

Борис Юхананов

«Мизантроп»

Репетиционный дневник
Повесть

Сцена I

Женя монологично. Ритм сбили. Ритм задал Лёша. Распоясанное чувство. На скуке по отношению к теме. Лёша для себя играет. Получается обычный бытовой разговор. Альцест никогда не нервничает... Так, беседа... Женя пытается вытащить сцену. Где это качество – «бредите суровой прямотой»?! Лёше надо осваивать такое поведение, при котором постоянно удерживается внимание зала. Лёшино поведение, Лёшина естественность, может быть, и нужна сейчас, но тогда надо перестраивать весь спектакль. Спектакль не должен паразитировать на этой естественности, она должна быть заложена как смысл, а иначе – это все равно, что кошку выкинул на сцену. Как, сохранив естественность, превратить её в театр? Женя транспонирует в зал, а надо в Лёшу. При таком Филинте Женя попытался взять серьезно через любовь. Искусственное оживление к финалу.

Сцена с Ороном

Игорь хорошо берет текст. И Альцест и Филинт конкретно ведут игру. Плюс оба ведут притчево. Филинт выпал из истории. Все в игровой прозе, а надо – в поэзии. Сильно сажает Филинт – неучастием. Игорю удаётся рассогласовать внешнее поведение с внутренним. Внешний план – сближение, внутри – уже сложнее, там и раздор, и провокация. Только благодаря этой рассогласованности и появляется возможность для притчи (наука Анатолия Васильева). Альцесту надо говорить о себе – «я тому поэту».

Сцена III

Заполнил жест, но не смысл. Только с собой играет. Внешне, формально, не связались. Женя играет в сторону. Это своеобразный зажим. Анжей – хорошо. Скрипка отражает сцену. Финал хороший. Они вывели сцену в песню. К приходу гостей они приобрели хорошую игру. Демонстрация

Графика: А. Захарищев фон Брауш ►



раздора относится к гостям. Там, на балу, не надо бояться расслабухи. Надо заменить «льстецов». Это слово не работает сегодня. «Льстецы – вот корень зла». В чем сегодня «корень зла»?

Существование в провале.

Надо сделать отдельную репетицию бала. Женя просто кричит. Вся эта тягучка. Женя занимался только тем, что раскачивал этот бал. Постепенно спектакль стал превращаться в мир, населенный очень странными персонажами. Зато – жизнь дома.

Маркизы как персонажи хороши, но смысла нет. Серёжа сделал поворот – появилась возможность всем приобрести игру. Упустили. Как-то ужаленно все существуют на сцене, как в горячке. Очень опасный опыт в принципе. Сразу прогоном брать всю пьесу. Ни в коем случае нельзя отступаться от этого принципа в репетиции. Пропустить каждого актёра через каждую роль. Всех забрасывать в это огромное пространство текста и игры. Это будет иметь больше смысла, чем акция или упражнения, при условии, если мы окажемся способными на анализ. Надо прояснять разбор и, собственно, тему, но при этом не поддаваться ужасу путаницы при накоплении вариантов.

Селимена – Арсиноя

Итоговая сцена. Собой рассказали. Отстегнули текст. Хорошо. Физика помогает пробиться к содержанию. Это полезно – обминается текст. Там, где это совпадает со смыслом, – сразу же приковывает внимание. Можно пользоваться маской, менять, лишь бы передать тему! Остаются проблемы диалога. Связываемся пока только на физике.

Альцест – Арсиноя

Откуда пришёл Альцест? Зоя все время пользуется площадкой, чтобы разрешать свои отношения по жизни. Отсюда коммунальный душок. У Товстоногова на этом целые спектакли заваривались. В сцене образуется и напряжение, и связи, и даже некий налет смысла, но всё это в итоге не более, чем кухонный скандал, за которым приходится наблюдать. В лучшем случае это открывает, чем живёт исполнитель, чем живет человек. *Здесь сказать просто, через что можно только соединиться с текстом. Надо поговорить вначале обязательно с ними, будут занятия по тексту.*

Здесь сцена соблазна, но по какому поводу соблазн? Почему остывает энергия?

Филинт – Элианта

Лёша даже не делал попытки что-то осуществить. Он просто читает текст. Аля играет по сути верно. Отношения не удается простроить, ибо Лёша совсем не умеет намечать поведение. Алю сразу тянет на секс. «Отмстить» – хорошо. Вообще, такие прямые чувства актерами всегда берутся легко и довольно точно. Каждую сцену играют, как единственную. Не-разработанность текста, туман в разборе лишают актеров перспективы игры, а значит, и какого-либо авторства по отношению к роли. Женя все время запускает энергию криком. Спектакль состоит из статичных сцен.

Селимена – Альцест

Предчувствие – это первая сцена. Уже свершилось – вторая. Задать вопрос: в чем разница? Женя просто кричит, не соединившись ни сердцем, ни умом (разбор). Видимо, он таким своеобразным нажимом хочет пробиться к возможности чувствовать. Но в условиях диалога и чужого текста это невозможно. Только через разбор. «Как в сердце женское» – хорошо, но тут же прерывает, бросает игру, теряя приобретённое. Понять разницу между мотором и настоящим чувством на сцене.

Дюбуа

Коля втыкается в сцену. Не берет на себя историю. Здесь очень ясный, хотя, видимо, сложный для исполнения должен быть ход. Дюбуа приходит и присоединяется к любовным раздорам Альцеста фарсом. Он словно заманивает Альцеста в фарс, чтобы потом обернуть его вдруг на притчу о двух ангелах – белом и черном, Ангеле Жизни и Ангеле Смерти, Боге и Демоне. И в результате этой притчи остается только одно слово – «бежать». И все зависит от того, от кого Дюбуа придет к Альцесту: от дьявола или от Бога. Надо сделать и так и эдак. И больше того – уметь актеру внутри игры как бы путать предлагаемые обстоятельства, меняя одно на другое. И в результате этой путаницы остается только одно – «бежать». И уже не суть от чего или кого. Именно так и бывает в жизни. Бежать так бежать. На этом чувстве – и черт, и Бог – одно. Все, что касается фарса, берется



Анжел Захаричев-Брауш

живьём, на репетиции. Может быть, только через показ, фарс – вне слов, вне разбора, как бы вне разработки. Правильное поведение находится только внутри импровизации.

Персонажами – Анжей и Женя – играть надо только что сыгранное между Альцестом и Дюбуа. Превращать в теломузыку, не отбывать отдельный номер, а продолжать спектакль. По идее это пантомимическое упражнение, которое должно быть наполнено теми же смыслами. Женя игру Анжея прервал, соответственно, и свою тоже, и начал заново уже Альцестом, а надо из игры выходить в следующую сцену. Персонаж постепенно «стает», но останется набранная в зоне персонажа дистанция по отношению к теме, т. е. судьбе. Эта дистанция и позволит правильно пройти пятый акт. Там есть сложный оборот, поведенческая суть которого в том, что Альцест восхищается историей собственного поражения. Внутри своего огромного монолога он передает историю человека, безнадёжно отставшего от времени, на целый круг, что ли. Он должен восхищаться временем, Оронтом и компанией, расправившейся с ним, как с мальчишкой, слышать собственную чувствительную придурковатость, и на этой черной иронии по отношению к самому себе набирать финал. Женя все время разворачивается от диалога на митинг. Но если уж так, то соединишься с залом, говори уж прямо залу. Монологично сцена устроилась. Все, кроме Лёши, вывихиваются из себя. Лёша не вывихивается, но и не проявляется. Такие опасные сцены можно играть только вдвоем, т. е. вместе. Надо принять закон одного из играющих и вести сцену обязательно в каком-то общем на всех законе.

Оронт – Альцест – Селимена

Игорь точно вышел Оронтом, надо было полгода репетировать с ним Альцеста, чтобы он теперь мог играть любую другую роль. Необходимая для этой пьесы дистанция (только вот руки...). Селимена мне непонятна. У Маши-Ларисы есть это опасное актерское свойство: она уничтожает и роль, и все вокруг себя, не умея справиться с чувством провала, в общем-то, возникающим внутри любого актера почти на любом спектакле. Она растеряна перед сценой – до темы ли тут. Именно – растеряна. Актер в растерянности лишается собственной личности, этакий зверек перед толпой, вылезает правденка про «любофф». Надо на протяжении всего

◀ Графика: А. Захаричев фон Брауш

спектакля тащить тему, которая завязывается в «Сонете». И все приходят сюда на развязку этой темы, а развязка дается Селимене. Но она уходит от ответа или играет им, путает. Эта замечательная путаница и правит нашей жизнью, эта путаница и есть тема. Вопрос связан не с судьбой, а с тем, можно ли нам всем здесь выжить, тебе, Лариса, всем нам! Пришли маркизы. Что они играют? Женя что-то играл, Лёша и Алевтина просто сидели на завалинке. Игорь бился в растерянности, Лара играла намеченное – плоско. Но в данном случае винить кого-либо бессмысленно, ибо, чтобы играть в пятом акте, нужно сыграть в четырёх предыдущих. Зоя просто удерживалась на том, что ей кажется ее обаянием.

Надо срочно говорить о композиции. Это сцена погребения. Общий сбор всех. Атракцион «Американские грязи». Люди умеют классно веселиться, смачно умирать. Они с гиками, с шутками радостно погребают себя – Хохороны! Хохоронами заклиняется смерть. Это своеобразный ритуал, нам ещё предстоит отточить его, найти ему качество и пространство в спектакле. Пока они творят этот ритуал – они вместе. Потом каждый уходит навсегда. Как надо Оронту выходить из истории? Арсиное? Маркизам? Каждый как бы идет в реальность. Здесь можно сочинить гиперреальные интермедии. Пользоваться своеобразными лацци. Сегодняшний грязный питерский текст. Как куски грязи на фреску кидают. Представьте себе огромную фреску, на которой отражена вся эта история. Все в грязи, кроме четырех фигур: Селимена, Альцест, Филинт, Элианта. Двое отправляются жить и выживать, двое – в полет. Потом одна вернётся на землю, вместе с двумя остальными исчезнет со сцены, и только один Альцест – «отсоединение светоносного Альцеста».

Селимена – Альцест

Финал. Альцест: «Но мне не вырваться». Про что это он? В финале к Альцесту приходит Ангел со стрекозиными глазами, ему не вырваться из его объятий.

Селимена херит собственную жизнь и в этом добывает сладость (Херинг). Сквозь нее проходит нерв спектакля, в результате словно отмирает в финале. Жизнь парализована, т. е. приобретена как нормальная, реальная, классная жизнь великолепной женщины в великолепном государстве.

Альцест и Арсиноя растягивают ее в разные стороны. Альцест – в сторону спасения души, Арсиноя – в сторону спасения по жизни. Ей на уходе, после сцены с Арсиноей, надо их столкнуть лбами.

На балу вся компания как бы играет с этой темой. Они лихо перечисляют окружающую их жизнь. Бал – зона карнавала, переливающегося всеми цветами, вплоть до черного. Здесь Мольер напрягается Шекспиром. Камерности не должно быть вообще. У бала много зигзагов, внутри него масса интермедий, связанных и с эпизодами внутри речей маркизов: все те типы, которых они перечисляют, должны объявляться на сцене и участвовать в представлении. Да, они перечисляют жизнь, подвергая ее осмеянию, но себя они тоже включают в это осмеяние – Асса. Каждый взял себе дьявола в помощники, и тот ведёт их к выходу из безвыходной ситуации.

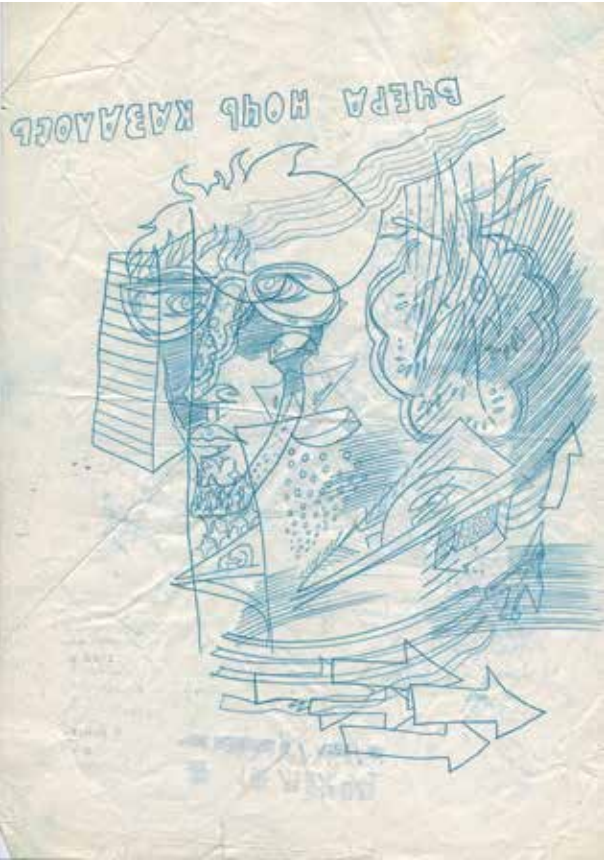
Два замечания к роли Альцеста: видимо, там, по его судьбе, заложена мощнейшая перемена в мировоззрении, довольно резкая и свежая еще по нервам, в игре это проявляется как «озарение». Он – озаренный. Это очень важное качество. И второе: любовь приносит ему боль, просто физическую боль, такую, что не уснуть, нервы болят.

...Анжей: «Мы говорим друг другу слова, а между ними и в них всовывается театр». Весь фокус в том, что из реального косяка, в реальной комнате вдруг возникают гримасы, наполненные жизнью, они как бы высываются из-за двери и обзревают. Одна за другой, плавно сменяя друг друга, – гримасы, наполненные жизнью.

Гримаса – Смерть.

Видение Альцеста...

Питерская квартира, тахта, полуоткрытая дверь, и маятником врывающиеся и выплывающие гримасы, рожи... Бесы! Может быть, такой театр жутких рож. Соединение реального и невозможного. Возникает гранди-



Графика: А. Захарищев фон Брауш



Графика: А. Захарищев фон Брауш

озный театр. А человек может войти с чайником. А сцена продолжается. Театр «Doors». Две поющие головы Пьеро и Арлекина, Анжея и Джона (*Евгений Калачёв*), Никиты и режиссера – четыре уродливых головы. Четыре человека в квартире как бы мерцают то жуткими личинами, то нормальными людьми. Театр. Плавное и резкое в движениях: просто присесть, закурить, сделать бутерброд, глоток чая, вдруг – резкое, опять – плавное, вместо слов – гортанные клики, взять стержень и поджечь его, вырубить свет, свет будет капать, и останется голубой огонек.

Потом вместе со светом возвращается на сцену Мольеровский театр...

Вторник – 26.08.86 г.

В час начался тренинг Антона Адасинского. Разговор с Антоном в автобусе. Полуниин не разрешил ему играть шута (или сам не захотел). Вчера два существенных разговора. Гарик московский и Рома Смирнов. С Ассой принципиально договорились о сотрудничестве. Гарика привел Олег Котельников. Лихой Гарик бил по клавишам, как по ушам. Задействуем всю компанию из «Детского Сада». Костюмерная Тишинского рынка! Вчера репетиции в десятой комнате. Требуется такая табличка: «В комнате с Зеркалами репетировать СТРОГО ЗАПРЕЩАЕТСЯ». Е...ый ЛДМ! Пока пройдешь сквозь их пальмовый холл на репетицию – уже ничего не хочется. Мечта комсомольцев об Африке. Коля – Афоня, пятый акт, Альцест – Филинт. Бились над обратным ходом – Альцест: по-своему, это то же, что у Чацкого в монологе, — «раз в жизни притворюсь». У Коли никак не получалось чёрное осмеяние самого

себя. У Афони взрывчатый, но общий темперамент. В результате сделал совсем другую сцену. Филинт и Альцест – отражение, этакое Мольеровское зазеркалье. Потом «корейская борьба» головами! Филинт – глюк Альцеста. Все это экзерсисы к серии «Сны Альцеста». Пластику не задавать сразу, должна образовываться вдруг... особая пластика к спектаклю.

Резкие смены принципа движения: от дистиллированной пантомимы до бытовухи. Обязательно рок-н-рольные и менуэтные ходы. Сквозь менуэт подобраться к аристократизму. Как это ни парадоксально, естественность только в зоне менуэта. Не забыть! Джона и Анжея сделать персонажами, может быть, Пьеро и Арлекином.

Тренинг Антона. Из упражнений, возможных для спектакля. Первое – оркестр голосовой и солист; второе – толкание; третье – из жизни бесшумных людей. Антон: «Это основа театра абсурда – не успеть подумать». Наивная мысль, забавная, не согласен. Театр абсурда – это, в первую очередь, слово. Антон выставлен конфликтно по отношению к драматическому театру. Абсурд и поток сознания – принципиально разные вещи. Пантомима как поток неосознанных движений, ещё не есть театр абсурда, впрочем, как упражнение — хорошо. Делать упражнения на неоправданную структуру. Постепенное превращение из упражнения в спектакль. Антон: «Ты отдельно от головы существуй». «Искать знаки, искать незнакомое положение рук, глаз собеседника». «Невидимый третий план мира». «Каждый раз тело принимает непредсказуемые позы, ощущения». «Главное, чтобы «я» было цельным». «Человек – музыкальный инструмент». «Фуська с танго, возникающим вдруг в непредсказуемый момент». «Мгновенный лепет двух-трёх движений, буквально одна музыкальная фраза». Анжей с Джоном – скрипач и скрипочка... Не забыть сделать Анжею страшный грим. Подсоединить Ваню. Лицо – мертвые вишневые губы. Сегодня попробовать вводить персонажей в прогон. Лёша – Афоня – классный персонаж – пулемёт с пулемётчиком. «А ну, под расстрел всю эту францезопию!» Дал задание на прогон: в каждую сцену ввести паузы немного диалога с отключенной головой. На балу, после строк: «Кто лишний здесь – не я ли?» – общий микроспектакль на упражнения Антона. После каждой сцены Женя на Анжее или Анжей на Жене играют!..

26.08.86 г.

Альцест – Женя
Филинт – Леша
Селимена – Маша-Лариса
Оронт – Игорь
Дюбуа – Коля

Арсиноя – Зоя
Элианта – Алевтина
Скрипочка – Анжей
Скрипач – Женя
Слуги и в эпизодах – Афоня
Шли, пропуская сцены с маркизами.

28.08.86 г.
Альцест – Коля
Филинт – Афоня
Оронт – Четверов
Маркиз – Женя
Маркиз – Анжей
Музыка: скрипач и скрипочка – Лёша
Селимена – Зоя
Арсиноя – Маша-Лариса, Настя
Элианта – Алевтина
Все слуги + Адраст, Дюбуа – Молчанов

Для тренинга необходимы: проигрыватель, магнитофон, покрытие, зеркала, форма – два варианта, тапки, душ, ванна, прикладные вещи, мячи (диаметр?), плащи, шляпы (стильные), трости или палочки, тапки лосины... КОСТЮМЕР!?! РЕКВИЗИТОР!!! СКЛАД!!! Следить за костюмами, реквизитом, выдавать, получать. Если их не будет, не будет ничего. Участвовать в пошиве. Записи: рок-н-ролл, менуэт, необходима нормальная аппаратура для фиксации импровизаций и т. д. и т. п. и т. п. и т. д. и т. п.

Сашу – Оронта попробовать в гриме Пушкина. Пройти по всем парам. Вначале были Аля и Денис. Разыграли первую сцену Альцест – Филинт. Задание было дано – говорить, как два чиновника или МНС в НИИ. Потом присоединились кукловодами Игорь и Серёжа. Постепенно реплики Али и Дениса перешли к Игорю и Серёже. Потом опять к Але и Денису. Распределились на четыре голоса. Алевтина оказалась по образу – душой Альцеста. Денис, соответственно. Вошел двурожий Оронт – Коля + Саша. Внутри диалога Аля перебежала. Филинт разделился. Аля уже счи-

тывалась как Селимена. Все это – гомерическая импровизация. С этим монтируется сцена двух маркизов и между ними (среди них) – Селимена. Вплоть до физической драки. Дальше сразу подсоединил Арсиною. Молчаша почему-то превратился в собачку, ластился к Насте-Арсиное. Селимена окружена болельщиками. Две дамы с собачкой в центре, вокруг – болельщики. Все три сцены пребывали в одном каком-то замечательном качестве. Веселая душа, игровой театр.

01.09.86 г.
Альцест – Никита
Филинт – Четверов (Афоня)
Селимена – Зоя
Арсиноя – Настя
Элианта – Аля
Маркизы – Женя, Анжей
Дюбуа – Коля
Слуги – Молчаша
Оронт – Саша Москвин, Женя Калачёв
Музыка – Денис

Прогон на зрителе, как и два предыдущих. Пытались пройти все без остановок. Этот вариант не доигран до конца. Я прервал. Никита попал в черную зону, стал заходиться в надрыве. Надрыв в роли Альцеста обрекает исполнителя и образ на полный проигрыш у зрителя. Кроме того, просто невозможно справиться с теми мощностями, которые уже сейчас накоплены в материале, ткань рвется, актер остается голым, бессмысленно кричащим, раздражает. Остальные просто не могут играть. Черная воронка. Чтобы изменить ситуацию, чтобы продолжать прогон, я должен был бы заменить исполнителя. Но мне нужен Никита. Я остановил.

Акт II
Никита на выдохе. Никита все время в себя играет. Спектакль начинается в ситуации провала. Как из нее выбраться? Джон с Сашей почти не сходятся в игре. Игра не вяжется, вся сцена посвящена поиску этой игры. В покое Никита на секунду добывает верное существование. «Ах, жизнь

столичная!» – на этот монолог душа его отзывается. Так как он существует вне разбора, его просто швырнули в спектакль, то он может ожить только там, где сама мольеровская поэзия соединяется с настроем его души. Но воспользоваться этим моментом дальше в игре он не может. Ибо нет умения, на ходу обрабатывая связку с текстом или с партнером, выстраивать внутри психологического театра роль. В игровой ситуации, в импровизации он интуитивно, ни на секунду не задумываясь, блестяще с этим справляется. А неверно понятый трагизм, что ли, оборачивается просто надрывом, выкручиванием себя в захлебывающуюся эмоциональность. Идет разряженная, горьковского пошиба проза, только не циничная, а нервическая. Спектакль с выкинутой перспективой. Царство мертвых. Актеры ничем не озабочены. Идет страшная эксплуатация собственной природы. В никуда. Ситуация показа абсолютно неверна. Актерские жирные голоса. Никита, как всякий киношный актер, привык торговать собственными данными. Выкладываясь на небольшом пространстве, дальше он как бы теряет память и координацию. За счет этой потери ему удаётся удерживаться на определенном энергетическом градусе. Это не мотор и не лжестрасть. Это страсть, но причины у нее нет. В общем, это истерика. Мольер требует кропотливой работы. В сцене с Селименой – финал хорошо, набрали, на любви. Я почувствовал, как Никиту отпустило. Он почувствовал знакомую зону по жизни и по душе, и тотчас раскрылись его блестящие актерские данные. Кричу: «Не менять игру после объявления слуги!!» Они с Зоей нашли великолепный ход, такую кошачью любовную игру в финале. Прекрасное кривлянье. «Выбрать вы должны!» – отличный момент. Запомнить эту игру. Вокруг одной реплики «выбрать вы должны» играют четырежды. В результате приобретается великолепный, неостановимый хохот, внутри которого начинается бал.

Сделать короткие интермедии по песням Анжея и Джона. Например, «Ко мне приходит Альцест» – костюм Мизантропа. В песнях возникает масса ситуаций, сценография как бы гонится за ними. Борт самолета – как ситуацию – можно положить в основу сценографии.

Вот одна из возможных тем – про корабль. История корабля, отплывшего с ликующе празднующей собственную жизнь толпой, человек смотрит в трубу и видит, что корабль идет на скалы. Он кричит и пытается остановить бал, но праздник не перекричать, ведь все и празднуют эту

катастрофу. Человек оказывается главным развлечением праздника. Самолет продолжает свой небывалый полет, цена которому – жизнь.

«Оберманекен» – должен быть такой постамент и скульптура на нем. Манекен перекликается с живым Анжеем. Буонапарт – Буонапарт. Тигр врывается на бал, прекрасные движения миноги. У манекена черные очки. Постамент – море. Чёрные очки Анжея и черные зрачки Манекена. Голова Манекена – радио. Сверкающий манекен. Спектакль-феерия – «Мизантроп». Новая романтика как предельный трагизм мечты.

Анжею и Джону нужны прекрасные костюмы, трагические и светлые, сотканые из их песен. Художник должен решиться на то же, на что Оберманекен решается в своих импровизациях. Записать крик младенца и хохот. Вереницу хохочущих голосов. Хорошо, когда идет импровизация – и вдруг – какие-то другие голоса – из реального мира. Горб – Альцесту. Горб растёт в ходе спектакля. В финале из горба распаиваются крылья, два огромных белых крыла Ангела...

Вариация номер один. Альцест – И. Четверов. (Московский вариант)

Внутри психологического театра Альцест конфликтен по отношению к себе, а не к другим. Эмоция – в себя, а не на партнёра. Это связано с чувством собственной виновности. Иначе всё легко превратить просто в свару. Чувство собственной греховности за наше время. Стыд. По построению – снежный ком. Из малого, ничтожного случая (начало) – в тотальную трагедию (конец). События наворачиваются на глазах. Первая часть из «да», вторая – из «нет». Как бы по пьесе, навстречу друг другу бегут эти «да» и «нет» и сшибаются в сцене с Арсиной. Причем вся эта трагичная история распада разыгрывается, как комедия. Французская форма (Ватто) с русским содержанием.

Вести диалог на трех дистанциях: а) дальняя – идеология, политика; б) средняя – м. б. тоже, но как переход к, в; в) близкая – интимная, домашняя. Уметь распределиться.

Эта история с нами когда-то произошла, теперь мы её разыгрываем. «Кихот не ищет события, сам их делает. В этом и юмор, и ещё что-то». Михаил Чехов.

«Счастливы несчастьем». «Не кричит, а поёт». «Нет для него мелочей». «Все делает не из себя, а из космоса». «Всегда!»

Сделать такой опыт, чтобы все пришли, сделав грим героев, придумав костюмы, сценографию, нашли место в Питере, которое можно было бы превратить в «Мираж», чтобы режиссировали. Авторство. Придумали спектакль, изложили его логику, связку «актер – режиссер».

Надо записывать свои сны, сочинять сны. Дать задание – Сон об Альцесте. Каждому – сон о его герое, сон о Мольере. Пусть копаются в XVII веке. Все про 1666 год.

Пьеса представляет собой запись совершенно сумасшедшего дня, этакий «сумасшедший понедельник». Утром два друга, Альцест и Филинт, из-за пустякового случая (Филинт преувеличенно дружески обратился к почти незнакомому и абсолютно безразличному ему человеку) дико рассорились. Ссора произошла в доме у Селимены, к которой Альцест шёл, чтобы, наконец, выяснить с ней свои любовные отношения. В разгаре спора-ссоры в дом к Селимене пришел крупный королевский чиновник и одновременно – модный поэт Оронт. Он заверяет Альцеста в вечной дружбе и поклонении и читает свой последний сонет, с надеждой услышать одобрение Альцеста. Но Альцест отвергает его дружбу и критикует сонет. Оскорбленный Оронт из друга превращается во врага, он уходит, грозясь отомстить. Разгоряченный ссорой Альцест навсегда разрывает свои отношения с Филинтом. Из магазина возвращается Селимена. В горячей любовной сцене, полной взаимных оскорблений и любви, подчас доходящей до драки, проходит утро. Слуга объявляет дневных визитёров; гости собираются в зале: маркизы, кузина Элианта, Филинт; дневные забавы в доме Селимены. Оронт не теряет времени даром: видимо, ещё утром он успевает посетить суд и подать жалобу на Альцеста, днём он посещает нескольких своих друзей-издателей и борзописцев, определённым образом настроенных к Альцесту, и они вкуче сочиняют «мерзкую книжонку», сдают её в набор, так, чтобы к вечеру на королевском приёме распространить это сочинение среди гостей, автором которого будет значиться Альцест. Тем временем в доме у Селимены назрел скандал: разгоряченный ревностью и выведенный из себя общими насмешками компании, Альцест порывается отколотить Селимену, его пытаются оста-

новить маркизы и Филинт – беседа оборачивается дракой. В разгар скандала в дом приходит пристав, посланный судом чести. Альцеста вызывают в суд, и ему приходится туда идти. Часам к пяти дня в доме остаются одни маркизы, они заключают договор, смысл которого в следующем: один из них должен отступить перед неопровержимыми доказательствами любви Селимены к другому. Едва маркизы успевают сговориться, возвращается покинувшая их ненадолго Селимена, маркизы рассыпаются в любезностях, сцену прерывает приход слуги, слуга объявляет о приезде Арсиной. Арсиной пытается образумить Селимену, рассказывая ей о том, что её разгульная жизнь является предметом резкого обсуждения в свете. В ответ Селимена пытается образумить Арсиной, рассказывая ей о том, что её псевдоханжеская жизнь является предметом широкого обсуждения в свете. Подруги доходят почти до драки, но Арсиной, спохватившись, восстанавливает светский тон беседы. Из суда возвращается Альцест, он хочет, наконец, объясниться с Селименой, ибо с самого утра никак не может закончить своего объяснения: то его прерывают гости, то суд, а теперь он застанет здесь Арсиной. Селимена ускользает от Альцеста и направляется писать письмо, как потом мы узнаем – письмо к Оронту. Здесь Мольер делает невероятный сюжетный ход: Селимена ещё только пишет письмо к Оронту, а Арсиной уже уводит Альцеста к себе, чтобы показать это письмо ему и окончательно убедить Альцеста в измене Селимены. Сразу же после отъезда Альцеста с Арсиной в дом к Селимене приходит Филинт. Сверху из своих покоев к нему спускается кузина Селимены Элианта, и Филинт рассказывает ей о том, что произошло на суде. Вызванный в суд Альцест упорно отказывается идти на какое-либо примирение с Оронтом, в блестящей речи перед судьями он неопровержимо и остроумно доказывает свою абсолютную правоту, суд заканчивается требованием примирения, противников толкают в объятия друг другу. Во время разговора с Элиантой, невзирая на то, что она, очевидно, влюблена в Альцеста, Филинт объясняется ей в любви. В дом врывается возбужденный Альцест, проклиная Селимену, он предлагает Элианте руку и сердце, Элианта пытается успокоить Альцеста. В залу входит Селимена, и Альцест обрушивается на нее с проклятиями, он обвиняет её в страшной, черной измене, в цинизме и глуме, Селимена отвергает все обвинения, утверждая, что письмо, которым Альцест оперирует как глав-

ной, неопровержимой уликой, написано не к Оронту, а к подруге, чем приводит Альцеста в ещё большее бешенство. В результате Селимена сознается, что это письмо к Оронту, и требует, чтобы Альцест навсегда покинул её дом («В моей не ройтесь почте и голову мне больше не морочьте»). Альцест умоляет Селимену обмануть его, не соглашаться с его обвинениями, Селимена в ответном монологе умоляет Альцеста доверять ее любви к нему, сцена заканчивается взаимными любовными признаниями. Соответственно, уже вечер, в дом вкрадывается слуга Альцеста – Дюбуа, он в дорожном платье, из его бессвязных речей Альцест понимает, что ему грозит арест, что тяжба, которую он уже давно ведет с одним из многочисленных своих врагов, закончилась для него крахом, его вызывают в суд, но уже не в суд чести, а в суд, который лишит его всего имущества и всех прав. Видимо, и здесь не обошлось без стараний Оронта, который, как уже говорилось, весьма влиятельный сановник, особа, приближенная к королю. Слуга уговаривает Альцеста бежать, объяснение с Селименой не закончено («Вот невезенье! Я с вами не могу закончить объяснение, – говорит Альцест Селимене. – Но еще мы встретимся до окончания дня»). Альцест решает идти на суд, не вняв рассказу слуги о двух посетителях его дома, один из которых был весь в черном, тот самый, что принес вызов в суд, а другой – весь в белом, назвавшийся другом и советовавший бежать. Второй посетитель оставил для Альцеста какую-то записку, видимо очень важную, но слуга забыл ее дома, чем и привел Альцеста в бешенство, и тот обрушился на Дюбуа с кулаками. Тут Селимена, предотвращая избиение и пытаясь удержать Альцеста от безрассудного поступка, советует ему идти в суд, Альцест идет на суд. Видимо, ввиду экстренности и неотложности дела и, опять-таки, благодаря стараниям всё того же Оронта, разбирательство назначается на поздний вечер. В это время на королевском приеме, вместе с мерзостной книжонкой, распространяются слухи о том, что автором её является Альцест. Что это за книжонка? Вероятнее всего, это богохульные писания, карающиеся в то время смертной казнью. Маркизы там же, на приеме, обмениваются письмами, написанными каждому из них Селименой. В этих письмах Селимена, высмеивая всех вокруг себя, объясняется в любви адресату. Обманутые маркизы решают отомстить Селимене, устроив ей публичное судилище, к ним примыкает Арсиноя, и они втроем направ-

ляются в дом к Селимене, где, как обычно, ночью разгорается весёлая жизнь. Суд выносит Альцесту безоговорочный приговор, лишая его всего имущества. Альцесту надо бежать из города, ибо история с книжонкой, стараниями все того же Оронта, может быть превращена в еще одно дело, которое будет стоить Альцесту жизни. Филинт оказывается тем единственным человеком, который, не покидая Альцеста в беде, пытается вернуть ему надежду, но Альцест сломлен, он не видит никакой возможности для продолжения борьбы, единственное, что ему остается сделать еще в Париже, это все-таки закончить свое нескончаемое объяснение с Селименой и, получив тот или иной ответ, с ней или без нее, бежать, бежать навсегда из этого города. Филинт не отступает, он отправляется на поиски Элианты, намереваясь вернуться вместе с ней и вдвоем все-таки отговорить Альцеста от крайнего шага, он утверждает, что в городе есть силы, способные восстановить справедливость и наказать очевидных клеветников. Альцест остается один, он в черной тоске, забивается в дальний угол залы, все той же залы в доме Селимены, неоднократно упоминаемой нами в этот день, и неожиданно для себя оказывается свидетелем разговора между Оронтом и Селименой. Оронт требует, чтобы и духа Альцеста не было в ее доме, требует, чтобы в подтверждение своего письма Селимена, наконец, определенно ответила ему любовью на любовь. «Вы должны выбрать», – говорит Оронт. «Да, вы должны выбрать», – подтверждает Альцест, выйдя из темноты. «Я или он?» «Он или я?» Селимена отказывается делать выбор, утверждая, что она не хочет никого обижать, хотя сердце ее давно уже этот выбор сделало. Собираются гости, в дом врываются маркизы с Арсиной, они устраивают публичное чтение писем, в которых каждый из присутствующих получает беспощадную, уничижающую характеристику. Поклявшись отомстить, «прославив ее на весь город», маркизы навсегда порывают с Селименой и уходят из ее дома. Арсиноя и Оронт следуют за ними. К утру в доме остаются четверо: Филинт, Элианта, Альцест и Селимена. Завершается наконец объяснение, Селимена отказывается покидать Париж, Альцест благословляет Филинта и Элианту, решивших вступить в брак друг с другом, и покидает город. История завершена.

Этот сюжет, сохраняя малейшие его изгибы, было бы хорошо превратить в мультфильм или снять в духе немого кинематографа 10-х годов, с

заламыванием рук и обмороками. Нам же предстоит рассказать другую историю, рожденную иными временами и соответственно чувствами и мыслями. Ни на секунду не отступаясь от фабулы этого сумасшедшего дня, мы расскажем историю распада, развала прекрасной компании наших ровесников, разыгранную ими самими на пиру, или, точнее, – на балу во время чумы, охватившей их страну. Это именно пир на чуме. Пир, на котором празднуется чума. Бал, который празднует собственный развал. Смертники, празднующие собственную обреченность. Одним словом – «хохороны». Ибо, только пройдя сквозь собственную смерть, они смогут возродиться заново, чтобы обрести утерянный свет, красоту и радость проживаемой жизни. Нам невозможно выпутаться из путаницы, в которой мы оказались, нам предстоит запутываться дальше!

Кихот... Латы имеют вид обсиженных птицами!

Альцест – Дон-Кихот наоборот, по сути, не по виду. Втянуть в эту чеховскую работу по Кихоту Никиту. Он «машет» все время – превратить это «махание» в образ. Четверову сделать горб, из Джона – тоже Кихота, подчеркнуть ломкость. Але найти двух разных женщин. Одна знает истину, но живет по-другому. Элианта – внутри ее истории угадывается превращение из юной, озаренной романтикой девочки – в даму. Перефразируя М. Чехова, – «В Альцесте каждая поза, каждый жест должны быть картиной». «У Альцеста увлечение миром, мысли выходят из всего человека». «Жесты должны быть возведены в речь». В какой-то момент движения всех должны стать одинаковыми, но при этом без дурной пантомимы и даже без менуэта. Бытовые движения – повернуть голову, закурить, задуматься, пошарить по карманам и т. д. «Огненные движения». «Филинт ходит ловко и быстро».

Напомнить Лене про летающие шаги и про огромную лупу. Она всё время выдумывает. Грандиозный дар. Даже если она их выдумала, пусть ищет и найдёт реально.

«Специалист – это человек, у которого сама жизнь украла время для жизни!» – М. Чехов (Из статьи «Пути театра»). Две стадии мизантропии: белая и черная. Мизантропия как болезнь – прекрасная и жуткая. Превращение огненной мечты в черную тоску. «Ах, если бы наделить его недугом всех!» – вздыхает Элианта в сцене с Филинтом, но недуг-то его уже черный – черная тоска. «Надо произносить прекрасные стихи, как пре-

красные стихи, а не как бесформенную прозу». «Стиль спектакля есть тоже пронизанность всех его деталей единым духовным содержанием (идеей)!». М. Чехов.

Надо ввести Михаила Александровича в спектакль. Я хотел бы, чтобы он у меня играл, но его нет, и поэтому я его цитирую.

Юноша: Надо вытаскивать это поколение из волюнтаризма, наскоков, акций и стеба, не потеряв драгоценного слуха на жизнь, не лишившись участия в жизни, но превратив эту энергию в красоту. Грязь – красота, тьма – свет.

Мастер: Тире или дефис?

Он положил ей на раскрытые ладони хлеб, цветы или ключ.

Люди, которые не идут по нервам на конфликт, а отталкиваются от ситуации или человека, приобретая при этом энергию, чтобы продолжать свой путь немного в стороне.

Сцены за два месяца существования по «Мизантропу»:

– Филинт – Альцест (орнитологический этюд), Оронт – Никита, Филинт – Анжей, Альцест – Женья.

Путешествие внутри текста, оглядывание его со всех сторон. Вышли на улицу – лето – набрать. Понимать как зону, работать над зоной, не бояться в ней работать, не бояться шлака. Подсоединение Лены и Ларисы.

– Филинт – Альцест (второй вариант), Коля – Филинт, Никита – Альцест. Смысл от пары Четверов – Молчанов. Подсоединить трех Оронтов (Женья, Саша Москвин и Анжей).

ТЕКСТ (обязательное условие!!!).

Работа сначала манит материал, открывается, затем теряется, и открытие может вновь произойти только на спектакле.

– Филинт – Альцест (третий вариант), Женья, Анжей, Никита – тематический разбор + Коля – вокруг Оронта, разработка – доведение до ума, прописка, приобретение повторять по чувству, иметь тетрадки для фиксирования.

– Финал сцены с Оронтом – Альцест – Филинт.

ЧЕРТ!!!

Женья и Коля.

Два сна:

Сон №1 с оперой – восстановить и разработать, постановочная сцена,

идею подал Анжей, существование внутри мозга, по проводам разработки пустить ток Анжея, антониониевское ощущение, работа должна идти высоко педантично.

Сон №2 – джазовый: Женя и Марина – Альцест и Филинт – любовная история, на сцене козлы. Двое типов пьют пиво и импровизируют, через композиционный люфт к ним присоединяется герой, но не сразу. Не Коля бегаёт за Адой! Ада по интересу возвращается к действию. Это вложить в рисунок, внутри первой части – Узел – Марина раскрывается Селименой, благодаря перспективному знанию, это тайна абсурдистского существования, сцена по фигурам осложнялась – это сохранить. Входит Коля, прибывали персонажи, рождающиеся из текста, внутри есть возможность устранения режиссера, прибывает Элианта – Зоя. Ада появилась в точном качестве (Беса, Дьявола), Анжей – Никита – музыкально соотнестись! Очень сложно из Анжея превращением переходить в сон. Отнестись структурно. Входила Алевтина. Борю заменить Москвиным, он играл шпаненка, которому папа делал выговор, удерживал у себя фантастическую историю: однажды я встретился с самим собой, но молодым (потом в Блоковской «Незнакомке»).

Набоков – строка ломается, прыжок во времени.

Башлачёв – «Уберите медные трубы». Входит Женя (реплика: «Черт»). Дальше – ШОУ – масса дев, вспомнить точно по репликам. «Ну вот, нельзя побыть»... Коля один с Адой. Лариса, Марина, Ада, Зоя, Алевтина. Монолог Коли о Петербурге, записать на магнитофон.

– Альцест – Селимена – первый вариант: Лариса – Никита. Атакуй, атакуй эту атаку, существование вперед, а не назад, играешь по поводу перспективы, устранение оценки предыдущего. Там, где технология, – там мировоззрение. Все не может быть важным, мировоззрение – не картинка, а технология. Светская хроника сегодняшнего Петербурга, дальше можно подключать Женю.

– Женя – Лариса (три варианта):

1. «Ледяная страсть» – режиссер – Анжей.

2. Предельно напряженный по трагической любви, жёсткая физика, жесткий отрывок, разламывая форму номер один, выделяю страсть номер два.

3. «Собачка» – гротесково, вводятся маркизы, пьют коктейль, не на политике, а на любви и ревности, жизнь чувств людей.

4. Женя – Лариса «нулевой вариант» – режиссёр – Никита.

– Зоя – Коля (Альцест – Селимена):

1) Тематическая разработка, проблемы с политикой.

2) Фантазия «Кафе на Петроградской», начинают играть тематически, дальше вмешивается режиссер, говорит: «Неправильно». Режиссер-персонаж – Никита, Анжей играет на гитаре, смесь Петроградского кафе и мечты о Париже, Коля с Зоей начинают играть, режиссер пытается перекинуть обратно в пространство Мольера, набирается менюэт, не получается, тогда режиссер разматывает кусок текста, пропуская Колю через несколько пространств. Гусь – дьявол Никита пробует режиссерский джаз, кусок светового ядра – Альцест – Филинт. «Хочу я проиграть процесс» – здесь участвует Денис. Брать ведро, Альцеста в камеру, учинить ему допрос. На первом акте – Гусь. Денис заламывал руки, дальше выходит на авансцену, перевертыш Альцест – Филинт, опять набирается кафе, режиссер целует Селимену, режиссер начинает играть. Пикассо – Минотавр с фонариком на фотографии, как бы вещи, разработанные соседним искусством.

5. Коля – Лена – «Дрессировщица».

Предложено Леной. Отношение к животному, которым я владею. Вся сцена посвящена теме ревности, узловой выход на маркиза. Мозаика, пир, зверь бросался на режиссера, режиссер от страха начинал играть маркиза, подключить Марата вторым маркизом. Единственное упражнение – выведение на сцену бала: все садятся на маленькую скамеечку, прижимаются друг к другу и начинают играть сцену бала, вначале интимно, затем – на площади. Игра Дениса и Алевтины – Альцест и Филинт, ими управляют два голоса, присоединяется Оронт (Саша – Коля), Алевтина как перебежчица, Филинт тоже переходит на сторону Оронта, присоединялась Селимена, и сцена игралась публично!!!

Альцест – Селимена – Анжей – Саша:

с приходом Акаста – Никита. Бомбежка Афганистана ботинками, возможное распределение: Анжей – Ада, Женя – Марина. Нетематические вариации на двух бесов – Марат – Ада как самостоятельная разработка с движением насыщением (цирковой).

Упражнение на антониониевское существование.

Сцена с маркизами:

одна большая развернутая репетиция, где вспомнить все варианты разбора, вторая репетиция – предложить музыку, через Элианту – всех девочек, через Баска, всех.

Вариации:

- сцена Альцест – Селимена проходит при маркизах;
- маркизы входят вместе со всеми;
- вереница игр: каждый персонаж – игра, стукач и т. д., всю сцену бала на музыке, рэгги, рэп, театр одной актрисы – все садятся в круг и подбрасывают Селимене темы, она нам их показывает, участвуют маркизы (здесь проявление школы: характера и т. д.).

Номер с Элиантой:

Вся разработка сцен Альцест – пристав, Альцест и Баск.

- Поножовщина, переходящая в шоу (пристав – Оронт),
- не поножовщина, а ядовитая вежливость (Никита – пристав),
- Альцест по касательной к балу,
- бал включает в игру Альцеста,
- из вариаций на балу: весь бал и все персонажи – в духе Антона Ада-синского,
- бал состоит из животных.

Маркизы:

- «парижская сцена» Коля – Женя – Анжей – Лариса, человек разговаривает с группой, вне сюжета, как художник рисует – человек пристаёт,
- Женя и Коля на драйве,
- Коля и Витя вместо Афони,
- существование в разных вариантах воспитывает профессию,
- двое бродяг под мостом – Никита и Марат.

Приходы Селимены:

- Ангел прилетел (Зоя, Лариса),
- испанский танец (Алевтина), соединить с пятым актом (французский театр), скульптуру можно разрабатывать с художником,
- тематический, в последовательности: нет Арсинои (появляется, как у Мольера), вместе с этим придёт сюжет «сумасшедший понедельник».

Сюжет, как рассказ, должен существовать в любом актере.

Сюжетный монолог.

– Сцена драки, Арсиноя – тематический поворот, набор дистанции.

Композиция сцен во всем спектакле: первое – о политике, второе – о любви.

Сцена на открытом, вдохновенном темпераменте, энергетически разобрана, в ветре, вся взаимная физика импровизируется актрисами до максимального гротеска, сцена все время на повышении, не прерывается, а оборачивается к Альцесту.

Поправка к сюжету:

Надо, чтобы Альцест из бала выходил в маленькую сцену с Селименой, имея письмо, после этого он перехватывает энергию, в Арсиною, и идти за письмом, аннулируется оценка. Арсиноя и Альцест понимают, что это невозможно, вгрызаться в спектакль, «готовят вам здесь черную измену».

Сюжет принадлежит литературе, у театра свой сюжет, сначала развиваю свой сюжет, потом по этому пишу авторский сюжет, чтобы в словах сюжет продолжал жить, но должно быть вещество, которое пустится в историю. Сначала должно быть вещество.

Монолог Филинта – это рассказ по первому акту (а не о суде, которого мы не видели). Альцест умудрился остаться самим собой и обстедать Оронта.

Вариации сцены Филинт – Элианта:

Эта сцена играется Альцестом и Селименой.

Приход Альцеста к Филинту с Элиантой.

5 акт, первая сцена:

Никита, Анжей – продолжение орнитологического этюда, можно включиться Жене, режиссерская работа Никиты с общим режиссерским джазом.

Все монологи наговорить на магнитофон.



Графика: А. Захарицев фон Брауш



«Театр Театр» в Москве.

Жан-Батист Мольер. Спектакль «Мизантроп»

Дворик на Старом Арбате. Первое представление первой редакции спектакля «Мизантроп»
1 апреля 1986 года

Фото – Михаил Мукасей





126

127

«Театр Театр» в Ленинграде.
1-6 На репетиции 2-й редакции спектакля «Мизантроп».
Август 1986 года
Фоторепортаж – Олег Морозов

7-12 Репетиции. Жизнь. Осень 1986 года



128



Спектакль «Монрепо»,
Ленинград. Октябрь-ноябрь 1986 года

Фото – Владимир Брыляков



Борис Юхананов

«Монрепо»

«Искусство» 1989, № 10

Это самый, может быть, заветный наш спектакль, связанный с мифом, который был положен в эзотерию «Театра Театра». Мифом о парке Монрепо.

Однажды я попал в Выборг вместе с художником нашего театра Юрой Хариковым. Парк открылся мне как огромное послание из XIX века, от человека, которого звали барон Николаи. Он создал искусственный парк, и мы двигались по тропинкам этого парка и понимали, что только в этом движении ты познаешь самого себя. Огромная территория реальной земли – сосны, мох, вереск – и во всем этом человек, которого давно уже нет... Это так похоже на театр, который есть и которого в то же время никогда нет. Монрепо подарил мне как бы мгновенное путешествие во времени. Я понял, что должен сделать спектакль, построенный на этом чувстве.

Мы нашли огромный дом на капитальном ремонте: какая-то дикая смесь из камней, лепнины и кирпичей, огромных окон и разрушающихся балок. Спектакль был основан на простой идее: в каждой комнате разыгрывался какой-нибудь эпизод, разыгрывался нескончаемо. А вокруг, как сквозь живую скульптуру происходящего, ходят зрители. Им навстречу рождаются все новые сцены, разыгрываемые в комнатах и коридорах, и зрители погружаются в странный, в жанре «Монрепо», спектакль – так назовем его – и углубляются в дом, у которого нет пределов. Репетиции этого зрелища казались спектаклем – в какой-то момент мы просто открыли их для зрителя. Три раза он жил в форме открытой репетиции.

В конце спектакля зрители поднимались на самый верх, на башню, где узкое окно кадрировало пространство крыши, в котором Никита Михайловский завершал центральную часть этого спектакля «Рождественским романсом» Бродского. После чего он отыгрывал самоубийство и «прыгал» вниз. С высоты этой башни зрители видели фигурку в белом плаще, прощающуюся с ними (здесь выступал подставной актер). Фигурка удалялась, и зрители долго выбирались из особняка сами, не обнаруживая никого в комнатах.

129

Борис Юхананов

«Монрепо». Экспликация спектакля

«Мольер», «оберманекен», «монрепо», «не-оромантизм», «театр театр», «театр подвижных структур» – слова одного ряда.

Мор, ром, пир, чума – три буквы объединяют все одновременно. Одно время но.

Спектакль-лабиринт

Волшебная комната
Должна быть роскошь своя в спектакле
Магическая комната
Настройка атмосферы
Магическое кружение слайдов, мозаика, калейдоскоп
На слайдах – сцены из спектакля
Аккумулятор эстетики
Дальше эти сцены окажутся
Кружево, нить Ариадны распутается
Симфония
Тонкая вязь сцен
5- 10 человек - запуск в путешествие
Чтобы пройти сквозь этот лабиринт
Путешествие среди сцен, как среди скульптур
Воск превращается в людей
Магический театр Гессе
Спектакль начинается раньше
Петербург оказывается регенерацией спектакля
Он стоит у входа, он окружает магический особняк
Болдинские листья
Исповедь девочки 80-х
Актриса где-то в доме. Это Селимена, но почему она говорит

Может быть, это говорит дом
Дом говорит..
Он может говорить на разные голоса, потом, когда первые партии
Зайдут в дом, до публики уже будут доноситься сирены
Манящие голоса сирен
Там в особняке располагается неоромантический космос
«Наби» стоит у входа. Шут?
Леонард Дюбуа, ангел со стрекозиными глазами? – Вергилий
Сцены повторяются многократно, но каждая из них неповторима
В одной из комнат особняка живет обросшее шерстью чудовище
Четырехлапый Альцест
Селимена с хлыстом
Дальше в недрах неоромантического космоса роскошная лестница
XVII века и длится вечное объяснение
«Скажу начистоту, я враг обиняков...»
Гармония контрастов –
Нам нужна конкретная музыка, нам нужен фейерверк, лазеры и
Керосиновые светильники
Нам нужно исповедальное дрожание свечей
И фальшивый блеск телеэкрана
Автомобильные фары и треск мотоцикла
Кукла с вишневыми губами выбросится из окна
И воздушные шары, и спиритический сеанс, юпитеры
И внимательный глаз кинокамеры
В одной из комнат снимается кино. Феллини бродит между окон
Или это Чарли Чаплин
Почему по коридору прошел Пушкин, или это Оронт?
Пустая комната, где ничего не происходит
Люди подходят к окну. Там внизу происходит сцена
Подзорная труба, она направлена на квартиру в пятистах метрах
от особняка. В окне того дома Селимена пишет письмо
Вот она написала, подходит к телефону, набирает номер...
В пустой комнате звонит телефон
из трубки мы слышим:
«Письмо к Оронту, мне нравится в нем все: лицо и речь... В моей не рой-

тесь почте»
Театр «Doors» живет особняке
в комнате с портретом Хичкока
Зимняя петербургская кухня с подробной гиперреальной проработкой
Из ванной выходит голая Селимена, шикарная постель с балдахином
в непроработанной комнате
Все та же и та же сцена вокруг
На доме висит объявление: «Разыскивается Мизантроп»
Фотография

В комнатах

Урок менюэта /текст/
Урок рок-н-ролла /текст/
Раки зимуют
Режиссерский джаз
Какую-то часть пути сам режиссер перехватывает и сам ведет
/быть может он и есть «наби»/
Комната пыток /Альцест/
Филинт пытается Альцеста
Холодно племя спирта, человек бросается с лестницы. Стекло
ломается о колено
И, наконец, главное – бал, пир
Там в комнате живет Андрогин
Комната Катулла. Он обращается к Лесбии с вечными стихами
На балу перемешаны персонажи Грибоедова и Мольера
Блюзы, регтаймы, регги
В апогее бала «Асса»
Парад мод
Им выделяется отдельный
апартамент
Портретами Мольера украшен особняк
В каждой комнате кафе, кофе, в магнитофоне
Оберманекен
Егор за роялем поет песни /клавесин, старый рояль/
Он играет, он импровизатор

В кафе оказываются Моцарт и Сальери. Хрустальный бокал предлагает-
ся всем. Его нельзя поставить, только разбить, выпив до дна.
Саксофонист сопровождает маленькую трагедию.
Зритель всегда напряжен, но в то же время он отдыхает.
И наконец он собирается в зале Монрепо /Мое вдохновение/.

«Нью-чай». Он связан с Моцартом и Сальери
На маленькой эстраде кафе

Больница. Палата № ∞, там в смиренной рубашке безумствует Аль-
цест. Может быть над ним звучит итальянская опера /Россини. Какая
красотища/

И, наконец, Монрепо
На сцене режиссер. Он просто посвящает, рассказывает
исповедь
Магическое действо сопровождают исповеди и монологи, импровиза-
ции и тишина
Комната математической лекции
«Театр Театр» там, где Монрепо, рассказывает о театре подвижных
структур
Зритель может побеседовать с актерами, отдохнуть, покурить...
Все обязательно сопровождается магической атмосферой
Спектакль должен заканчиваться ночью
Окно
У выхода – костер. У костра сидит, греется человек.

Быть может на Земле
Такое место есть,
Где не мертвы слова:
Долг, справедливость, честь.

Есть!
Это место
Театр Театр!

Там в зале дарятся фотографии Мольера, значки, пьесы,
просто поцелуй милой девушки.
В комнате Космоса стоит телескоп, рассказ о Монрепо сопровождается

взглядом на звезду.
Должно быть очень много музыки.

Записано в ночь ожидающего особняка с 25 на 26 сентября 1986 года в квартире Никиты Михайловского (Евгений Калачёв, Анжей Захарищев фон Брауш, Борис Юхананов)

Заметки к разбору спектакля
(Замечания после открытой репетиции)

Мы вели и рассматривали,
связывались с дождем.
Сегодняшний опыт именно о нем,
Кто на тайных энергиях
Атмосферного танца
Потихоньку начинал музыку...
Кроме бессмыслицы –
Само путешествие.
Мы в самом деле пользуемся
Архитектурой.
Я выступаю в роли магистра игры.
Мне понравилось, как вы стояли в душе, –
Это душа играет,
И меняется воздух,
Он начинает звенеть.
Алгоритм атмосфер,
Мое движение передается
первому зрителю,
который видит моими ушами.
Увидит моими глазами
Стиль кинокайфа
Житан, Трюффо и Годар
Снимается сцена для Мизантропа.
Как коробка Житан
Или комната Бродского
Спектакль должен таить в себе

процесс своего создания.
Шлаковый текст.
Ясно, что это нельзя.
Надо связывать менуэт
С пульсацией времени
И дом этим заговорит.
Легче раздеться.
Коридор, фонарь.
Фонарь – это свет. Он дает интервью. Пролог, эпиграф
Связан с новой волной
Оно же вечное действо
Рондо
Давняя очень цитата Ван Гога
Ангел
И зритель переживает, и мы,
Шампанское в крови
Нас закружило
Идеи многого стоят.

Сентябрь, 1986 год

Борис Юхананов

Некоторые мысли по поводу армянского театра

Искусство, 1989, № 10

Пара: Мейерхольд – Крэг. Мейерхольд – жизнедеятельность, Крэг – жизнетворчество, соответственно, Мейерхольд – имитация истины и смена имиджей как принцип созидания; Крэг – бездеятельность, выход из-под имиджа, накопление личности и в результате – созидание истины как принцип жизни. Положение: театру требуется театр до театра. Зал и сцена должны выполоскаться друг в друге. Зритель переживает катарсис вместе с актером только при условии, что публика приобрела судьбу, к основаниям которой она должна обратиться к моменту очищения. Более того, судьба должна быть общей как для публики, так и для сцены. Судьба в данном случае может быть понята как контекст.

Например, для нашего поколения Гамлет – данное ему бездействие и есть та интрига, в которой он не участвует. И это есть центральная история, которую необходимо рассказать, пока мы не кончились как поколение.

Призрак ходит по ковру – Беккет.

Добавить кровавый – и будет Шекспир...

Борис Юхананов

«Хохороны»

«Искусство» 1989, № 10

В 1986 году, зимой мы оказались в абсолютной изоляции внутри Ленинграда. Это был одинокий театр, который вдобавок ко всему называл себя «Театр Театр». Уже отчаявшийся театр. Театр, потративший массу времени и пространства на бесконечно дорогие мне репетиции «Мизантропа». Мы решили найти из этой ситуации какой-то выход... начали заделывать целую вереницу разных идей и разработок для новых спектаклей. <...> Однажды на квартире у художника Вани Кочкарёва я увидел в газете (канадской, если не ошибаюсь) заметку, называлась она «Уловки мимикрии». В ней рассказывалось о том, что бабочки, чтобы выжить, меняют цвет своих крыльев; решаются на совершенно невероятные уловки, чтобы мимикрировать под окружающую среду. Я услышал в этом свою собственную судьбу. Мы все были такими «бабочками», которым предстояло решиться на уловку мимикрии в самом широком смысле этого слова. Это – уловка в отношении как одной культуры, так и другой. Ведь мы были театром, который находился между двух культур, не принадлежа ни к одной из них.

И вот мы начали репетировать именно эту заметку. Внутри репетиций стал вырастать спектакль – я понял, что он должен быть сделан в отчетливых канонах коллажа. Более того, сама эта тема – мимикрия – становилась мне ясной, потому что она рассказывала о том, как выжить, а не о том, как умереть. Это была очень существенная идея. В коллаж входили совершенно разные «реальности»: реальности семидесятых, чеховского слова и пространства, реальности нашего бедного «Мизантропа» и истории страны, в которой мы живем... В одном из рассказов Чехова я наткнулся на слово «хохороны». Это было второе ключевое слово для спектакля, потому что в нем заложены и смех, и смерть. А тогда идея смерти была необычайно острой, близкой к жизни. Коллаж, который представляло собой сценическое действие, состоял из разных текстов, акций, интермедий.

Началась очень странная жизнь, перемешанная с жизнью ленинградского андеграунда и в то же время отстоящая отчасти от нее. Сценографом «Хохорон» стал Олег Котельников, который сочинил визуальный образ спектакля. <...> Я стремился, быть может, не столько к постмодер-

нистской смеси, а именно к той смеси, из которой состоит мимикрия. Просто я хотел, чтобы мимикрия обнаруживала себя сразу на всем визуальном пространстве. С одной стороны, андеграунд маскируется под какой-то академический спектакль. С другой – классический театр подделывается под андеграунд. Именно из этой смеси должно было родиться что-то новое.

Эта тема позволила привнести в спектакль всю галерею портретов «Мизантропа». Но это уже особая история. Мы заказали портреты Мольера еще летом 1986 года и разослали всем, кого, по нашему мнению, следует считать ведущими художниками «новой культуры» вплоть до Кабакова. <...> Присланные работы мы разместили по периметру всего помещения, на одну из стен повесили экран, на который все время спектакля проецировались фильмы Евгения Юфита, отлично вписавшиеся в действие.

Спектакль начинался с того, что на протяжении получаса, пока собирался зритель, бесконечно крутилась одна и та же мелодия «Каховки», и на сцене присутствовал монстр в маске, созданной И. Кочкарёвым. Эта маска потом прошла практически сквозь все наши спектакли. <...> Театр фактически переместился на территорию, где, скорее, свойственно располагаться художнику. Ведь художник, сочиняя своего героя, переводит его из одной среды в другую, из одной картины в третью и т. д., а театр, напротив, все время расстается сам с собой, пока не исчезнет вовсе.

Таким образом, мы сотрудничали в нашем спектакле с «новыми» художниками (в частности, Олег Маслов и Алик Козин принимали участие и в оформлении спектакля, и в самом действии) и с «некрореалистами»: никто лучше Жени Юфита не мог помочь мне поставить эпизод самоубийства героя.

Фрагменты репетиционного дневника

«... Люди умеют классно веселиться, смачно умирать, они с гиканьем, шутками, радостно погребают себя – Хохороны!» Хохоронами заклиняется смерть. Это своеобразный ритуал, нам еще предстоит отточить его, найти ему качество и пространство в спектакле. Пока они творят этот ритуал – они вместе. Потом каждый уходит навсегда...

После «Хохорон» нас изгнали из Дворца Молодежи. Это и подразумевалось. Само название – «Хохороны» – уже определяло историю, мы «хохоронили» собственный «Театр Театр».

Борис Юхананов

«Хохороны, или Уловки мимикрии»

«Театр Театр», хорошо себя придумав, преодолел тем самым первую, традиционную половину своего названия. Теперь он в пробеле, посередине – на первый взгляд в пустоте, но на самом деле – в «средоточии высоких напряженностей». Такое положение, приплюсованное к временной и географической неопределенности «Театра Театра», определило духовную и ремесленную пограничность первого спектакля. «Хохороны» – это когда умершего кладут в гроб и зарывают в землю, но все по-нарошку, ибо двойное, в духе «Театра Театра» ХО-ХО наводит на мысль об игре и заставляет усомниться в истинной трагичности обряда. «Уловки мимикрии» – это когда кто-то притворяется другим или мертвым. На время, только на время, превращается в маску. Сверхплотная экзистенция на границе жизни и смерти, вакуум между невозможностью жить и невозможностью умереть – вот, пожалуй, главная тема спектакля. При мизерном в полторы недели сроке, в течение которого спектакль заделывался в плотную, на изучение неблизкого времени просто не оставалось, производились только главные, хорошо знаемые слова. Они оказались не плюгавыми. Это радует. Жизнь и смерть – категории, пропитавшие мир. Их всеобщность позволила создать дистанцию между рассказчиком и структурой представления. В «Хохоронах» эта дистанция изящно заполнилась повествованием о человеке, истории коллектива («Театра Театра»), размышлениями о культуре, попытками разобраться в истории СССР, выявлением субстанциональной компоненты времени... Носителем же темы был выбран интердисциплинарный поток фрагментов, нанизанных на невидимую нить, скорее несколько нитей, положение и направление которых в силу эффекта бус, становилось зримым.

Даже графически: ТЕАТР ТЕАТР – любая пунктуация, внесенная, сгорит немедленно.

Начало спектакля, первая его бусинка, знаменательно. Сидящий у патефона упырь фантомасного толка, раз за разом ностальгически прослушивает «Каховку», как бы отсылая зрителя в двадцатые годы, время

погранично сложное, вряд ли кем до конца осознанное, время печальное, но вместе с тем бесшабашно энергичное. Россия Гражданской войны берется за точку отсчета, как последнее естество. За ним наступает эпоха мимикрии, о чем упырь орет во весь голос. Но он чудом дожил до сегодня, маску хочется сбросить. Увы, личина выросла в лицо, перед нами мертвец. Мертвец, которому по ночам предназначено вставать из гроба и пить кровь живых. Пока кто-нибудь не загонит в сердце его осиновый кол. Еще одна бусинка – Хармс, прочитанный из петли висельника, Хармс, отзвук высокоразвитой цивилизации поэтов и художников. После ее катастрофы от народа прятались даже такие национальные драгоценности, как Платонов, Булгаков, Филонов... Традиционный для русского искусства гуманизм подменился тотальной ложью, вперемешку с икотой под водочку. Мотив погребенного прекрасного экстраклассно реализован в сцене с менуэтом, причем интенсивная символика позволяет найти в пространстве прообразов и гибель античной культуры, и старческую смерть Возрождения. Сказка о спящей красавице предлагает версию прихода Мессии, Рыцаря – Пробудителя. «Хохороны или Уловки мимикрии» не доводят свое повествование до хеппи-энда, зато зрителю предоставляется возможность понаблюдать бесовские пляски, сопутствующие летаргии. Он присутствует при шизофазически-спортивном столкновении трех способов существования мыслящего человека. Официальность представлена традиционным театром, оппозиция выступает в лице немого кинематографа Юфы и АССАиальной сценографии, нейтральный Восток высказывается посредством медитативной акустической среды. После несколько затянувшегося поединка андеграунд берет верх, отправляя добротный театр к до сих пор свежим истокам третьего десятилетия нашего века, при этом молодецкой пятерней сдавливает глотку и добивается от академистов признания права на свободу творчества. А с Востоком смешно вышло. Актриса Аустерлиц, не выдержав ультразвуковой атаки, отобрала у рубабиста смычок, а гикующие Четверов с Молчашей в щепки растоптали бамбуковую флейту. Восточный парень, как ему и подобает, остался невозмутим. Понятий победы и поражения для него нет. Зрителю посчастливилось стать свидетелем на редкость плодотворного сотрудничества режиссерской игры и замысла случая. Победу андеграунда, вероятно, надо понимать как выражение симпатии «Театра Театра»; или же как его

выбор. На других уровнях восприятия показанная стычка представляется гипотетичной. Отчасти из-за невнятного положения советского искусства в системе мировой культуры, отчасти из-за монгольского пути развития советского андеграунда.

Возможно, кто-то усмотрел в этом фрагменте совсем другое. И он прав. Ведь спектакль о его чувствах и мыслях после спектакля. Такое происходит неизбежно, когда актеры обращаются к душе человека, а не к той его части, что вычитана из газет.

С этой точки зрения, стриптиз в начале второго акта предстает исключительным доверием к зрителю, убеждением, что ритуал обнажения воспримется не голой бабой, но «символотворчеством» и изменением сценографического климата в сторону интимности и сквозняка. Да, если в первом акте «Театр Театр» орудовал в основном телескопом, то во втором, его прибор – микроскоп. Актриса Ватерлоо, мастерски чередуя экспрессию неумного либидо с молчаньем, поведала о печальной судьбе человека, на глазах у которого крадут его мечту. История не захотевшей жить в этом мире манхэттенской девушки, явственно обернулась историей «Театра Театра», когда у гроба появился Дед Мороз. Он пришел на прощание прямиком с мажористой новогодней елкой в элдээме (мажордоме). К сожалению, зрители не смогли увидеть, как эта сцена, час спустя была решена средствами традиционного театра трусости и перестраховки. Известно лишь, что декорации были выполнены в виде кабинета заведующего по работе с творческими коллективами тов. Саенко, а сам он был занят в одной из заглавных ролей... В этом театре финалом «Хохорон» стало изгнание «Театра Театра». Для «Театра Театра» финала «Хохорон» не существует. Каждый последующий спектакль, каждое действие будет продолжением премьеры. Потому что «Театр Театр» – это жизнь. Знание этого наполняет вещество «Хохорон» светом и вибрацией, делает его похожим на солнечных насекомых. Чернухи нет.

Произошло очищение.

Хохороны – это хождение.

Заметки к сценографии

Пароли позабыты, имена перепутаны, но есть еще белый цвет, гуляют мужчины с профилем Джоконды. Вечные двигатели не горят, но на быстходный автомобиль их не установишь. Да, в то незабвенное время на складе пахло пасюком. Из дальнего угла ручеечками-ручеечками — каждый день вонь ползла по подвалу. Грустные кладовщицы к запаху привыкли, дезодорантами не пшикали, а о самой крысе вспоминали лишь когда пили мутное вино. Обычно кто-то говорил, что крыса эта с собаку, а то и со свинью ростом. Потом все хохотали, кашляя, а погода расходилась по домам. Однажды на склад пришли маляры. В белых от мела джинсах и фуфайках. Делать ремонт. Грузчикам пришлось перевозить книги на Лиговку и выносить хлам из опустевшего склада. Крысиный угол разбирали последним. Сквозь стекла противогазов, среди помета, пережеванной, переваренной требухи-бахромы польских газет они увидели десятки крысиных скелетов, больших и маленьких. Некоторые флюоресцировали из прозрачных футлярчиков высохших кож, другие матово белели нагими узорами уже ненужных шпангоутов. Кое-где пузырилась, пупырчилась фиолетовая плесень, из которой, пробираясь по лабиринту черепов и ребер, неизвестно к какому свету пробивались сумасшедшие ростки-альбиносы. Совковой лопатой грузчики перекидали кладбище в картонные коробки, перевязали их шпагатом и отнесли на помойку. Потом выпили по стакану мутного вина. В тишине майских сумерек злобно шуршукала колючая сперма времени. Она кружилась над городом в поисках жертв. Прохожие даже в жару не вылезали из прорезиненных макинтошей, зонты не закрывались. Память, что ты делаешь с нами? — останови свои жернова.

Самая грустная кладовщица Сибилла-Девочка-Изюм из сердолика и сладкой соломки построила дельтаплан и полетела к океану. Эскортом за ней — солнечные насекомые. По ночам маяком Сибилле была большая светящаяся рыба, живущая на глубине 6,5 тысяч километров. Огонь её прожигал толщу воды, лазерным лучом уходил в небо и терялся в тягучем молоке безмолвных галактик. Перелетные гуси спрашивали Сибиллу: «Кто ты?» Она отвечала: «Я жительница себя». Облака спрашивали Сибиллу:

«Кто ты?» Она отвечала: «Я покорительница грядущих». Но когда дирижабли, облачка в оболочках спрашивали Сибиллу: «Кто ты?», она вспоминала королевский указ: «Молчок!», — и не отвечала ничего. Тогда учуяла Сибилла йод океана и направила альфаплан на белый-белый пустынный пляж. У вылепленного из песка и соли рояля, спиной к Сибилле, сидел битник. «Авангард», — подумала Сибилла, потому что вместо струн у рояля были ниточки-паутинки. Они расходились во все стороны, к каждой было что-то привязано: раковины, щеглы, водяные бурунчики, ветерки, банки из-под пива, электромоторы и многое-другое-всякое-разное. Одна из ниточек оканчивалась Святославом Рихтером с папиросу «Казбек» ростом. Битник нажимал клавиши, соответствующие привязки звучали. Музыка околдовала уставшую от путешествий Сибиллу. Чудесные мелодии зависали в воздухе линзами-медузами. Сибилла уснула и сновиденьями ее были тайные знаки. Утром Сибилла объяснилась битнику в любви, Рихтер поприветствовал их песней из кинофильма «Дети капитана Гранта», но Посейдон обратил влюбленных в крыс и отправил жить в подвал, книжный склад. Ведь счастье — оно как белые точки на ногтях, появится и исчезнет. Не надо, не надо ногти стричь.

Валентин Герман

Театр провоцируемых впечатлений

(Заметки к репетиции «Театра Театра» в Немчиновке и к спектаклю «Вертикальный взлет»)

Собственно, начать можно совсем не с театра.

Лет 30 тому назад, когда в Москве были выставлены перед отправкой на родину шедевры Дрезденской галереи, тысячи людей впервые получили возможность проверить себя, свою человеческую и зрительскую индивидуальность на таких величайших творениях мировой живописи, как, скажем, «Сикстинская Мадонна» Рафаэля (другие названия мне просто не запомнились по молодости и невежеству – мне было что-то около 16-ти лет). И очень многих (меня в том числе) постигло разочарование: впечатления, на которое рассчитывали, которого ожидали, не получилось.

Сохранился полуанекдотичный рассказ о том, как великая актриса Фаина Раневская, услышав в толпе недоуменную реплику по адресу «Сикстинской Мадонны»: «Что-то она на меня не производит впечатления...», – прокомментировала ее так: «Эта дама, молодой человек, столько веков производила на людей впечатление, что теперь уже может сама выбирать, на кого ей производить впечатление, а на кого – нет».

К сожалению, мне (одному из тех, в кого эта реплика Раневской рикошетом попала) не пришлось пока увидеть «Сикстинскую Мадонну» еще раз, и я не могу быть до конца уверенным в том, что меня она не навеки лишила причастности к клану избранных ценителей живописи. Но я знаю, что все эти годы рос, старался, стремился сам, собственными усилиями добывать в себе и через себя глубокие, истинные впечатления от великих произведений искусства, не опуская в отчаянии рук и не считая – с ленивым высокомерием многих, – что гений сам должен (просто обязан передо мной) оказывать (производить) на меня свои потрясающие впечатления.

Глубина и содержательность впечатлений зависят от самого человека. Это не значит, конечно, что само произведение тут не при чем. Оно – при чем. Но оно – только инструмент, только ключ от замка твоего ума, твоей

души, твоего сердца. Если ключ не подходит к тебе, не открывает в тебе заветную потайную дверь воображения, виноват не ключ. Да, это ключ не простой, а волшебный, – да, он способен открыть в тебе то, что ты сам до сего дня не знал и не ощущал в себе самом. Но все-таки и ты должен со своей стороны поддаться ему, потрудиться, приноровиться к этому ключу, дать ему себя открыть. Иначе – туго!

Есть люди, сопротивляющиеся гипнозу, но это не значит, что гипноз придумали психопаты (или что он – выдумка вралей для усмирения психопатов), нет, он реально существует и оказывает реальное целебное действие. Так же и великое искусство: ему надо поддаться, надо научиться впускать в себя его ключ, надо помогать своей душе открываться, опираясь на зазубрины этого ключа, сознательно поворачиваясь под его подталкивающими бородками. Иначе – ничего не выйдет.

Это, собственно говоря, и есть то, что можно назвать квалификацией зрителя. Без такой квалификации, без активного зрительского тренажа и работы над собой не может быть полноценного потребления искусства. Дело ведь не в том, что бывает искусство элитарное (т.е. для избранных) и массовое, а в том, что бывает зритель (потребитель) – работающий над собой и – ленивый и, соответственно, искусство, заставляющее зрителя работать (и работать по-настоящему) и – потворствующее его лени.

Так вот – о первом, о заставляющем работать...

Таково, вероятно, всё искусство настоящее, действительно глубокое, а в специальном (очевидном) смысле – искусство с затрудненной (усложненной) формой. Или – условное, авангардное, футуристическое, модернистское искусство (в том числе – сюрреализм, абстракционизм и все прочие «измы»).

Такой же и «Театр Театр».

Театр – не дающий впечатления, а провоцирующий, подталкивающий их самостоятельное добывание.

– Что это значит, – недоумевает традиционный зритель-потребитель. – Вы мне должны что-то показать, что я так или иначе оценю. А провоцировать меня не надо, я и так, без вас, могу тогда сам наедине с собой фантазировать и рождать впечатления из себя самого.

– Так ведь здесь процесс двусторонний. Вас приглашают к сотворчеству, к работе вместе с театром.

– Но для этого меня должно увлекать то, что творит театр. А этого-то и нет. Мелькнет какая-то мысль, какая-то задумка, которую можно было бы развить, – и бросается. Намек есть, а ничего реализованного нету...

– Так, а вы-то – на что? Вам даются зацепки, раздражители хватайтесь за них, работайте сами, включайте собственное воображение...

Эти намеки, эти зацепки призваны пробуждать процесс в вас самих, подталкивать вас в определенную сторону, но если вы не поддаетесь, не начинаете сами разрабатывать указанную жилу, то ничего не добудете. Впечатление в вас не родится.

Это и есть то сцепление, та система передач, которая задумана здесь, в этом виде искусства, тот тип сотрудничества между художником и зрителем, который разрушает потребительский, пассивный подход. Театр вам подбрасывает, вы развивайте. Это раньше понимали вовлечение зрителя в действие так упрощенно: втягивай его в игру, в сюжет, в участие в самой ситуации, в общение с персонажами пьесы и т.д. А сейчас (здесь, сегодня) вас втягивают уже не в сопереживание сюжетной ситуации, а в само творчество, в само авторское (соавторское) фантазирование основной темы, в совместное мышление образами, в совместную импровизацию на выясняемую тему.

Прием, который для этого применяется, это, так сказать, прием опрокидывания всех привычных представлений зрителя, прием выбивания у него из-под ног почвы стереотипного подхода к сценическому зрелищу. Суть в том, что оно перестает уже быть чистым зрелищем, оно становится затравкой процесса, в котором зрелище заменяется совместной игрой воображения. Совсем не обязательно включаться во взаимодействие с актерами напрямую (хотя возможно и это), но надо включиться в мысленное сотрудничество с ними, в мысленный творческий диалог, отстранив, отбросив пассивную позицию созерцателя-гурмана. Надо самому подбрасывать в костер сучья, а в котел своей соли и своего перца, самому пробовать вареву и решать, что из всего этого получается, примешивая ко всему этому свой интеллект, свою фантазию и свой вкус.

И прежде всего, очевидно, надо понять (ощутить, распознать в наваливающемся на вас хаотичном или кажущемся алогичном процессе) тот исходный, опорный признак, который просигналит вам о том, что это

процесс отнюдь не алогичный и не стихийный (хотя он и содержит в себе значительный момент спонтанности). Но спонтанность эта обусловлена не неуправляемостью этого процесса, а его принципиальной незавершенностью, разомкнутостью, впускающей ваше сотворчество. Чтобы вы могли входить внутрь этого совместного мышления образами, сам сценический процесс должен быть чрезвычайно эскизным, незаконченным, варьирующим и повторяющим только лишь одни исходные отправные штрихи смысловых поворотов и ассоциаций. В то же время он должен оставаться живым и целостным процессом, чтобы вы могли непрерывно следить за ним. Отсюда это качество импровизационной спонтанности, близость к хеппенингу. Но за всем этим необходимо научиться различать заготовленные структурные элементы – образы, ассоциации, контрастные сопоставления, логические переходы, которые выражают собой ту пунктирную канву замысла, на которой вам и предлагается вышивать вместе с театром и друг другом сегодня, сейчас, в данном диалоге со всеми присутствующими в зале.

Что представляют из себя эти образно-логические «ловушки», составленные для вас театром и замаскированные неприятельской непринужденностью хеппенинга? Это не что иное, как наглядные модели, модельные узлы проблем, напоминающие короткие шахматные задачи или притчевые ситуации жизни, превратить которые в притчу мысленно должны вы сами. Короче говоря, это есть примеры для свободного размышления, определенным образом выявленные и освещенные рентгеновским светом проблемы (или даже пучки, многогранники проблем, из которых каждый увидит то, что ближе ему).

Иначе говоря, это достаточно четкая и определенная канва вопросов (на которые отвечать должны вы), перемежаемая иногда ответами (возражения на которые должны исходить от вас), реализуемая не автономно, а во взаимодействии с вами, т.е. в виде живого поэтического диалога, в котором театр и зритель – равновеликие партнеры.

Июнь-июль, 1987 год



1



2



3



4



5

Спектакль «Хохороны или уловка мимикрии».
Последний спектакль «Театра Театра» в Ленинграде.
30 декабря 1986 года.

1. Эпизод «У гроба»

На переднем плане: Маша-Лариса Бородина-Ватерлоо-Аустерлиц-Полтава-Сталинград, Ада Булгакова

2. Эпизод «У гроба»

Слева направо: Ада Булгакова, Евгений Калачёв, Маша-Лариса Бородина-Ватерлоо-Аустерлиц-Полтава-Сталинград, Анжей Захарищев фон Брауш

3. Эпизод «Картина»

4. Финал эпизода «Картина»

На переднем плане Игорь Четверов

5. Эпизод «Самоповешение»

Фото неизвестного автора



1



2



3

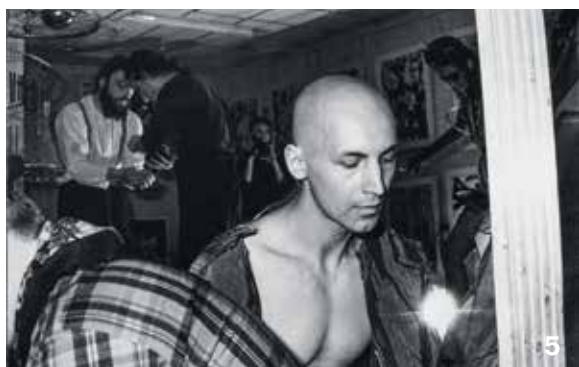


4

Спектакль «Вертикальный взлёт» на открытии
Клуба авангардистов. 1 апреля 1987 года

1. Художник Георгий Острецов за работой
2. Художник Екатерина Левенталь за работой
3. Сцена из спектакля
4. Валерий Сыроваткин и Анжей Захарищев фон Брауш
на фоне натюрмортов группы «Чемпионы мира»

Фото неизвестного автора



Спектакль «СПИД во время чумы»,
совместно с театром «Пост», май 1987 года

Фото – Андрей Безукладников

1. Екатерина Рыжикова в костюме Царицы комаров.
2. Сцена из спектакля. Слева направо: Гор Чахал, Борис Юхананов, Георгий Острецов
3. Танец Царицы комаров
4. Театр зрителей. Гарри Коломейчук и Авария
5. Герман Виноградов
6. Костюм Царицы комаров. Фрагмент
7. Слева направо: Камил Чалаев, Борис Юхананов, Екатерина Рыжикова, Александр Ляшенко (Петлюра), Герман Виноградов, Георгий Острецов
8. Танец Царицы комаров



Спектакль «Репетиция в Немчиновке».
Эпизод «Круглый стол»

Слева направо: Евгений Калачёв, Борис Юхананов,
Илья Медков, Стас Шмелёв-Агинский,
Глеб Алейников, Игорь Алейников

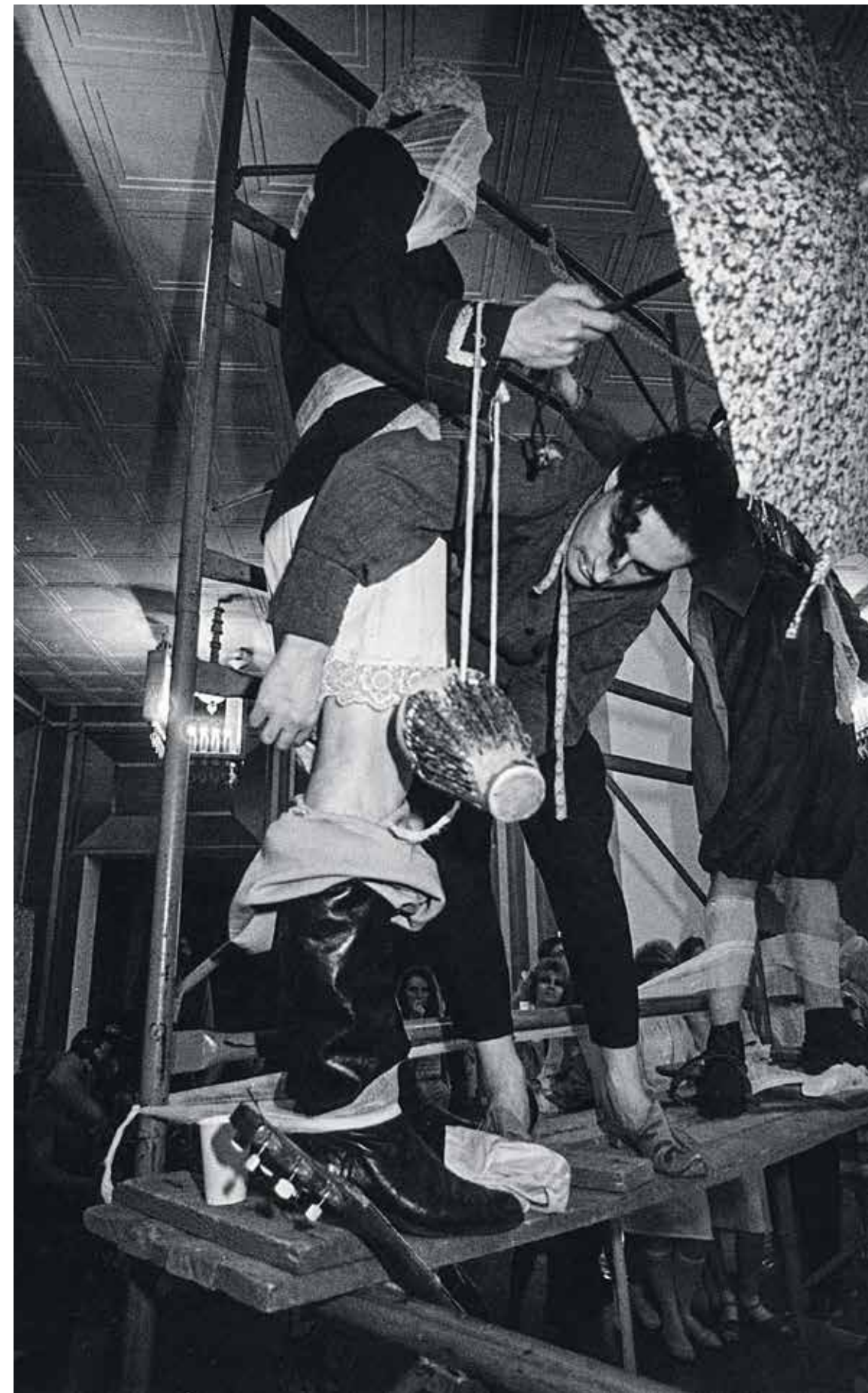
Фото – Андрей Безукладников



Спектакль
«Репетиция в Немчиновке».

Эпизод «Демон»

Маша-Лариса Бородин-Ватерлоо-Аустерлиц-Полтава-Сталинград



Перформанс
«Обвязывающиеся бинтом».

Фото – Андрей Безукладников



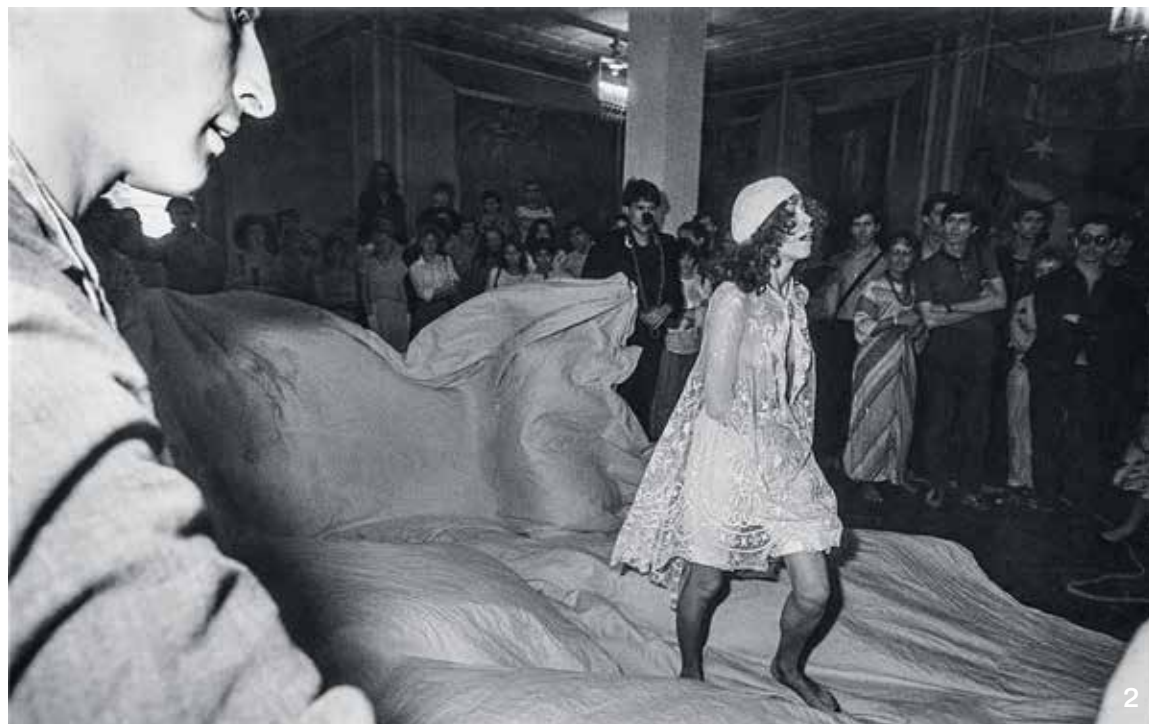
Спектакль
«Репетиция в Немчиновке».
Перформанс
«Обвязывающиеся бинтом»

Слева направо – Сергей Молчанов, Борис Юхананов, Игорь Четверов, Иван Кочкарёв

Фото – Андрей Безукладников



158



Спектакль «Репетиция в Немчиновке»

1. Перформанс «Обвязывающиеся бинтом»

2. Эпизод «Демон». Маша-Лариса Бородина-Ватерлоо-Аустерлиц-Полтава-Сталинград
Фото – Андрей Безукладников



159



Спектакль «Репетиция в Немчиновке»

Перформанс «Обвязывающиеся бинтом»

Фото – Андрей Безукладников



«Театр Театр» в Москве

Открытие СВА (Свободная Академия). Вступительная речь президента. 1989 год

Слева направо: Евгений Чорба, Борис Юхананов, Камиль Чалаев, Игорь Алейников.

Фото – Андрей Безукладников



«Театр Театр» в Москве

Павел Антонов и Борис Юхананов на лестнице дома №20 по улице Воровского.

Фото – Андрей Безукладников



Вечер параллельной культуры
в Доме Актера. Весна 1988
года.

Акция «Общее фото».

Фото – Андрей Безукладников