было безмолвным, необъяснимым и неисчерпаемым, как терпение.

*Октябрь 2001 г. Москва*

Как-то сразу сошлись на том, что это будет разнофактурная текстовая ткань – дневник плюс эссе Бориса плюс мой комментарий.

Взяла у Б. «на вес» килограмм 5–8 бумаг из его архива. Тащу во Львов. Разбирать, набирать, редактировать. Тексты, в основном «старые», из ранних. «Выданы» самим Борисом. Наверное, надо было самой спокойно посмотреть, выбрать, но у меня нет ни времени, ибо жить в Москве мне негде, ни ясной уверенности в том, с чего начать работу.

*Ноябрь–декабрь. Львов*

Большое значение имеет место, где работаешь с той или иной информацией. Львов – достаточно консервативный, очень приватный центрально-европейский город. В нём преобладает формообразующая стихия, причём как бы структурирующая малые масштабы. К тому же, галицкая культура пронизана сладко-томящим оплакиванием прошлого рая, ностальгией по химерно-реальному золотому веку габсбургской империи. И та «футуристическая» эне-

тика, которая заложена в пульсирующих, саморазворачивающихся текстах Бориса, просто взрывает это пространство, убаюканное в прошлом, частном, субъективном. Работать на таком «перекрёстке энергий» нужно очень осторожно.

Огромнейший архив Б. совсем неупорядочен. Поэтому пока не буду останавливаться на конкретных комментариях. Сначала нужно уложить хоть приблизительный реестр. Непонятно, какие тексты набраны в компьютерном варианте, а какие – нет. Если браться за разбор и систематизацию всего архива, то нужен целый штат сотрудников – шахтеров-забойщиков и укладчиков. Только так можно справиться с гигантскими залежами исходного видео и рукописного материала. Но об этом не мне думать. И не сейчас. У меня свой объём. Разгребаю.

[12]

[13]

<13.08.03> вставка

**БОРИС ЮХАНАНОВ**

*Театр – территория раскрытия универсального потенциала личности.*

(из видеointервью Бориса Юхананова Елене Никитцевой. 1991 г.)

Мне кажется, что сегодня культура находится в очень сложной ситуации. Она исчерпала свои возможности, связанные просто с отражением действительности, с неучастием. Назрела реальная перемена взаимоотношений с самой категорией «культура». Сегодня культуру я понимаю как созидание бытия, реального и ирреального бытия человека – человека, который затрачивает на культуру весь свой потенциал универсума. И эта центральная идея определила ту практику, в которой я реально пребываю на протяжении уже четырёх лет в Мастерской индивидуальной режиссуры.

Началось это в 1988 году в Ленинграде, когда мы вместе с целым рядом педагогов и моих друзей впервые попробовали начать то дело, которое потом превратилось в Свободную академию\* и, в частности, – в МИР. Мы тогда исходили из определённых отношений с реальным бытованием в нашем

социуме, конкретно театральном и киносциуме. Существенным для нас было очень мощное разочарование в тех путях и художественных результатах, которые произошли в нашем отечестве за 20 предыдущих лет, достижимых для нашего реального опыта и восприятия. В частности, это касалось специфично профессиональных помыслов о положении молодой режиссуры. Мне стало ясно, что сегодня узкая и, в общем относительная, специализация, в которой пребывает человек на территории театра, абсолютно недостаточна. В результате этой недостаточности он лишается контактов не только с реально окружающим его бытием, но и с той полной информацией, которая присуща широкому, исполненному самым разнообразным спектром и возможностей универсуму существования. Театр – глубоко универсальная зона, где человек обязательно находится в соотношении сразу со всем бытием: с тем, что известно о бытие и с тем, что о нём не известно. Восприятие зрителем играющего человека – это всегда восприятие на открытом, разомкнутом пространстве, в котором участвуют контексты не только проявленной сегодня культуры, но также непроявленные контексты, то есть те зоны, которые воздействуют и на восприятие, и на созидание. Эти зоны и оказываются неучреждёнными в системе образования, в которой растёт или складывается сегодня природа творящего человека. Парадокс, наблюдаемый на протяжении 15–20 лет жизни в нашей отечественной театральной культуре, а мною пережитый реально в период моего собственного обучения,

\*Свободная академия. Образовалась в 1989 году благодаря слиянию Свободного лица (Москва) и питерского Свободного университета. Это был, скорее, символический жест. Первыми председателями стали Камиль Челаев и Б. Ю. Сам акт слияния был ознаменован премьерой спектакля «Октавия», который Б. Ю. поставил с московской авангардной тусовкой и актёрами его театра ТТ.

[14]

ТЕАТР И ЕГО ДНЕВНИКИ

[15]

БОРИС ЮХАНАНОВ





связан со следующим: приходит молодой, исполненный надежд, сил, в моей артикуляции – исполненный универсума человек, и дальше над ним начинают трудиться, лишая его оригинальной художественной потенции, собственной тайны, заменяя её на очень условные и относительные правила, на довольно примитивное узкое понимание ремесла. Но я решил, что начинать надо всё-таки с самого понимания ремесла, потому что в итоге человек придёт в какую-то конкретную художественную зону. Ибо идея саморазвития и отключения от конкретизаций, мне кажется, в чистом виде сразу неосуществима. Если сразу отключиться от конкретики того или иного вектора реализации, который избирает для себя личность, особенно способная к художественному росту, художественной эволюции, то в эту самую секунду личность растеряется на просторе. Это характерно для очень многих духовных практик, которые ведутся в отключении от этих самых конкретизаций. Мне показалось, что сначала надо разрешить проблемы роста, эволюции, созревания на территории конкретной специальности или конкретного вида искусства, но выбранного не просто так, а с определённой надеждой на потенцию его развития в сторону центральной, обсуждаемой нами проблемы – раскрытия универсального потенциала личности. Собственно такой специализацией является сегодня режиссура, поэтому-то я ею и занимаюсь.

Итак, мы начали с конкретных идей, касающихся глубоко профессиональных, специальных вещей. Пришлось


заново выговорить позиции, кажущиеся достаточно аксиоматичными в театральном искусстве. Центральная позиция касается представления о спектакле как о законченном художественном произведении. Различные регламентации, рамки подчиняют себе человека-творца, особенно на территории живого действия, с которым связаны сегодня театральная, игровая культура, искусство. В какой-то момент человек оказывается подчинён той или иной детерминанте, тому или иному канону, той или другой законченности в виде произведения – и эта законченность в виде произведения оказывается хозяином человека. Если вывести это на более широкую проблему, вещь хозяйствует в мире, вещь сегодня управляет миром. Как сделать так, чтобы человек преодолел вещь во всех её проявлениях, оказался свободным от вещи, но при этом остался с нею в контакте, не разрушил её, не потерял, не лишился возможности созидания?

Здесь важно добавить ещё одно очень простое чувство, связанное с невозможностью для современного сознания существования в катастрофичности. Ибо как только ты находишься в перспективе апокалиптической, ты практически лишён возможности созидать. Целительная идея, идея спасения по отношению к созидательной, на мой взгляд, ни в коем случае не может выйти в приоритет в силу того, что исцеление, спасение связано с тем, что уже существует изначально обозначенный идеал. А в перспективе созидательной возникает большая степень свободы в приближении к самому

потенциалу гармонии, который практически заключён не только в каждом живом существе, в человеке, но и в вещи, и в самом слове. Речь не об уравниловке, а о равном обращении с бытием, бережном и внимательном к подробностям его существования\*. Идея преодоления катастрофы – это установление простой ясной гармонии. А целительная идея не игнорируется, она тоже участвует в созидании.

Этот парадокс – исцеление в созидании – стал актуален для меня в реальной практике и обнаружен как некоторая возможность для стратегии и для методологии. Из него была выстроена, скажем так, практическая философия пути, названного нами МИР. А дальше началось целое путешествие, связанное одно время с такими художественными темами, идеями, которые можно выразить как своеобразную трилогию: «Парк», «Лабиринт», «Сад». Это большие зоны идей и практикумов, в которых на равных условиях участвовали многие люди, принадлежащие не только к театральному делу, но и к музыке, к живописи, к кинематографу, к видео. МИР обращается к тому фундаментальному пространству, которое предшествует разделению на виды искусства и спецификации, пытается преодолеть режиссуру, как жанку, и обнаружить такую зону, где режиссура существует как целостный вид искусства, как особая возможность для гармонии. Это фундаментальное пространство, предшествующее разделению на кино-, видео- и театральную режиссуру, потребовало для обнаружения и изучения себя

\*«Парк», «Лабиринт», «Сад». К стадии «Парк» относятся спектакли Б. Ю. «Монрепо» и «Хохороны». К стадии «Лабиринт» – петербургский спектакль с МИР-1 по Борхесу «Октавия» и первый спектакль с МИР-2 «ЧБ» («Чёрно-белый вариант»). А «Сад» – это «Сад». См. дальше.



определённых опытов и времени. Вначале работа происходила в Ленинграде, в течение первых полутора лет существования Мастерской, и обозначила себя темой – «Лабиринт». Мы работали с борхесовскими конструкциями – с Борхесом как с мастером очень сложно устроенного мира, кажущегося невероятным эквилибром, закрытой игрой заимствований, завёртывающей и запускающей входящего в его текст, как в лабиринт. Но под борхесовским лабиринтом обнаружилась возможность очень простых смыслов. Если не поддасться соблазну соотношений бесконечных культурных реминисценций, которые он запускает в игру, а взять очень простой человеческий смысл из каждой истории, из каждой новеллы, и отнести к этому как бы от чистого, не знающего истории культуры сознания, просто читающего сюжет, изложенный рассказчиком, Борхес удивительно открывается. И тебе в руку попадает та самая нить Ариадны, пользуясь которой ты мог бы войти в лабиринт и выйти из него. «Ариадной» оказалась история или самое простое понимание истории как вереницы событий на территории человеческой жизни. Именно происшествие на территории человеческой жизни и оказалось первым ясным практикумом, в который мы стали погружать свое сознание, мозги, нервы. История – вот то, что возбуждает игру. А дальше стало понятно, что только вереницей событий человеческой жизни нельзя исчерпать заложенный в человеке универсум. Кроме самой истории существует еще что-то другое, какой-то иной вектор, в сторону

которого стоит направиться и обнаружить там совсем иные реализации собственных потенций.

Этот иной вектор оказался тем, что можно было бы называть сегодня мифом, но не мифом старым, уже сложенным, уже существующим, а мифом, которого ещё нет, но который может оказаться в мире, если ты начнёшь его развивать и растить. Ращение мифа оказалось настолько увлекательным процессом, что на время я отказался от взаимоотношений с миром, от представления о мире как об истории. Я полностью увлёкся пониманием мира как мифа. Оказалось, чтобы создать миф, требуются какие-то дополнительные «ресурсы» в человеке, точнее, сами по себе начинают проявляться и извлекаться дополнительные возможности. Ты не увлечён напрямую своим саморазвитием, а занят вполне ясной и очень манящей тебя работой, располагающейся на твоём творческом векторе. В тот момент, когда ты пытаешься овесть в виде игры собственные идеи, помыслы, т.е. тот комплекс случайностей и открытий, которые уже накоплены во время размышлений, разговоров, обсуждений задумок и замыслов, в тебе начинает просыпаться энергия особенного характера и полноты. Энергия, которая дальше может быть затрачена не только на речь, но и на творческое движение, на способность порождения смыслов, на память. И, вдобавок ко всему, ты можешь управлять скоростью, с которой затрачиваешь эту энергию на ту или иную операцию по отношению к бытию или к замыслу, который тоже является частью бытия.

[22]

Именно эта энергия потребовала своего осмысления, накопления целого комплекса практических знаний о ней, а также выговаривания, артикуляции опыта, который стал накапливаться одновременно с тем, как эта энергия всё чаще стала проявлять себя в игре или в репетиции, или в том естественном диалоге, который складывается между художниками во время их творческого труда. Собственно, эту энергию я стал внимательно изучать и как бы обучаться искусству порождения или возобновления её в себе. Как результат она образовалась в виде формулы, названной мной «эвристичная речь», т.е. речь, которая в процессе своего овесть позволяет совершать реальные открытия, порождать работающие смыслы, избегая опасности смыслов болтологических и концептуальных. Эвристичная речь – это речь плодоносящая, она как бы взрывает пространство в сторону плода смыслоформы. Спустя какое-то время после проявления этого термина и массы наблюдений, опытов, уже в московской МИР появилась возможность наращивать вокруг эвристичной речи реальное пространство, но уже не только мифа, а и мира, и мы назвали одну из самых важных категорий: Мир-Миф. Мир-Миф – это то практическое пространство, которое, на мой взгляд, позволяет сегодня раскрыть универсальный потенциал человека.

Проект «Сад» – это многосоставная исследовательская программа, которую мы развиваем во всём том разнообразии художественных практик, во всех тех способах

[23]



индивидуализации, на которые оказывается способна наша реальная компания. В «Саду» преодолены оппозиции, и в этом смысле преодолены взаимные агрессии. Это не значит, что они устранены. Оппозиции существуют, но не пребывают в ситуации войны друг с другом, ведущей к катастрофе и невменяемости. Они запущены как бы в ток цветения «Сада».

Вначале берётся текст. В тексте располагается история, принадлежащая определённому времени. Она записана в ремарках, в характере диалогов и положенных слов. К тексту предлагается следующее: разбирающая его эвристичная речь и в ответ откликающаяся игра. Не сразу делается попытка ухода из-под существующих традиций обращения с текстом. Сначала делается разбор, обсуждение, игра, настаиваются определённые зоны такого нового бытия, которое вырастает в актёре или играющем человеке во время работы с текстом. Это разные техники – и традиционные, и выработанные в культуре в 80-е годы: от техники медленного чтения до техники дегустации и т.д. Эти зоны разбора накапливаются, выделяются перспективы. Так мы начинаем соотноситься с историей, заключённой в тексте. «Вишнёвый сад» Антона Чехова – текст начала века. История про то, «как все её понимали», т.е. история о гибели красоты. Так или иначе тот или иной режиссёр эту тему и варьировал. И, кажется, что это и написано у Чехова. Но когда ты начинаешь пользоваться более или менее известной, разработанной технологией и входить внутрь текста, постепенно, исходя из соображений

будущего выхода из-под всех этих технологий, обнаруживаешь там новые возможности. Во-первых, тематические, возможности иных соотношений в самой истории. Тогда начинаешь эту историю менять, открывать, освобождая её от власти социокультурных традиций и контекстов. Это первый, очень важный этап освобождения, и если он пройден правильно (а у нас в «Саду», видимо, он прошёл правильно), то обнаруживается совсем иная история – не об уничтожении красоты, а история о неуничтожимом «Саде», где «Сад» – зона счастья. И как только мы сменили тематическую «идеологию» по отношению к этому тексту, то обнаружили новую возможность и как бы новую запись, существующую в чеховском тексте – возможность следующего этапа и художественной перспективы.

Остро актуальным оказалось в середине 80-х возвращение слова в мир, слова творящего молодого сознания. Отказ от слова, отказ от смысла был попыткой какой-то особенной искренности и выхода из кризиса, в котором оказалась предыдущая культура. Но это одновременно породило и следующий кризис в отечественном сознании – кризис собственного слова, существование вне слова, кризис смысла. Выход из-под текста, отказ в действии собственно от драмы мне кажется неправильным. Во-первых, это ограничивает тот самый универсум, о котором я говорил, потому что трудно представить себе сегодня универсальное развитие всех художественных потенций в человеке, которое лишено такой зоны, как речь, слово, текст, т.е. практики обращения

[26]

с текстом. Таким образом, потребовался какой-то другой подход к тексту, не отказ от него, не преодоление за счёт волюнтаризма тех или иных опытов, манипуляции. Этот подход заключается в том, что вначале текст исследуется, человеку предоставляется возможность соотносить себя с текстом свободно, адекватно своему бытию. Человек не напрягается чужой волей. А умение не напрягать индивидуальное авторское бытие человека, работающего с текстом, – это тоже искусство, искусство преодоления бытующего и сегодня в режиссуре тоталитаризма, т.е. насилия одной воли над другой. Имеется в виду не только работающий с учеником мастер, но и автор, предлагающий свои решения на территории ремарок и заданной драматургической конструкции. То есть насилие осуществляет не только человек, но и вещь. В этом смысле текст имеет все признаки вещи. Как, с одной стороны, не расстаться с текстом, а с другой – избежать того насилия, которое текст пытается осуществить над сознанием? Вначале надо познать саму вещь в её пределах, т.е. в тех пределах, в которых накоплено, собственно, это насилие над сознанием творящим. Эти пределы понимаются сегодня как история, характер, персонаж, структура, композиция, исторический и социокультурный контекст и т.д. Нужно познать и выставиться по отношению к каждому из моментов адекватно, с уважением. Далее, можно говорить о такой работе с текстом, которая несёт в себе нечто от импровизации. Импровизация связана с установлением

[27]



22A

23

определённого состояния гармонии, с тем, что я называю универсумом. И только тогда можно отправляться в путешествие, в неизвестное, порождающее смыслы. Импровизация очень разнообразна. Бывает импровизация с таким точным обращением с внутренней энергетикой, когда успеваешь на скорости из смысла породить смысл и т.д. Или же настраиваешься на определённую музыку соотношения слов, выходишь из-под цепочки порождающих друг друга смыслов, ибо включаются другие механизмы, и ты пребываешь как поэт в стихосложении. Это два принципиальных вектора импровизации, соединить их практически невозможно. Внутри поэтической импровизации существуют разнообразные формы существования. Для этого достаточно включить себя на определённую музыку как бы по слуху, на тот или иной размер или принцип построения, и она сама, эта музыка, начнёт сквозь тебя звучать. Музыка в основе своей обладает порождающей мощью и ты просто подсаживаешься на эту потенцию, разматываешь, развёртываешь в процессе говорения, стихосложения, игры. Другая смыслообразующая импровизация – это эвристичная речь. Туда затрачивается реальное бытие во всём своём объёме – реальное настоящее время, и ты как бы продолжаешь основную работу созидания бытия, претворения его, переплавку его и превращения его в смысл, но смысл, который располагается на векторе твоей сознательной работы. Такая речь всегда обращена к конкретному человеку или проблеме. Другой человек своим

[29]

БОРИС ЮХАНАНОВ

молчанием тоже участвует в эвристичной речи. Это я называю предшествующим диалогу взаимодействием.

Критерии универсальности требуют от происходящего самоочевидности, т.е. на самом деле не требуют речи в ответ. Если что-то не самоочевидно, оно заводит нас в постконцептуальные игры. Что такое монолог? Он не требует речи в ответ, т.е. он не требует диалога, но пробуждает другой монолог – речь не в ответ, а речь открытую, такую же речь. Можно ввести такой термин, как диалог. Две монологичные, творящие эвристичные речи соединяются в едином процессе, не конкурируя, не замещая, не толкая друг друга, а как бы участвуя каждая в своём процессе творения и в отмене творения. Тем самым обнаруживается сегодня очень актуальная проблема – проблема авторства. Не столько авторских амбиций, но собственно – авторства как права на сотворимость. Культура очень внимательна сейчас к этой проблеме и пытается разрешить её своеобразным преодолением авторства, но не отмены. То есть нужно дистанцироваться к авторству, работать с ним. Это очень существенные смыслы, на которых рождён «Сад» и сама идея «Сада».

Нужно выйти из-под оппозиции «учитель – ученик». То есть обрести такую зону в нашем взаимном бытии, где мы не просто общаемся, но ещё и работаем вместе, а дальше мы можем распределяться по функциям. Я беру на себя функцию, связанную с моим конкретным занятием, другой – ту функцию, с которой может справиться, дальше мы меняемся

функциями, я как бы передаю свои функции, ухожу из-под них, обретаю новые функции и возможности. Наша взаимная работа не требует жёсткой конституции. Нет никакой системы управления. Единственное искусство, которым может овладеть педагог сегодня – это учиться у ученика, а процесс обучения и есть процесс. Это очень непростой момент – миновать систему взаимного управления, передать процесс той тайне, которая предшествует системе.

Что такое – индивидуальная режиссура? Это способность человека породить индивидуальные лексиксы. Сегодня в культуре бытует лексический захват. В сущности, это прерогатива постмодерной парадигмы мышления. Тем самым сегодня перед молодым сознанием, особенно развивающемся в такой ранимой ситуации в сторону универсализма, стоит проблема лексической защиты от разработанных индивидуальных лексик других. Ведь во время обучения происходит неменяемый лексический захват, зомбизация другого сознания через лексику. Первое, что делает так называемая посткультура, андеграунд, защищается молчанием, занимает позиция «смерть слова». Культура как бы умолкает и начинает в тишине творить себя, подчас забывая природу и причины этого исходного молчания, настаивая на этом и впадая в рабство к этой тишине с её молчанием, и в результате лишается слова как такового. И умолкает уже реально. Это онемение, потеря способности породить слово, сказывается на культуре нашего поколения. Актуальность состоит





в том, чтобы вернуться к слову, вернуться к речи, как я уже говорил. Это отдельные размышления, что такое речь и текст сегодня, как их различать. У меня есть такие понятия, как модель и макет. Макетирование – это движение к ещё не существующему, моделирование – от уже существующего. В речи всегда есть движение к ещё несуществующему, речь порождает бытие, а бытие, сочась через речь, проходя через таинственные процессы, происходящие в существе творящего, начинает образовывать матрицу, ещё не обработанный кусок пространства, не кристаллизованный. Сегодня культура стремится к матричным порождениям. Порождение, как бы макетирование свободного пространства, и является смыслом речи. Дальше из речи можно породить текст – операция моделирования. То есть взять свести на бумагу, отредактировать, и мы получим текст. Этот текст дальше может обернуться в статью и войти в культурное существование. Речь можно целиком перевести на бумагу не редактируя и получить матрицу, из которой далее создавать разные тексты. Всё зависит от того, на каких принципах рождалась речь. Речь живёт пучкообразно: образуется как алгоритм различных возможностей и обрабатывается точно так же. Речью ведь может быть не только сама речь, но и танец и т.п., например, видео как речь. Художник, наделённый таким замечательным инструментом, как простая современная видеокамера, которая одновременно и видит, и слышит, т.е. едина в своей предельной возможности, которая считывает бытие

непрерывной линией, наматывает на себя бытиё, явленное как бы в визуализации, бытиё, способное к собственным комментариям в виде автора – снимающего человека. Считанное и записанное на плёнку бытиё являет собой совершенный пример речи, которую дальше можно подвергать монтажным обработкам, отправлять в вариативные игры в виде фильмов-вариаций и т.д. На территории матрицы, в самом понятии матрицы и в её реальном бытовании, мы и имеем дело с некоторым вектором в сторону универсума.

Точно так же может существовать театральный спектакль – вначале как речь, а потом как текст. Сам спектакль существует во многих формах – психологической, игровой, мистериальной. Например, спектакль аттракцион-мистерия или городской спектакль-абонемент и т.д. Меняя свои формы, изменяя человека-актёра, природу его существования внутри игры. Можно играть чеховский текст и сочинять чеховский текст играя. Одна пьеса – «Вишнёвый сад», но благодаря универсальной считке, она возникает как несколько спектаклей. Сначала мы получаем исходный текст спектакля в виде видеозаписи и, отталкиваясь от этой видеоматрицы, разрабатываем спектакль дальше, осуществляя как бы перебор чеховского текста в новую пьесу. И начинаем репетировать как бы заново, применяя классическую систему отношений к новой пьесе. Мы получаем возможность саморазвивающейся структуры, т.е. отправляем спектакль в эволюцию. Мы разрешаем некоторое противоречие наи-

[34]

более актуальных театральных проблем, связанных с тем, что спектакль с однажды и навсегда заданным текстом начинает тотализировать пространство, подчинять себе актёров, выяснять и напрягать эти оппозиции: режиссёра в виде монарха в лучшем случае, а в худшем – маленького диктатора, который владеет душой и жизнью, судьбой, контрактом актёра, содержит его в неприкосновенном подчинении или за счёт контракта на Западе, или рабского принципа взаимоотношений в советском и постсоветском театре и тем самым девальвирует какую-либо возможность для развития искусства.

Текст не должен узурпировать сознание в виде обслуживания одной конкретной истории, привязанной к какому-то определённому историческому времени или известной нам истории настоящего. Текст предлагает всё мироздание, всё достижимое для нашей фантазии и для нашего знания бытия. И мы приобретаем невероятную свободу по отношению к тексту и избираем свой вектор, свой путь. Но избираем в силу той таинственной необходимости, которая рождается у нас в процессе работы над текстом. Следующий вопрос или этап заключается в том, как сделать так, чтобы не оказаться в рабстве у нами же порождённой речи. Где та стратегия, та конкретная технология, которая позволит рождаться игре свободной и в то же время во всём многообразии своих возможностей? Эту технологию достать только из взаимоотношений с миром невозможно. И тут вступает во всей своей могучей

[35]



потенции такое понятие, как комплекс технологий (например, актёрская техника «игры крестом»). Не то огромное количество лабиринта, т.е. разнообразных векторов отношений с уже бывшим, а тот единственный, но невероятный по своим масштабам, так как устремлён в будущее, вектор работы с ещё не существовавшим никогда и начавшим существовать вместе с нами, с нашей авторской волей, реализующий её вместе с той свободой, которая открывается нам мифом – в сопряжении мира и нового мифа. Миф как бы разрывается, обращаясь к миру и отдавая ему накопленные векторы. Это очень долгий во времени процесс – этой завязи «садовой», чтобы она произошла не как случайная связь, а как следствие постоянно работающего своеобразного организма – растущего Мира-Мифа. В результате накапливается живое вещество, расположенное внутри спектакля, работы, понятой как эволюция, т.е. работы незаконченной, незавершённой в самой себе, не имеющей границ...

*<Текст речи в редакции Н. Ш. >*

(«Разгребла», как могла. Многие понятия этой «вставки» требуют расшифровки, но подаю без оных – как образец своей начальной редакторской паники перед речами Б. Ю., с одной стороны, с другой – как свидетельство того, что методология, накопленная практически театром 90-х, до сих пор не введена в театроведческое бытование и анализ и представляет собой terra incognita.)

*Январь 2002 г. Москва*

Начали набирать с Б. его дневник. Он диктует из одной, случайно выбранной тетради, т.е. не по хронологии, я – печатаю. Период (за исключением скурых записей февраля) – Московская Олимпиада, май 2001 года. Случайно? Я как раз в это же время была на Олимпиаде и необычайно забавно сопоставлять свой ракурс считывания событий как театральных, так и личных с заметками Бориса. Своеобразный рефрейминг, временами не из приятных, когда наводится резкость на собственное заблуждение. Такой опыт для меня – подарок.

[38]

ТЕАТР И ЕГО ДНЕВНИКИ

БОРИС ЮХАНАНОВ  
14 января, 2002 г., Москва  
<из дневника>

*19.02.2001 г.*

День. Лежу на кровати своей, в квартире, около 16.00. Дрёма. Мы, я и Дулерайн<sup>б</sup> спускаемся из моей квартиры в огромном доме, где я живу, в вестибюле подъезда – булочная + кафешка. Я вдруг страшно захотел (и сейчас, когда пишу эти строчки, хочу) свежего белого хлеба. Но «они» уже закрывают. Я: «Ну, как же так, вы же круглосуточные». «Нет, нет. Всё, мы уже закончили». Выходим на улицу в ночь, ловить такси. Атмосфера старого города, огромного имперского дома за спиной, пронизывающий ветер, и вдруг... я возвращаюсь в свой подъезд и на грани истерики-скандала требую с угрозой дальнейших разбирательств в несоответствии надписи и работы себе хлеба. Тётка долго роется и вытаскивает мне тощий, засахаренный крендель. Я: «Нет, мне нужен свежий белый хлеб, батон, обычный батон». Наконец, она мне, извлекая из самой глубины

6  
Александр  
Дулерайн –  
кинорежиссёр,  
актёр, продюсер,  
сценарист,  
ученик Б. Ю.  
Совместно  
с Сергеем  
Корягиным –  
режиссёр фильма  
«Иван-дурак»  
и многих  
короткометражных  
фильмов.  
В проекте «Сад»  
на протяжении  
всех регенераций  
вёл линию Ящи.  
Участник  
жизнетворческого  
проекта «Фиеста».

[39]

БОРИС ЮХАНАНОВ



необъятной сумки, выкладывает на кафешный столик батон в целлофане, тот самый, о котором я мечтал. Я заглядываю в свой кошелёк, а у меня там всего одна бумажка – одна немецкая марка. Отдаю её, выхожу из подъезда, ко мне направляются Дулерайн со спутницей. Вроде бы они уже поймали машину. И тут я понимаю, что оставил хлеб на столе, я возвращаюсь в подъезд, мой хлеб на месте, забираю его и выхожу к друзьям.

Опять взялся за дневник. Идут горячие деньки. Неотвратимо надвигается премьера третьей редакции «Фауста»<sup>7</sup>. Уже готовы плакаты. На театре вешают растяжки. Кузя<sup>8</sup> в театре Станиславского днём репетирует балетный номер. Я просматриваю гранки «Дневника ассистента». Лия<sup>9</sup> вчера ушибла коленку, вышибла мениск, репетиции Уильямса отложились на пятницу. Завтра начинается сессия с курсом. Будем все «мастера-педагоги» собираться всю неделю по вечерам в Театре кошек, друг у друга на занятиях. Съездили с Савушкиным<sup>10</sup> в Нижний Новгород. Может быть, он у себя на телевидении запустит программу «Театр Театр». Удивительно, как возвращается ко мне это давнее название. Случайно в зале Чайковского, когда мы с Климом ждали Савушкина для разговора о «Театре Театре», я пошёл позвонить, мобильник отключён за неплату, по климовой карточке. Ко мне подошла Лена<sup>11</sup> (та, что с Аришей<sup>12</sup>). Мол, слепой, друзей не узнаёшь? Разговорились. Дала мне свой мобильник дозвониться до Савушкина, и далее я ей рассказал о проблеме с «Недорослем».

7 «Фауст» – спектакль в пяти редакциях. Премьера пятой редакции состоялась в театре «Школа драматического искусства» в январе 2003 года. Здесь речь идёт о подготовке третьей редакции, премьера которой состоялась в театре Станиславского весной 2003 года.

8 Андрей Кузнецов – хореограф, актёр. Исполнял роль Фауста и Мефистофеля в спектакле. Участвовал во многих проектах Театра Театра и МИР. Совместно с Б. Ю. и Юрием Хариковым в 1991 г. создал и возглавил театр «Санкт-

Петербургский маленький балет», где им как хореографом были осуществлены три балетных спектакля: «Цикады», «Три грёзы», «Красная шапочка».

9  
Лия Ахеджакова – актриса, звезда советского кино. Работает в театре «Современник». В этот период репетировала вместе с Б. Ю. спектакль «Подсолнухи» по пьесе Уильямса «Крик».

10  
Сергей Савушкин – телевизионный режиссёр и продюсер. В настоящее время – генеральный директор Rambler-TV.

[42]

ТЕАТР И ЕГО ДНЕВНИКИ

Она: «А сколько нужно денег?» Я: «Десять тысяч долларов». «Но разве это деньги? Я тебе дам, позвони мне вечером». Вечером она мне сказала, что ей нужно письмо от театра и она перечислит деньги. Я дозвонился до Тарасова<sup>13</sup> в Вильнюс, потом переговорил с его директором-координатором Игорем Марковым, все объяснил. М.б. «Недоросль» приедет на Олимпиаду.

Вчера вечером сделал заявку по ТВ-программе, продиктовал Кичу<sup>14</sup>. Сегодня уже редактировал. Сейчас он у Любы делает второй вариант, скоро привезёт.

Сложности с костюмами в «Фаусте». Не хватает у «Поэзита» денег, все потратили на ПИАР, сценографию. Завтра в 10.00 в театре Станиславского с Борей Волковым<sup>15</sup>, Юркой (Юрий Федорович Хариков)<sup>16</sup> + Илюша Демичев<sup>17</sup> смотрим сцену. Будем обсуждать ситуацию. Сейчас прозвонился Кузя. Подъедет. Запишем всю разработку машинерии – разводку по движению в третьей редакции. Вечером, может быть, в ресторане с Демичевым.

*Утро–день, 21.02. 2001 г.*

Вчера: испытал шок в театре. Высота сцены – 5 м, наш – 12 м, белый световой экран с 12х10 до 5х8, надо искать другой принцип обращения с чёрным занавесом. Юрка предложил диагональ (см. рисунок) и полосу чёрную между ним и кубом. Полосу я интуитивно сразу (!) НЕ принял. Но Хариков настаивает: фокусы появлений и завершённость

общей композиции. Теперь предстоит полная переделка всех мизансцен. Вот пришел Кузя, примемся за дело, потом допишу. Сейчас 18.33 минуты. Придуманы все новые мизансцены (под театр Станиславского) 1-го акта.

*Ночь с 22-го на 23-е февраля 2001 г.*

Вчера вечером опять сессия. Показы у Игоря Лысова<sup>18</sup>. Продоление Достоевского плюс Томас Манн. Игорь в кризисе. Я много рассуждал о метаморфозе, смене парадигмы, свободной территории для студентов. Хорошая работа у Пети и Оксаны<sup>19</sup>. Марина<sup>20</sup> принесла деньги. Выдал всем мастерам и за январь, и за февраль. Не взирая ни на что, наш общий проект «Театр на курсе» развивается. Один из важных его смыслов – участие студента в разных направлениях, подчас противоположных, которые предлагают ему в полной свободе метода мастера. Так должен жить театр и далее. Здесь прокладываем ему путь. «Театр на курсе» – корабль в верфи. Потом посидели с Климом<sup>21</sup> в кафешке на Пушкинской. Утром проснулся рано. Съел яблоко. Запил кружкой «последнего» канадского «Лииноного» шоколада. Опять улёгся. Снился странный сон, с Лёшей Шипенко<sup>22</sup>. Я вроде как в Питере, на каком-то представлении авангардного капустника, где вылезли все герои 80-х годов... как бы новая конъюнктура. В зал входит Шипенко, волосы в хвостиках, но красив и элегантен. Я с ним здороваюсь. Но он высокомерен и отчуждён. Я вроде как не его круга – маргинал. Во сне меня

11  
Елена Пашинцева – издатель, кинорежиссёр, оказала спонсорскую поддержку привоза из Вильнюса спектакля «Недоросль» на Московскую театральную Олимпиаду.

12  
Ариша – знакомая Б. Ю., архитектор, режиссёр. В этот период она вместе с Леной училась на Высших режиссёрских курсах в Москве.

13  
Владимир Тарасов – джазовый композитор и музыкант, перформанист, участник знаменитого джазового

[43]

БОРИС ЮХАНАНОВ



0A

это сильно задевает. И, вообще, чувство страшно неадекватного отношения ко мне. Просыпаюсь. Чувствую – дело неладно. Пытаюсь узнать время, но! Впервые это, телефон не отвечает, потом гудки, что-то срывается на телефонной линии. Звоню по мобильному. В этот момент раздаётся мне звонок по телефону, в мобильнике ответ – 12 часов, 10 минут. Я уже как 40 минут должен был бы быть в Кошках на показе ботмеровской гимнастики. Понимаю, что звонят из Кошек, кладу трубку. Срочно вылетаю из дома. Тут же у аптеки ловлю тачку, шофёр меня волонтаристично везёт на Ленинский, я ору ему, что мне на Метромост и Третье кольцо, а на Ленинском – пробка, потому что перекрыли улицу Вавилова. Шофёр: «Нет, всё будет нормально». Сидим в пробке. Вылезаю, перехожу на другую сторону, ловлю тачку, гоню в Кошки. Приехал – без 20 час. Пошёл показ. Ребятки молодцы, может быть очень красиво. После показа мой большой рассказ Володе Берзину<sup>23</sup> о проекте «театр и Его дневник». Рассказ частично записан на видео.

Наш разговор о священном упражнении. Священный иероглиф, который становится главой в театральном романе. Я раскупориваю, раскрываю его в режиме эвристичного анализа. Такой иероглиф ничем не должен быть ангажирован. Сопоставил его с «Единым» неоплатоников. Пространство-время между упражнениями? Володя советовал его как-то структурировать. Я – нет, не засорять, не плодить фальшивой ритуальной атмосферы, бытовое

«Трио Ганелина». В этот период был художественным руководителем Русского драматического театра в г. Вильнюсе.

14  
Игорь Кечаев – актёр, режиссёр, учился вместе с Б. Ю. на курсе А. Эфроса и А. Васильева в ГИТИСе. В этот период работал как ассистент на спектакле «Подсолнухи». Параллельно вёл работу над книгой «Дневник ассистента», включающей в себя записи этих репетиций.

15  
Борис Волков – художник по свету, сотрудничал вместе с Б. Ю. и Юрием Хариковым на спектаклях

«Фауст», 3-я, 4-я  
и 5-я редакции,  
«Недоросль»,  
«Сад», 8-я  
регенерация.

16  
Юрий Хариков –  
выдающийся  
художник,  
сценограф,  
соавтор Б. Ю.  
в большинстве  
его театральных  
проектов.

17  
Илья Демичев –  
продюсер,  
бизнесмен,  
продюсер  
спектакля  
«Фауст», 3-й, 4-й  
и 5-й редакций,  
участник  
жизнетворческого  
проекта «Фиеста».

18  
Игорь Лысов –  
театральный  
режиссёр, педагог,  
руководитель  
театра «Класс».  
В этот период  
работал как

пространство должно оставаться таковым, эти иероглифы могут расцветать в любом пространстве, даже в электричке. Ребята – носители, с ними Милаков<sup>24</sup> – передатчик традиции, впереди с профанирующим гимнастику балетом – Кузя. В общем, смотри видеозапись. Далее – кратко (нет сил). С Кузей заехали в пивнушку на Ленинском, пообедали. И к 19.00 ко мне пришли Эдик Баяков<sup>25</sup> с Климом, говорили о проекте телетеатра. Сейчас ночь. На морде – щетина. В раковине куча немой посуды. Кич завтра с утра заберет на Белорусском письмо из Литвы по поводу 10 000 долларов.

*Утро–день 23.02. 2001 г.*

С утра звонки... Из журнала Vogue хотят фотографии «Сада» для подборки про Олимпиаду. Кич взял письмо. Но отдаст его завтра. ... Цицернаки<sup>26</sup> – книга сдана в типографию, 1 марта м.б. будет готова. Сыр набросал техобеспечение по телепроекту. Читаю Гари Гаррисона «Планета, с которой не возвращаются», фантастический боевик. Прочёл Гаррисона – дрянь. Позвонила А. У неё сегодня в 18.00 открывается выставка в галерее Гельмана. Будто и не ссорились...

Общая ситуация... Надвигается премьера «Фауста» 15–16-го. Реклама сейчас начнется вовсю. 27-го, во вторник, я собираю общий сбор в Кошках по поводу «Фауста» – надо предупредить Демичева и завпоста. В понедельник возобновятся репетиции по Уильямсу. Но, видимо, надо бу-

дет сделать перерыв на 16 дней. Выяснить у Ефима<sup>27</sup>, что с деньгами и запущена ли сценография. Завтра Кич передаёт письмо Елене и, если она перечислит 10 000 долларов, у «Недоросля» появляется шанс попасть на Олимпиаду в мае. Вечером в понедельник – последний день сессии. Сегодня показ «Машинистки» и работ по Островскому. Завтра – день рождения театра Васильева<sup>28</sup>. Стоит ли туда идти? Сегодня пойму после разговора с Берзиным.

Вчерашний разговор с Баяковым мало что прояснил, кроме его интереса к телетеатру и варианта с РТР. Надо звонить Савушкину, передать ему завтра заявку. Забрать у Харикова фото и триста долларов. В воскресенье отобрать для Vogue. Надо концентрировать все силы на «Фаусте», находя время для остального. Может быть, продолжить репетиции по Уильямсу. Список приглашенных... Подарил вчера Баякову «Московский дневник». 6-го с 13.30 – пресс-конференция в Сан-Мишеле. (Я + Кузя + Олег<sup>29</sup> + может быть, Саша<sup>30</sup>.)

*Ночь с 23-го на 24-е февраля 2001 г.*

Вот я ввалился в квартиру.

С Зельдовичем, который, чтобы не развязывать шнуры, взял с собой две Financial Times и, ступая по ним, пробрался к пирамиде кассет на столе, из которых выбрал одну и отправился восвояси.

Сессия. Клим. Показ перешёл в его открытую репетицию. Я чуть поспорил, Клим вначале было закрылся, решил

педагог вместе  
с Б. Ю.  
на режиссёрско-  
актёрском курсе  
в РАТИ.

19  
Пётр Кудрявцев и  
Оксана  
Марченко –  
ученики Б. Ю.  
В настоящее  
время –  
участники ЛАРа –  
Лаборатории  
английской  
режиссуры.  
Совместно  
с Б. Ю. трудятся  
в театральном  
проекте «театр  
и Его дневник»,  
включающем  
в себя три  
спектакля:  
«Повесть о  
прямоходящем  
человеке»,  
«Стойкий принц»  
Кальдерона и  
«Археология».  
Премьера  
спектакля  
«Повесть  
о прямоходящем  
человеке»





всё свернуть, но вместе мы вывернули на продолжение, разрешив зал. Потом – Берзин.

Соотношение этюда и «я», этюда и сцены. В этюде начинать с «я», уводя в не-«я». В сцене эта оппозиция уже снята. Дух управляет душой. После «Сессии» посидели с Кузей в «Траме», далее я заехал в «Пушкин», где выпил чаю с Леной Радзинской<sup>31</sup> и Зельдовичем<sup>32</sup>. По мобильному меня вызвонила Аня А. Теперь едет сюда, надо ей дать 100 руб. На такси, она, мол, осталась на улице. Вот – домофон. Дал в двери. «Ау! Спасибо. Ты просто настоящий друг. Спасибо».

Теперь будет всю ночь пить кровь...

Утро. Поднял звонок от Харикова. Про фотки для Vogue. Передает их Кузе в 17.30 на «покупке костюма». Сон: Я – студент, член революционного комитета. Останавливаю трамвай, по сути – похищаю, чтобы перехватить друга-соратника. Вагоновожатый – мужик из сочувствующих. Он останавливает в нужном месте на площади, я вылезая, машу руками, но ответа нет. Видимо, друга-соратника уже взяли, повязали, а может быть, даже и раскололи. Вокруг диктатура. Меня засекли. Мы мчим на трамвае от погони по заснеженной окраине уже без всякой колеи. Вот-вот нас возьмут. Выскакиваем из трамвая, мы на краю глубочайшего обрыва. Там внизу лес смыло, может быть, вода, но это уже другой мир. Вагоновожатый прыгает, я – вслед. В нас стреляют. Его убивают пулей в голову. Я жив. Меня

намечена на октябрь 2004 года в «Школе драматического искусства».

20  
Марина Андрейкина – продюсер, специалист в области авторских прав, осуществляла продюсерскую поддержку Мастерской индивидуальной режиссуры и курса в РАТИ под управлением Б. Ю.

21  
Клим – театральный режиссёр и драматург. Вместе с Б. Ю. учился на курсе А. Эфроса и А. Васильева.

22  
Алексей Шипенко – драматург, режиссёр,

несёт течением воды ко второму обрыву, водопаду. И, наконец, без сил, я ухватываюсь уже в море за корму корабля. Меня подбирают ободранного, больного, обессиленного. Я – в эмиграции. Реальное чувство начала новой жизни.

А. всё ещё спит рядом... Вчера у неё открылась выставка в Гельман-галерее. 5 фото + «Подводка» – объект. На пригласительном: она – голая + соавторша на танке. Пиздой на пушке. Пушка длинная. Говорила полночи о каких-то магах. Жизнь в фэнтези.

Встреча с Савушкиным по ТВ, четверг, вторая половина, после пяти, у него на студии (киностудия Горького). Аня может передать мне записи своих снов, по её словам, 200 страниц от руки.

#### ПЕРВЫЙ АКТ. ЗАПИСЬ МИЗАНСЦЕН

##### *Картина 1. Кадильники.*

Начало: Открывается занавес. Ангелы держат шар, делают круг и уходят в проход. Архангелы и ангелы расставляют «кадильники». Когда остаются две последние трубы, начинает ползти занавеска. Из дальнего угла архангелы и ангелы направляются в проход. Архангел проходит за занавеской и встаёт в хор.

##### *Картина 2. Выезд Бога.*

Выезжает Бог. Одновременно с ним на заднем плане начинает движение ангел с першем. За ним через паузу – демон

с котом по тому же маршруту. За ним через паузу (кот уже полез) просто ангел, чтобы принять насадку на перши. За ним ангел с першем к мизансцене – «Крест». Демон с котом по кругу вокруг куба.

Мизансцена «Крест». Из неё – перши в диагональ, к Богу. Кот по першам. Демон забрал перши, ушёл в проход. Ангелы вереницей за ним. Выезд Мефисто на коневелосипеде. Проезд по заднему плану и вокруг куба. Поставил коня к кубу, выключил глаза поцелуем в морду. Далее – сцена. После Бог делает круг и заезжает за язык. Мефисто начинает делать круги вокруг куба. Диагональный занавес закрывается. Мефисто уезжает в проход.

##### *Картина 3. Появление Фауста.*

Ангелы из прорезей появляются, снимают шар неба, уносятся в просвет левый, из языка выкатывают шар – землю, из левого бока закатывают на куб. Кузя из разреза языка влезает на куб. Один ангел исчезает в разрезе языка, двое принимают шар, когда Кузя его сбрасывает, и откатывают в левую часть. Вместе с шаром выкатывает Демоница. Танец Демоницы под романс. Монолог Фауста.

##### *Картина 4. Появления.*

Из прохода демоны вывозят дым-дракончика. Дымят вокруг куба и обратно. Вместе с дымом сползает занавеска. На заднем плане движется золотой кабриолет, ангелы везут

автор пьесы «Наблюдатель», которую в 1988 году Б. Ю. поставил в театре «Школа драматического искусства». Участвовал в том спектакле и как актёр. Сейчас проживает в Германии.

23  
Владимир Берзин – театральный режиссёр, сокурник Б. Ю. и Клина.

24  
Дмитрий Милаков – участник ЛАРА, сотрудничает с Б. Ю. на проекте «театр и Его дневник», педагог по ботмеровской гимнастике.

25  
Эдуард Баяков – театральный

[50]

ТЕАТР И ЕГО ДНЕВНИКИ

продюсер и режиссёр. В то время – генеральный директор фестиваля «Золотая маска».

26  
Андрей Цицернаки (Емельянов) – театральный режиссёр, актёр, переводчик с английского и арабского. Ученик Б. Ю. из МИР-3. Вёл линию Гаева в 7-й и 8-й регенерациях «Сада» и параллельно с Андреем Кузнецовым – роль Фауста и Мефистофеля в 5-й редакции спектакля «Фауст». Работал как ассистент с Б. Ю. над проектом «Фауст». Среди режиссёрских работ спектакль по пьесе Мисимы

[51]

БОРИС ЮХАНАНОВ



его, в нём – Дух земли. Встает справа. Уезжает в просвет. Ему навстречу движется занавеска с растущей колонной из книг. Вагнер появляется, тащит на спине, ставит справа. После «тараном» уходит в просвет.

*Картина 5. Установка самолёта.*

На романс «Маргаритки» – танец с тростью. Вынос маятников. Ангелы – слева, бесы – справа. Трость кладётся на куб. На реплику «Взлетает огненная колесница» открывается занавес, там ангелы и, может быть, бесы с крыльями идут вперёд и кладут их на маятники. Далее – вся сцена с самолётом. Унос самолёта – ангелы с крыльями назад. Занавес закрывается, маятники – в проход. Вплоть до монолога Кузи на прогулке. Вагнер появляется из прорези – сразу на куб. Трость + пепельницу забирает Демоница в прорезь.

*Картина 6. Пудель.*

На призыв духов на заднем плане идёт вереница: Мефисто, кот Борис, переодетый собакой, демон, за ними медленно ползёт занавес. Потом сцена с собачкой. Демон и Вагнер уходят в проход, Мефисто – в язык.

*Картина 7. Шаман.*

Может быть открыта левая часть занавеса и, м.б., красную лампу в «пасть-кабриолет». Кабриолет выезжает. В нём сидит Баста. Горловое пение. Кабриолет встает справа. Шаманский

«Мой друг Гитлер»  
(совместно  
с Б. Баженовым,  
А. Глюком и  
М. Шенфельдом),  
а также спектакль  
по произведениям  
Вл. Маяковского  
«Маяковский  
в музее  
Маяковского».  
В этот период  
по просьбе Б. Ю.  
делал подстрочник  
пьесы «Крик»  
Уильямса.

27  
Ефим Спектор –  
продюсер  
спектакля  
«Подсолнухи».

28  
Театр «Школа  
драматического  
искусства»  
под управлением  
Анатолия  
Васильева.

29  
Олег Хайбулин –  
кинорежиссёр,  
актёр, продюсер,  
ученик Б. Ю.  
В проекте «Сад»  
вёл линию  
Пети Трофимова.  
В спектакле  
«Фауст» играл  
Мефистофеля и  
молодого Фауста.  
Автор фильмов  
«Эмма Цунц»,  
«Время перемен  
и др.», а также  
ряда театральных  
постановок и  
художественных  
проектов.

30  
Александра  
Куликова –  
актриса. Работает  
в театре БДТ  
в Петербурге.  
Исполнительница  
роли Гретхен  
в спектакле  
«Фауст».

31  
Елена  
Радзинская –  
жена Олега  
Радзинского.

ритуал с дымящейся палкой. Призыв духа. Палку ставят Олегу к горлу под подбородок. По завершении ритуала усаживается обратно в кабриолет, ангелы везут шамана в обратном направлении. По пути выдергивает палку. Может быть, во время ритуала отползает правая половина занавеса. Там кругами два демона гоняют дракончика и дымят. На отъезд шамана закрывается занавес до конца.

#### *Картина 8. Договор.*

Идёт сцена Мефистофель – Фауст. На танце устанавливают трубы (архангельские) в ряд вдоль занавеса. Пентаграмма-Цицернаки высовывается в прорези (не забыть про ружьё – доделать), после танца – договор, на договоре – повозка с огнём и собачкой за занавесом + Демон с Демоницей. Занавес ползёт вниз. Вариант – повозка появляется из языка, если язык оставить, в чём уже сомневаюсь.

#### *Картина 9. Подпись.*

На кровь – Мефисто зубами вытягивает красную ленту из рукава Фауста. Демоница – из прорези, Демон – от повозки, растягивают ленту на авансцене. Полный «вруб» света в зале, Мефисто разрезает ленту, разогрев предварительно аплодисменты. На считалочку про зайчика – «выруб» света, срывают язык, огонь повозки удаляется в глубину, затягивается занавесом, опять – свет, сцена схода с куба, сцена со студентом – всё как и было.

[54]

#### *Картина 10. Финал 1-го акта.*

Хор. Из прохода ангелы с бесами строят маятники, ставят вентилятор, крылья, плащ, включают вентилятор, ария, финал.

Игорь звонил Лие и Гвоздицкому<sup>33</sup>. Опасная ситуация Пата. Гвоздицкий уже не верит, что продолжатся репетиции. Лия ищет денег. Завтра 1 марта в 10 часов за мной заедет Кузя и мы к 11 утра отправимся в ДК на Стромынку на первую репетицию «Фауста».

«Я» и есть тот узелок  
Последний, изначальный,  
Что послал Господь наш Бог  
Нам, как знак венчальный».

Сегодняшний день – скрестились пути. Узелок судьбы. Спать осталось 5 часов. Сценографию подадут, дай бог, что 3-го. Что-то меня ждёт. Завтра Цицернаки к 11 утра должен привезти тираж (500 экз.) «Тетрадь ассистента режиссёра».

У Марины<sup>34</sup> юбка из плаща и меховое изнутри и снаружи пальтишко...

Бесплотная импровизация...  
Зельдович изнывает в своем пост-одиночестве...  
Всё неопределенно...  
Всё зависит от нас...  
И от снов...

*Конец серии*

32  
Александр  
Зельдович –  
кинорежиссёр,  
автор фильмов  
«Закат», «Москва»  
и других.

33  
Виктор  
Гвоздицкий –  
знаменитый  
театральный  
актёр, работает  
в Московском  
Художественном  
театре (МХАТ).  
В этот период  
репетировал  
роль Фелличе  
в спектакле  
«Подсолнухи».

34  
Марина  
Максимик –  
поэт, актриса.  
Участница  
проекта «Сад».  
В 6-й, 7-й и 8-й  
регенерации  
«Сада» вела  
линию Вари.

[55]