



Лаборатория. Голем



Книга отражений

Фотографии и тексты 2007–2016 гг.



Москва
2016

В этом издании собраны ВСЕ отзывы о спектаклях «ЛабораТОРИЯ. Голем», опубликованные в печатных СМИ и Интернете с 2007-го по 2016-й год. В него вошли все высказывания, которые нам удалось обнаружить, вне зависимости от того, чьему перу они принадлежат, и как их авторы оценивают нашу работу.

Второй составляющей «Книги Отражений» стали фотографии спектакля, сделанные за два года зрителями и самими участниками «ЛабораТОРИИ».

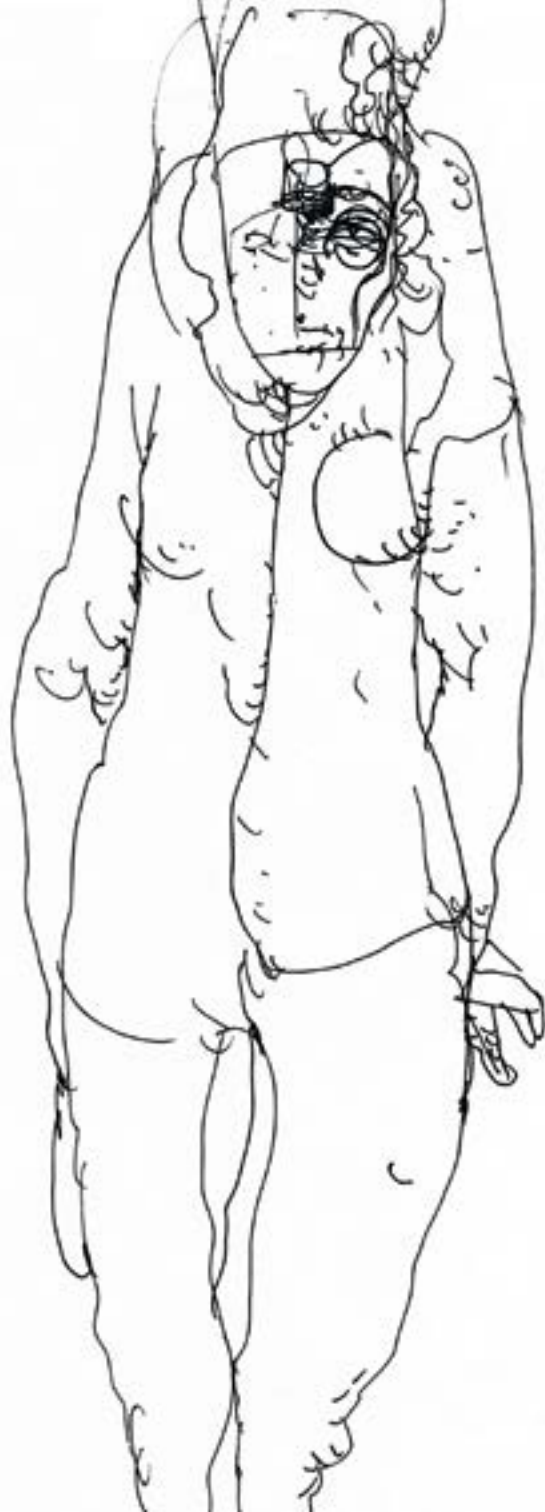
This edition is a collection of ALL responses to the Golem. LaboraTORIA performances, published in the printed media and online from 2007 to 2016. We have included all statements that we were able to find, regardless of the author and his or her assessment of our work.

The second element that constitutes The Book of Reflections are the photographs of the performances, made by the viewers and LaboraTORIA members during this period.

On the last pages of this book (539–564) the English speakers will find the translation of some of the entries that will allow them to get an impression of the range of the collected reflections.

Художник
Юрий Хариков





д-р Ури Гершович

**Семь дней
творения «Голема»,
или Тора
ЛабораТОРИИ**

בס"ד

ЛабораТОРИЯ – это уникальная художественная община и международное движение. В центре деятельности ЛабораТОРИИ находится театр, обращенный к еврейским священным текстам. В начале двадцать первого века в мире настало время для пробуждения аутентичного современного еврейского искусства, черпающего образное, тематическое и методологическое вдохновение из древней еврейской цивилизации...

(Из самоопределения)

Легенда и ее восприятие

В интерпретации Майринка голем – это Агасферический лик, являющийся раз в 33 года (совпадение с возрастом Иисуса неслучайно) в окне лишенной дверей комнаты, в одном из домов пражского гетто. Этот голем – отчасти воплощение души гетто, отягощенное темной аурой потустороннего, отчасти же – двойник героя, художника, борющегося за свое духовное освобождение, совершающего мессианский подвиг очищения и освобождения голема, своей падшей, отчужденной самости. Конечно же, этот образ почти утратил связь с еврейской традицией голема, даже с ее вырожденными формами, бытующими в сказке, в фольклоре...

Можно интерпретировать голема как символ человеческой души, как символ еврейского народа, или как символ разрушительных сил, таящихся в них. Об этом было высказано немало мудрых и немало глупых мыслей – в соответствии с интеллектуальными способностями интерпретаторов, привлеченных романом Майринка.

(Гершом Шолем)¹

¹ Цитируется по переводу статьи Г. Шолема в: Дан Й. Германский хасидизм (курс Открытого Университета Израиля), ч. 11–12, с. 111 (перевод М. Шнейдера).

Широкому распространению легенды о создании голема Магаралем из Праги мы обязаны польскому раввину Юдлу Розенбергу (1860–1935) и издателю Хаиму Блоху. Розенберг опубликовал в 1909 г. книгу под названием «Чудесные деяния Магарала» (*Нифлаот Магарал*), якобы написанную зятем знаменитого раввина и содержащую рассказ о борьбе Магарала с кровавыми наветами, о его публичном споре с христианским священником, описание создания голема, а также ряд историй о том, как Магарал с помощью голема чудесным образом спасал евреев от притеснений. Книга завершается повествованием о том, как Магарал добился издания закона об отмене рассмотрения в суде кровавых наветов и за ненадобностью уничтожил голема. Вслед за этим приводится ряд любопытных галахических высказываний Магарала о големе. В предисловии Розенберг сообщает, что перед нами публикация аутентичной рукописи, выкупленной им за большие деньги у некого Хаима Шарпштейна из Меца (для пущей важности приводится даже текст купчей). Уже спустя полгода после выхода в свет «Чудесных деяний Магарала» появилась публикация, обвиняющая Розенберга в фальсификации, и на сегодняшний день исследователи в один голос признают его книгу псевдоэпиграфией. Однако она была переиздана Хаимом Блохом, а затем опубликована им в переводе на немецкий (1920) и английский (1925) языки. В изданиях Блоха история о големе представлена как письмо, написанное самим Магаралем р. Якову Гинзбургу из Фрайбурга. Так в сознании широкой публики имя Магарала оказалось прочно связанным с созданием голема, а сама легенда стала чрезвычайно популярной и послужила источником вдохновения для многих писателей и художников.

Трудно сказать, какого рода творческий запал руководил Розенбергом и какие цели преследовались им при создании «Чудесных деяний Магарала», но он отнюдь не является автором легенды. С уверенностью можно сказать, что по крайней мере в первой половине XIX в. она уже существовала. К примеру, она упоминается в увидевшем свет в 1837 г. романе «Спиноза» Моше-Баруха Ауэрбаха (1812–1882).

Наиболее известный вариант «пражской» легенды связан с обычаем дважды произносить в субботней молитве 92-й псалом. Рассказывается, что Магарал создал голема с по-

мощью непроизносимого Имени Бога (*шем эа-мефораш*). Голем служил ему шесть дней в неделю, а перед наступлением субботы Магарал забирал табличку с Именем, и голем отправлялся на покой, превращаясь в безжизненное тело. Однажды Магарал забыл забрать табличку, и, когда в синагоге начали читать 92-й псалом, послышался шум – это разбушевался голем, грозя разрушить все вокруг. Суббота еще не началась, призванный на помощь Магарал смог вырвать у голема *шем эа-мефораш*, и тот упал, рассыпавшись в прах. После чего Магарал велел снова начать читать 92-й псалом. С тех пор в пражской Старой Новой синагоге стало обычаем в субботней вечерней молитве произносить этот псалом дважды².

В этой легенде, в отличие от версии Розенберга, присутствует мотив выхода голема из-под контроля, подчеркивается его разрушительная сила и исходящая от него опасность. Надо сказать, что этот мотив встречается в другой версии легенды, приписывающей создание голема не Магаралу, а его менее известному современнику р. Элиягу Шем Тову из Хелма (Польша). Причем наиболее раннее описание датируется 1674 годом, и находим мы его у христианского автора Кристофа Арнольда:

Сотворив определенные молитвы и выдержав несколько дней поста, согласно каббалистическим предписаниям (объяснение которых заняло бы слишком много места), они изготавливают человека из глины или тины, и когда они произносят над ним *шем эа-мефораш*, он оживает. Правда он не обладает даром речи, но способен понимать обращенную к нему речь и приказания. Польские евреи используют его в качестве помощника в домашнем хозяйстве; выходить из дома ему нельзя. На лбу его пишется слово «*эмет*» («истина»). Каждый день он прибавляет в росте и, как бы ни был мал вначале, постепенно становится выше и сильнее всех обитателей дома. Поэтому, когда он начинает вызывать опасения, они стирают первую букву (*алеф*), так что остается слово «*мет*» («мертвый»), и тогда голем падает и рассыпается, превращаясь в глину, которой он был вначале... Они рассказывают, что был

² См.: Дан Й. Op. cit., с. 140.

³ Там же, с. 139. В более поздних еврейских источниках р. Элиягу не погиб, а лишь поранился.

в Польше еврей по имени Элиягу Шем Тов, который сделал такого голема. Когда он заметил, что голем вырос настолько, что он уже не мог дотянуться до его лба, он придумал хитрость, повелев ему снять с него сапоги, рассчитывая дотянуться до лба голема, когда тот наклонится, и стереть букву *алеф* с его лба. Он сделал, как задумал, но когда глиняный человек распался, огромная масса глины обрушилась на хозяина, сидящего на скамье, и раздавила его³.

Гальперн Лейвик, написавший на идиш пьесу «Голем», которая была издана в 1921 г., во многом опирается на «Чудесные деяния Магарала», но, очевидно, зная другие версии легенды, использует и мотив разрушительной силы голема. В его имеющей своеобразное революционно-эсхатологическое звучание пьесе сотворенное существо пытается обрести самостоятельность, сбросить свое инструментальное предназначение, идет на противостояние со своим создателем и проливает еврейскую кровь. Эта пьеса используется ЛабораТОРИЕЙ, ей отведена особая лабораторная роль (о чем будет сказано ниже).

Как и любая легенда, история о големе имеет множество тематических перспектив. Одна из наиболее напрашивающихся и поверхностных – это тема создателя, выходящего из-под контроля создателя, которая легко уплощается до бунта смышленной искусственной твари и краха самонадеянного, слишком много на себя взявшего конструктора-воеателя а-ля Франкенштейн. Так, выделение в легенде определенной темы и акцентированная ее разработка, осуществляемая за счет решительного отказа от прочих «сбивающих с толку» мотивов, могут свести легенду к сказке (в некоторых случаях это вполне правомерный и художественно оправданный ход). В принципе, сужение спектра мотивов при восприятии легенды (осознанно-конструктивное или невежественное) ведет к превращению ее в морализирующее или идеологическое высказывание. Однако возможна иная стратегия работы с легендой – возвышение ее до мифа⁴. Этот более сложный путь предполагает не только выявление много-

⁴ Под мифом мы будем подразумевать некую систему образов (чаще всего оформленную в нарратив, сюжет), отражающую существенные черты мироустройства (с точки зрения носителя мифа), через которые определяется по-

лагание смысла существования. При желании, можно дополнить это определение уточнением Рикера: «Миф – это нечто иное, нежели объяснение мира, истории и предназначения; он выражает... видение сверхмира, или иного мира, представление о том, что человек, чье существование имеет собственные основы и ограничение, черпает из него» (П. Рикер. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / Пер. И.С. Вдовиной. М.: Академический Проект, 2008. С. 526).

слойной, обладающей достаточной глубиной темы, но и разработку всех прочих тематических линий в качестве подголосков темы, аранжировку многочисленных (чем больше, тем лучше) мотивов. При этом количество и многообразие мотивов и ассоциаций легенды зависят от меры ее укорененности в культуре. Эта «укорененность» может быть обнаружена либо в культуре, породившей легенду, либо заново соткана в рамках культуры, легенду получившей, но наиболее плодотворным является сочетание того и другого.

ЛабораТОРИЯ в театральном проекте «Голем» вступила именно на этот путь. И если попытаться сразу же, форсированно (и потому опрометчиво с точки зрения сути, но вынужденно с точки зрения изложения) зафиксировать тематический фарватер этого пути, то в качестве первоначального очертания, пожалуй, можно прибегнуть к такой формулировке: «истинное творчество как сотворение человеком себя в сотворчестве с Творцом, в попытке уподобления Творцу». В таком случае голем как заготовка, неоформленный материал (таково значение ивритского גלגל) – это одновременно и человек в его зачаточном с точки зрения перспективы творческой зрелости состоянии, и (если учесть коллективный характер театрального действия) возникающая общность – своего рода творческий организм, и результат творческого акта – сам спектакль. Однако признаемся, что сказанное практически ничего не говорит и уж точно ничего не объясняет, походя скорее на заклинание, на нагромождение «заговоренных слов»⁵. Ну, в самом деле, какое отношение все это имеет к легенде о големе? О каком мифе может здесь идти речь? Что за этим стоит и где все это укоренено? Ниже – попытка, ответив на эти вопросы, подобраться к сказанному, заставить его заговорить.



⁵ Как и фразы наподобие следующих: «...создание Голема – это еще и метафора создания человека Творцом»; «Этот спектакль о творчестве, о том решающем моменте на стыке небытия и бытия, когда замысел творца только-только начинает воплощаться в жизнь и еще не поздно вернуться назад и оставить все как есть...», «Голем – это не только сотворенный глиняный истукан, это и любой творческий результат, к которому стремится любой творец; в данном случае “Голем” – спектакль, зарождающийся, будто бы зарождающийся, на наших глазах...» (из рецензий и отзывов о спектакле).



Источники: голем и созидание (творчество)

Начнем с истоков легенды, с мотива голема в еврейской традиции. Имеет ли обозначенная выше тема связь с этой традицией или же она столь же далека от нее, как, по словам Шолема, далек роман Майринка?

Ну, во-первых, нельзя не заметить, что создание голема из глины напоминает создание Богом первого человека, Адама, из земли (на иврите – *адама*⁶). Более того, есть талмудические источники, в которых Адам именуется големом:

⁶ Ср. Пиркей д-р. Элиэзер, гл. 12.

[При сотворении человека] в первый час – он был задуман, во второй – [Бог] посоветовался с ангелами служения, в третий – замесил его, в четвертый – слепил его, в пятый – сделал его големом, в шестой – вдохнул в него душу, в седьмой – поднял его на ноги, в восьмой – ввел его в Эдемский сад... (*Ваикра рабба*, 29:1)⁷.

⁷ Ср. Авот де-р. Натан, версия А, 1:8.

Когда Бог пожелал сотворить мир, он начал свое Творение именно с человека, и создал его в виде голема. Когда Он приготовился вдохнуть в него душу, сказал: «Если Я сейчас же спущу его вниз, будут говорить, что он был Моим партнером по Творению, поэтому Я оставляю его големом [в сыром, необработанном виде], пока не сотворю все остальное». Когда же Он сотворил все, ангелы сказали ему: «Разве Ты не собираешься создать человека, о котором говорил?» Он ответил: «Я создал его уже давно, не хватает только души». Затем он вдохнул в него душу, опустил его вниз и собрал в нем весь мир. С него Он начал, и им Он закончил, согласно сказанному: «Ты создал меня после и прежде»⁸ (Пс. 139:5). Бог сказал: «Вот, человек стал как один из нас» (Быт. 3:22) (*Мидраш Авкир*).

⁸ Ахор ва-кедем цартани – перевод, близкий к буквальному: «сзади и спереди придал мне форму». Слова «ахор» и «кедем» толкуются в мидраше как категории времени – «после» и «прежде» (соответственно).

В последнем фрагменте Адам вмещает в себя весь мир. Этот мотив звучит и в другом талмудическом источнике:

⁹ Перевод М. Шнейдера, см.: Дан Й. Ор. cit., с. 141.

¹⁰ Там же, с. 114 (с незначительными изменениями).

¹¹ Возможно понимание: «от колдовства ты» (см. там же, с. 117).

Он поставил Адама, бывшего еще големом, так что тот простерся от земли до неба, и вбросил в него душу... (*Берешит рабба*, 14:8)⁹

Он создал его големом, и тот лежал перед Ним от края до края земли, как сказано: «...голем мой видели очи Твои» (Пс. 139:15) <...> Когда Адам еще лежал големом перед Тем, по Чьему слову возник мир, Он показал ему каждое из будущих поколений и его толкователей, его мудрецов, его книжников и его правителей, как сказано: «...голем мой видели очи Твои» – то есть, когда очи твои видели голем, уже тогда все поколения были записаны в книге первого человека (Адама)... (*Берешит рабба*, 24:2)¹⁰.

Итак, на определенном этапе Творения Адам предстает големом, равным всему универсуму, концентрирующим в себе силы земли и наделенным информацией о грядущей истории всех поколений.

Согласно тексту из сборника *Мидраш Авкир* Адам – начало Творения и его цель. При этом Бог опасается, как бы Адаму не был приписан статус соучастника Творения. С другой стороны, Адам создан по образу и подобию Творца и, по-видимому, должен обладать возможностью творить – иначе в чем же состоит подобие? Не значит ли это, что человек способен повторить действия Творца? Может ли он, к примеру, сотворить живое существо? В одном, несомненно повлиявшем на формирование легенды о големе, фрагменте Талмуда сказано, что, если бы не его грехи, то человек вполне мог бы это сделать. Талмуд опирается на стих: «Ибо лишь грехи ваши отделяют вас от Бога вашего...» (Ис. 59:2). Откуда следует вывод, что безгрешный человек подобен Богу в способности творить.

Сказал Рава: «Если бы праведники хотели, они могли бы сотворить мир, ведь сказано: “Ибо лишь грехи ваши отделяют...”»
Рава создал человека, послал его к р. Зеире. Он начал с ним говорить, а тот не отвечал. Сказал ему: «От собратьев¹¹ ты! Возвратись в прах свой». Рабби Ханина и рабби Ошайя каждый канун субботы сидели и занимались

Книгой Творения¹², и сотворялся у них трехгодовалый телец¹³, которого они съедали (*Сангедрин*, 65б)¹⁴.

В этом непростом, оставляющем странное впечатление отрывке под покровом эксплицитного утверждения о далеко идущих креативных возможностях человека видится имплицитное указание на две подстерегающие его на этом пути ловушки. Первая – конкуренция с Творцом (риск самовозвышения, заносчивости), вторая – идолопоклонство (поклонение рукотворному результату). На первую намекает поведение р. Зеиры, поспешно уничтожившего безмолвного голема¹⁵. На вторую – сотворение тельца, вызывающее немедленную ассоциацию с сотворением тельца золотого¹⁶, несмотря на то, что рабби Ханина и рабби Ошайя вроде бы использовали свое творение как раз для исполнения заповеди.

Оба мотива находят свое развитие в более поздних источниках. Любопытное описание возникновения идолопоклонства мы находим в средневековом тексте анонимного кабалиста:

В дни Еноса (Эноша) пришли люди того поколения и спросили Еноса: Скажи нам, откуда появились люди? Ответил им: Святой, благословен Он, создал их. Спросили его: Как именно Он создал их? – Собрал прах земной, замесил его и вдохнул в него дух жизни. Сказали ему: Разве может быть такое? Покажи нам деяние рук, создав такую же форму и такой же состав, как сделал Он! И принудили его, и взял Енос прах земной и замесил его, и придал ему образ и подобие человека, и вдохнул в ноздри его дыхание жизни, чтобы показать, как действовал Святой, благословен Он. И пришел Сатана, чтобы восстать через это дело, и стал тот образом живым. И вошел в изваяние демон и было введено в соблазн все поколение, и стали слушать ему как идолу... (*Сефер Ницахон*)¹⁷.

Попытку имитировать полноценное создание человека Сатана использует, чтобы склонить людей к идолопоклонству. Следует заметить, что в мидраше создание тельца также

¹² Вариант: «законами Творения».

¹³ Точнее, размерами он был с трехгодовалого тельца. А, согласно Раши, он равнялся по размеру взрослому быку, прожившему треть своей жизни.

¹⁴ Перевод М. Шнейдера (с незначительными изменениями), см.: Дан Й. Ор. cit., с. 116-117.

¹⁵ Заметим, что и в большинстве поздних версий легенды голем лишен дара речи.

¹⁶ Не исключено, что немаловажной деталью является тот факт, что р. Зеира творит в одиночку, а тельца создают двое мудрецов.

¹⁷ Перевод М. Шнейдера, см.: Дан Й. Ор. cit., с. 127.



связывается с вмешательством Сатаны: «Самаэль вошел в него [в тельца], и он стал мычать, чтобы ввести в заблуждение Израиль» (*Пиркей де-р. Элиэзер, гл. 45*)¹⁸.

Мотив риска конкуренции с Творцом звучит в тексте Йеғуды бен Барзилая (XII в.), где рассказывается об Аврааме, занимающемся «Книгой Творения» (*Сефер Йецира*):

...И сидел Авраам в уединении и углублялся в нее, но не мог понять в ней ничего, до тех пор, пока не раздался небесный голос и рек ему: Не хочешь ли ты сравнять себя со Мной? Я Единый, создавший «Книгу Творения» и исследовавший ее. Ты же не сможешь постичь ее в одиночку, приблизь к себе друга, и всмотритесь в нее вместе, и тогда уразумеете ее. Тотчас же пошел Авраам к Симу (Шему), учителю своему, и просидел с ним три года. И они всмотрелись и познали, как творить мир... (Комментарий к *Сефер Йецира*)¹⁹.

В другом источнике, датированном началом XIII в., аналогичная история рассказывается о пророке Иеремии, который изучал «Книгу Творения» вместе со своим сыном Бен-Сирой, и, постигнув ее, они создали человека. Созданный ими человек, на лбу которого они начертali «Господь Бог – истина (*эмет*)», стирал букву алеф в слове «эмет», и получалось «Господь Бог мертв (*мет*)». На вопрос своих создателей, почему он столь дико кощунствует, искусственный человек ответил:

...Он сотворил вас по образу Своему, и подобию, и форме. И теперь, если вы, подобно Ему, создадите человека, то скажут: нет других богов, кроме этих! (*Сефер га-Битахон*)²⁰.

После этих слов сотворенное существо было возвращено своими создателями в прах. И сказал Иеремия:

Воистину, не подобает человеку изучать эти вещи с целью применения, а только для того, чтобы познать величие и могущество Творца²¹.

¹⁸ Там же, с. 128.

¹⁹ Там же, с. 123.

²⁰ Там же, с. 126.

²¹ Там же.

²³ Или «Книга Созидания», русский перевод см.: Тантлевский И.Р. Книги Еноха. М.-И-м.: Мосты культуры, 2000. С. 286–299.

²⁴ Г. Шолем датирует его периодом между III и VI вв., но есть мнения как о более раннем, так и более позднем времени создания трактата.

Итак, очевидно, что согласно приведенным источникам сотворение человеком «Божьих созданий» чревато либо идолопоклонством, либо, как это точно сформулировал Г. Шолем, «дерзанием (*гибрисом*) творца, неизбежно обращающимся против Бога»²². В отличие от позднейших версий легенды о големе, здесь нет упоминания о таящихся в нем разрушительных силах – опасность коренится не в големе, а в его создателях.

Простое обобщение приводит к постановке острой проблемы правильного использования творческого потенциала человека, в принципе; к вопросу определения пути, который позволил бы избежать двух указанных опасностей. Что и как должен творить человек (Адам), чтобы уподобиться Богу, не превозносясь над Ним и не подменив Его? Что представляет собой создание голема с этой точки зрения? Можно ли, избежав указанных опасностей, сотворить его?

Судя по подробным описаниям создания голема, которые мы обнаруживаем в некоторых средневековых еврейских текстах, в определенных кругах давался положительный ответ на последний вопрос. Наиболее ранние (XII в.) руководства-описания подобного рода встречаются в произведениях ашкеназских хасидов (*хасидей ашкеназ*), которые связывают изготовление голема с «Книгой Творения» (*Сефер Йецира*)²³. По-видимому, связь эта обусловлена упоминанием этой книги в приведенном выше отрывке из талмудического трактата. И хотя современные исследователи склонны считать, что указанное упоминание не имеет отношения к дошедшей до нас «Книге Творения», думается, у ашкеназских хасидов не было повода сомневаться в том, что мудрецы Талмуда изучали ту самую *Сефер Йецира*, которую, согласно преданию, записал сам Авраам.

«Книга Творения» – небольшой по объему космогонический трактат²⁴, повествующий о создании Творцом мироздания с помощью 10-и *сефирот*²⁵ и 22-х букв ивритского алфавита. В частности, в этом трактате описывается техника сочетания букв, аналог которой²⁶ мы находим в качестве одной из основных составляющих процедуры создания голема, описываемой в произведениях ашкеназских хасидов. Логика здесь, казалось бы, проста: если Творец создал мироздание с помощью сочетания букв, то человек, получивший и ос-

²⁵ Понятие «сефирот» в «Книге Творения» существенно отличается от соответствующего понятия каббалы XII–XIII вв., хотя многие каббалисты пытаются отождествить их, комментируя «Книгу Творения». Ср.: Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. М.-Иерусалим: Мосты культуры, 2004. С. 264–265.

²⁶ Сочетания букв алфавита, упомянутые в *Сефер Йецира*, в описаниях создания голема дополняются сочетаниями с буквами Тетраграмматона.

воивший эту технику в отношении того или иного из сотворенных существ, может, подражая Творцу, осуществить соответствующий созидательный акт. Однако не исключено, что использование техники, аналогичной той, что изложена в «Книге Творения», при создании голема имеет гораздо более глубокие основания. По мнению М. Иделя, сама «Книга Творения» повествует вовсе не о сотворении всей совокупности существ, а именно о созидании приравниваемого универсуму антропоида²⁷. В этом случае под созиданием или творением (*йецира*) подразумевается, прежде всего, сотворение Человека, называемого *йецу*р – «сотворенное». То есть речь идет о создании голема. С этой точки зрения чрезвычайно интересным и важным оказывается соположение сотворенного (*йецу*р) и речи (*дибу*р)²⁸, которое можно понять как указание на то, что сотворенное лишь тогда достигает своей завершенности (актуализируется), когда обретает способность **творящей** речи, наподобие той, что обладает Творец.

В принципе, роль языка в «Книге Творения» в самых различных его аспектах и проявлениях (письмо, знаковость, фонология, именование, речь, счисление²⁹ и пр.) – тема, требующая отдельного рассмотрения. В рамках данного экскурса заострим внимание на любопытном соотнесении физиологического (орган) и когнитивно-экспрессивного (слово – речь) аспектов за счет общей для них продуцирующей функции: в начале и в конце трактата язык сопоставляется с половым органом. Завет, заключаемый между Богом и сотворенным, осуществляется посредством «обрезания полового органа» (*милат а-ма’ор*) и посредством «слова языка» (*милат а-лашон*)³⁰, обращиваясь заветом обрезания (*брит мила*) и заветом языка (*брит лашон*)³¹. Трудно удержаться от напрашивающегося заключения: как детородный орган способствует возникновению зародыша (*убар*), так с помощью языка (речи) создается голем³² (можно добавить, что согласно *Сефер Йецира* и то, и другое имеет шанс стать истинным творением лишь при условии соблюдения завета!).

С этой точки зрения Авраам, которому приписывается авторство «Книги Творения», предстает в качестве образа человека *Завета* – он первый, кто совершает обрезание³³, кто уничтожает идолов³⁴ и кто, согласно средневековым комментаторам, первым создает голема:

³¹ *Сефер Йецира*, I:3 и VI:4 (см.: И.Р. Тантлевский. Op. cit., с. 287 и 298).

³² Отнюдь не случайными в этом свете выглядят намеки более поздних каббалистов на связь между зародышем и големом (см. Идель М. Op. cit., с. 134).

³³ См. Быт. 17:7-15, 23:24.

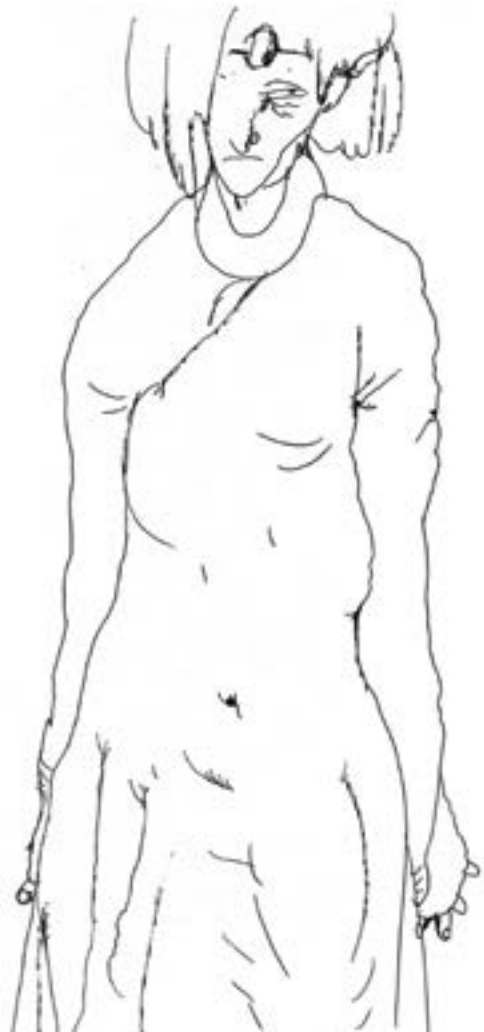
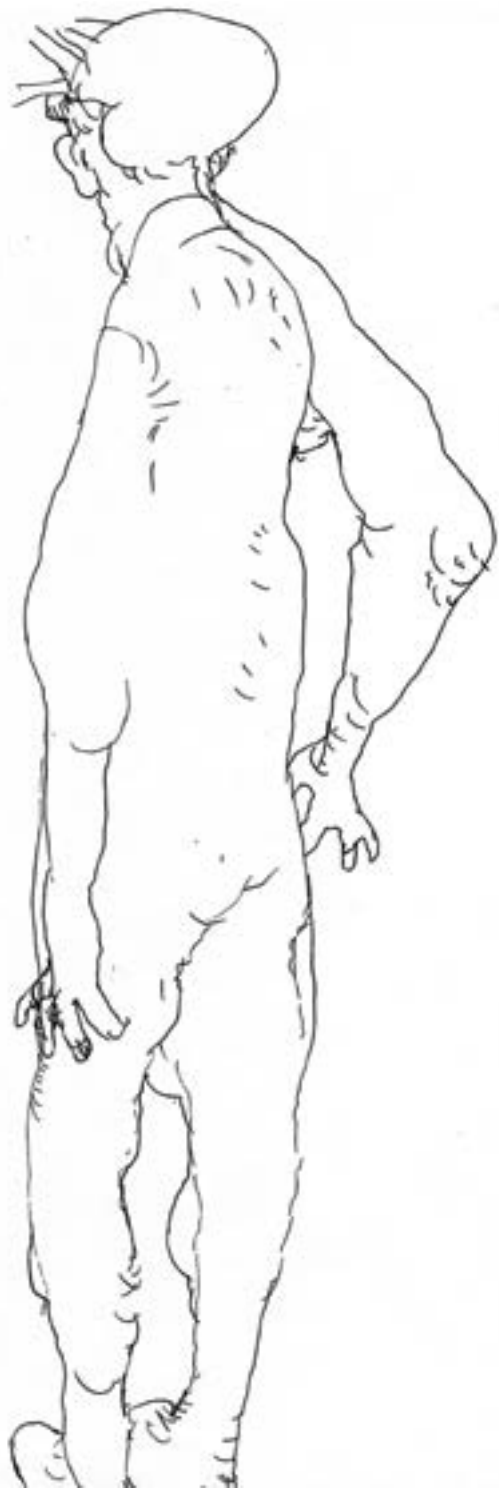
³⁴ *Берешит рабба* 38:13.

²⁷ Идель М. Голем. Иерусалим & Тель-Авив, 1996. С. 52-62 (на иврите).

²⁸ *Сефер Йецира*, III:5 (Тантлевский переводит *дибу*р как «сказанное»; см: Тантлевский И.Р. Op. cit., с. 291).

²⁹ Каждая буква ивритского алфавита имеет свое численное значение. В соответствии с известным уже в талмудическую эпоху правилом интерпретации, называемом «гематрия», слова, сумма численных значений букв которых одинакова, считаются семантически связанными.

³⁰ Игра слов: на иврите «обрезание» и «слово» – омонимы; и то, и другое слово звучит «*мила*» (в словосочетаниях – *милат*). К этому можно добавить, что слово «*от*», означающее «буква» («знак»), используется также для обозначения обрезания (см. Идель М. Op. cit., с. 294, прим. 14).



И поскольку «наблюдал Авраам, отец наш, и всмотрелся, и увидел, и исследовал, и уразумел, и начертал, и высек, и сложил, и сформировал и удалось ему»³⁵ постичь, что есть сокровенные сущности, и это десять сфирот, и начал он исследовать это, покуда не начертал в своем разуме и высек в своем понимании священные буквы. И толковал он и удалось ему творение, как сказано: «Души, которые сделали они в Харане» (Быт. 5:12). Это учит нас тому, что занимался Авраам, отец наш, сочетанием букв из «Книги Творения»...³⁶

³⁵ Цитата из «Книги Творения» (*Сефер Йецира*, VI:5, ср.: Тантлевский И.Р. Ор. cit., с. 298).

³⁶ Рабби Йосеф бен Шалом Ашкенази (XII в.). Комментарий к *Сефер Йецира*, 60а.

Согласно средневековому автору из круга ашкеназских хасидов уже книга Бытия свидетельствует о том, что Авраам мог творить души.

Итак, с одной стороны, Адам – голем, которому не следует покушаться на попытку творения, подобного Творению Творца, в виду рисков, которые с этим связаны. С другой стороны, согласно широко известной интерпретации слов Бога «сделаем (мн.ч.!) человека» (Быт. 1:26), Адам должен, именно *соучаствуя* в Творении, достичь «образа и подобия». Не говорит ли это видимое противоречие о том, что Адам в качестве начала Творения должен быть строго отделен от Творца, но в качестве цели Творения должен, преодолевая свое начальное состояние, «дотянуться» до Творца, уподобиться Ему и «помочь» завершить Творение? Причем достигается это через *Завет* (завет обрезания и завет языка), «началом» которого является Авраам – как образ обрезанного, наделенного даром творящей (творческой) речи человека, определенный аспект Человека (Адама) – залог его полного избавления, символ начала пути избавления от големичности, обретения способности творить³⁷. Так различные мотивы темы создания голема вписываются (или вбирают в себя) в основную фабулу иудео-христианского мифа – возвращение в Эдемский сад изгнанного из него Адама. Голем – это Адам, взятый из земли и отправленный на землю (земля на иврите – *адама*), который озадачен самоформированием, уподоблением Творцу, обретением дара творящей речи (включая возможность создания голема). С этой точки зрения и другие этапы сакральной истории, излагаемой в Писании, обретают определенное звучание. Исход из Египта и восхождение в Землю Обетованную – суть выво-

³⁷ Любопытным в этой связи представляется прочтение истории о жертвоприношении Авраамом своего сына Ицхака. См. Приложение.

³⁸ Любопытно, что Магарал, которому легенда приписывает создание голема, уделяет особое внимание речи (*дибур*). Речь, с его точки зрения, не является природным свойством человека, но приобретается за счет высвобождения и устремленности к развитию. Человек существует за счет освобождения речи. Фразу «и стал человек душой живою» (из стиха Быт. 2:7: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в ноздри его дыхание жизни, и стал человек душой живою») Магарал, используя арамейский перевод, понимает так: «и стал человек душою говорящей».

³⁹ См. Приложение.

лакивание заготовки человека из глины, из растворяющей земли (*адама*), засасывающей Адама. Египет в этом случае и есть растворяющая и детерминирующая природа, земля, теллурическая (от *tellus* – «земля», лат.) обусловленность. Народ Израиля (как часть Адама) – голем человеческой общности, который должен стать человеком, наделенным даром речи. Созвучным такому прочтению оказываются слова Зогара, осмысляющего Исход из Египта как освобождение (избавление) речи. В книге Исхода Моисей (Моше – букв. «вытаскивающий») говорит: «А я тяжелоуст (букв. **«необрезанные уста»**)» (6:12). Рабби Шимон в Зогаре говорит об этом:

...Моше является аспектом голоса, а аспект речи (*дибур*), которые бы сделал его слова речью, находился в изгнании... Моше был голосом без речи до тех пор, пока не пришли сыны Израиля к горе Синай и не получили Тору... И Моше пришел, чтобы извлечь речь из изгнания. И когда вышла она из изгнания, то соединились вместе голос и речь на горе Синай, и Моше излечился и стал цельным... И [после Откровения] эта сила, которая называется речью (*дибур*) вела и управляла Израилем (*Зогар*, ч. 2, 256)³⁸.

Вместе с тем извлечение народа Израиля из Египта может быть осмыслено как обрезание сына (первенца) Бога³⁹.

Тогда творчество, или точнее со-творчество (истинное творчество), избегшее идолопоклонства и возвышения над Творцом, и есть движение Исхода и Избавления, связанное с обрезанием, с обретением Слова (речи).

Современный Авраам-иври

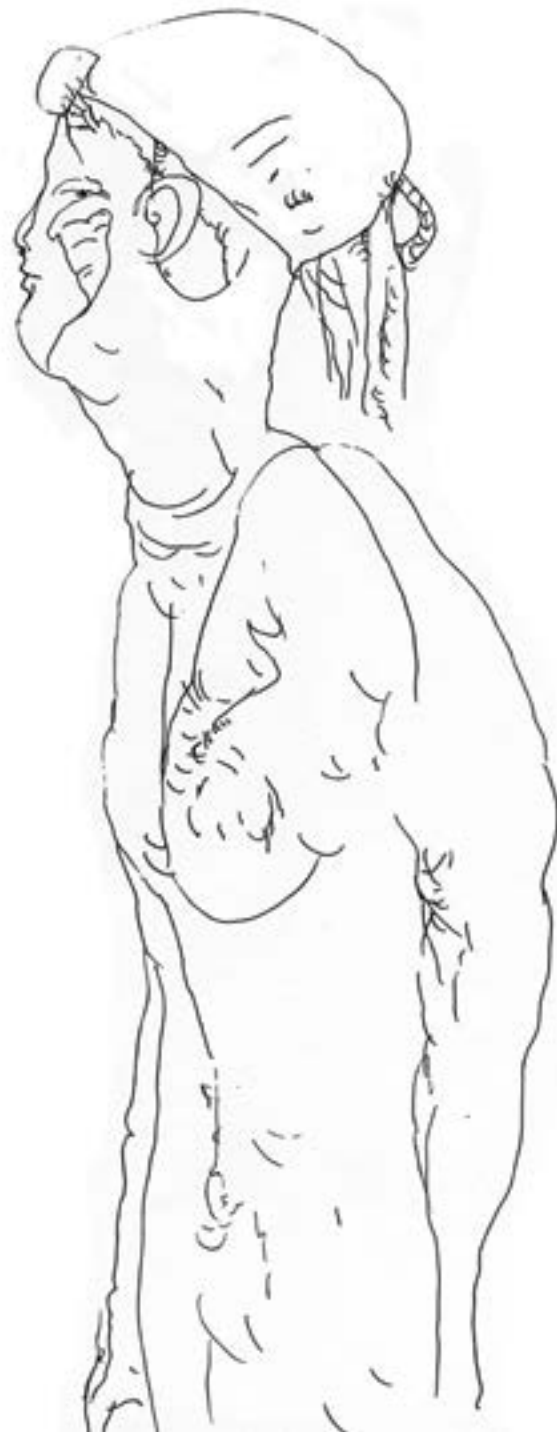
Рассмотрев укорененность мотива создания голема в еврейской культуре, точнее его место в иудейском мифе, перейдем к вопросу о значимости этого мотива (или иудейского мифа в подобной его модификации) для культуры современной, более точно – для современной российской культуры, коль скоро именно в рамках этой культуры работает ЛабораТОРИЯ.

Здесь мы встаем на зыбкую почву скользких предположений и рискованных спекуляций, ибо судить о насущности и значимости той или иной темы, того или иного художественного или экзистенциального шага в плане ответственности перед духом времени крайне сложно, находясь в тенетах противоречий и проблем того же самого времени. Вопиющая субъективность здесь неизбежна. Оправданность выдвигаемых тезисов определяется сначала непосредственным их отзвуком в сознании современников, а затем проходит проверку временем. Но думать об этих «экзаменах» – значит наступать на горло какому бы то ни было высказыванию, ибо любой глас о времени заведомо не равен его многоголосью (являясь, однако же, его частью)...

Начнем с несомненного: тень тоталитарного режима густо покрывает пространство, не случайно называемое (с использованием категории времени) постсоветским. А вот о сущности и природе этой тени, о следствиях коммунистического правления, об оставленном и последовательно преследующем следе, наверное, еще не скоро будет сказано последнее слово. Не претендуя на оригинальность, выскажем свое вольно-поэтическое. Тоталитарное государство – фабрика мертвых душ, без отвращения питающихся кормом партийно-идеологической жвачки и рядящихся в одежды изъеденной фальшью морали. Тюремный порядок с натугой компенсирует ничтожность аксиологических координат. Стоит лишь приоткрыть камеры, и примерные существа с мертвой душой, вырвавшись на просторы вседозволенности (латентно давным-давно наличествовавшей), явят свой ничем не ограненный звериный оскал. Но речь не об этом, нас здесь интересуют не мертвые, а пытавшиеся выжить души. Тоталитарное государство в жесткой и безапелляционной форме отнимает у индивидуума все виды его причастности бытию. Перед душой, не желающей смиряться с мертвенным существованием во всецело отнятом мире, обнаруживаются четыре пути:

- смерть (жертва телом),
- сумасшествие,
- бунт,
- уход в условно созданный мир⁴⁰.

⁴⁰ В качестве полушутки можно сравнить это с четырьмя возможными последствиями вхождения в Пардес: «Четверо вошли в Пардес. И вот их имена: Бен Аззай и Бен Зома, Ахер и р. Акива... Бен Аззай заглянул – и умер... Бен Зома заглянул – и повредился рассудком. Ахер стал рубить насаждения. А р. Акива вышел с миром» (Хагига 14б).



Первые два пути представляют собой радикальный разрыв с непереносимым миром, но de facto являются инфантильным жестом отчаяния. Вторые два оказываются проблематичными, хотя содержат элемент сопротивления. Глубинные проблемы в конечном счете коренятся в радикализме реакции души на радикальность покушения на ее существо, на брутальность способов экспроприации ее жизненного пространства.

Так, бунт как таковой обычно содержит не только отрицание, но и позитивный импульс, устремленность к чему-то. Но бунт против коммунистического режима в пределе не имел позитивной перспективы (не объективно, а субъективно, конечно). В самом деле, что может узреть бунтующая душа в качестве возможной смены этого режима? Если она недостаточно наивна, чтобы быть просто очарованной словом «свобода», и лишена воспоминаний о «других берегах» (по сути лишена родины, куда можно было бы мечтать вернуться), если она бунтует не против конкретных несправедливостей, примыкая к определенному идеологически-политическому лагерю, а поднимается до обобщения, то ее пафосом становится отрицание любого формата⁴¹. Она остро осознает, что слом одного формата порождает другой, возможно худший (невольно вспоминается: «...мы разрушим / до основания, а затем...»). Другими словами, при последовательном развертывании негодования непереносимым становится формат как таковой, бунт обретает «нереальные» (метафизические) черты. Если бы не исторические аллюзии, этот бунт можно было бы назвать анархическим. При этом деструкция играет ведущую роль, стирая на корню представление о возможном способе устройства социума. Недопустимость какого бы то ни было формата, отказ ему в праве включать мое «я» превращает бунт в саботаж, который, к слову, лишается своего пафоса и взрывается мыльным пузырем, как только выясняется, что «монстр повержен» (это уже проблема постсоветская: саботировавшей окружающий мир душе становится нечем дышать, ибо годами выработанная форма существования неоправданна, когда породившая ее причина – ненавистный строй – вроде бы устранена).

Что касается ухода в условный мир, то здесь возможны два типа стратегии. Первый – назовем его «панцирь черепахи» – состоит в том, чтобы, выпестовав свой собственный уголок

⁴¹ В этом контексте понятен ответ И. Бродского на замечание, что он ошибся и назвал коммунистом антикоммуниста: «Да какая разница...»

⁴² Образ – дом, защищаемый от птиц в фильме Хичкока «Birds».

⁴³ Аврам – первоначальное имя известного персонажа Писания. В дальнейшем он получает дополнительную букву к своему имени и становится Авраамом, которому суждено иметь сына и стать отцом народов.

на обочине бытия, нести на себе бремя постоянной защиты его от теснящего внешнего мира. То есть удовлетвориться искусственно созданным минимальным жизненным пространством и изо всех сил латать щели и баррикадировать двери, борясь с проникающими миазмами реальности⁴². Теснящаяся в таком мире душа, измученная охранным трудом, в конечном счете оказывается полумертвой. Второй тип – назовем его «маленький Аврам»⁴³ – это устремленность к утверждению и экспансии условного, искусственного мира. Да, тоталитарный режим в жесткой и безапелляционной форме отнимает у индивидуума все виды его причастности бытию, но и, тем самым, парадоксальным образом «выбрасывает» наиболее чувствительные («выжившие» или «воскресшие») души туда, куда устремляется западный дух в своих наиболее радикальных исканиях – за пределы метафизики. Поспешной и легкомысленной была бы аналогия или поиск прямой связи между тоталитарной политикой и метафизической тотальностью Логоса. Этот вопрос требует отдельного продумывания. Однако рискнем утверждать, что, пройдя горнило тотального умерщвления духа, оставшаяся в живых душа интуитивно провидит все извивы и тупики западной метафизики и все попытки «взлетов» западного духа, приведшие в конечном счете к Катастрофе и катастрофическому сознанию. Она уже обнаруживает себя в гуще этого катастрофического сознания и неосознанно стремится «помимо» и «за пределы» новейших схоластиков. Оставшись живой в горниле тоталитарного обжига, она содержит своего рода иммунитет к клетям любого толка и слишком радикально настроена, чтобы всерьез увлечься чем-то частичным, келейным, регионально-клановым, чтобы выбрать себе нечто вроде приятной лужайки на просторах бытия (художественное творчество в рамках имеющихся форматов, прояснение научной картины мира, борьба за справедливость, конфессиональная духовность любого толка, развязный гедонизм, мистическая нирвана, клуб астральных путешествий и т.п., не говоря уж о благополучии, карьере, семье...). Эта душа оказывается по отношению ко всем социальным и культурным детерминантам на другом берегу и в этом смысле является *аврамической* (Аврам в Писании назван евреем, *иври* – «человек с другого берега»). Причем при должной проницательности она оказывается как бы за пределами вседозволенности, ей (в отличие от Авраама, крушащего идолов,

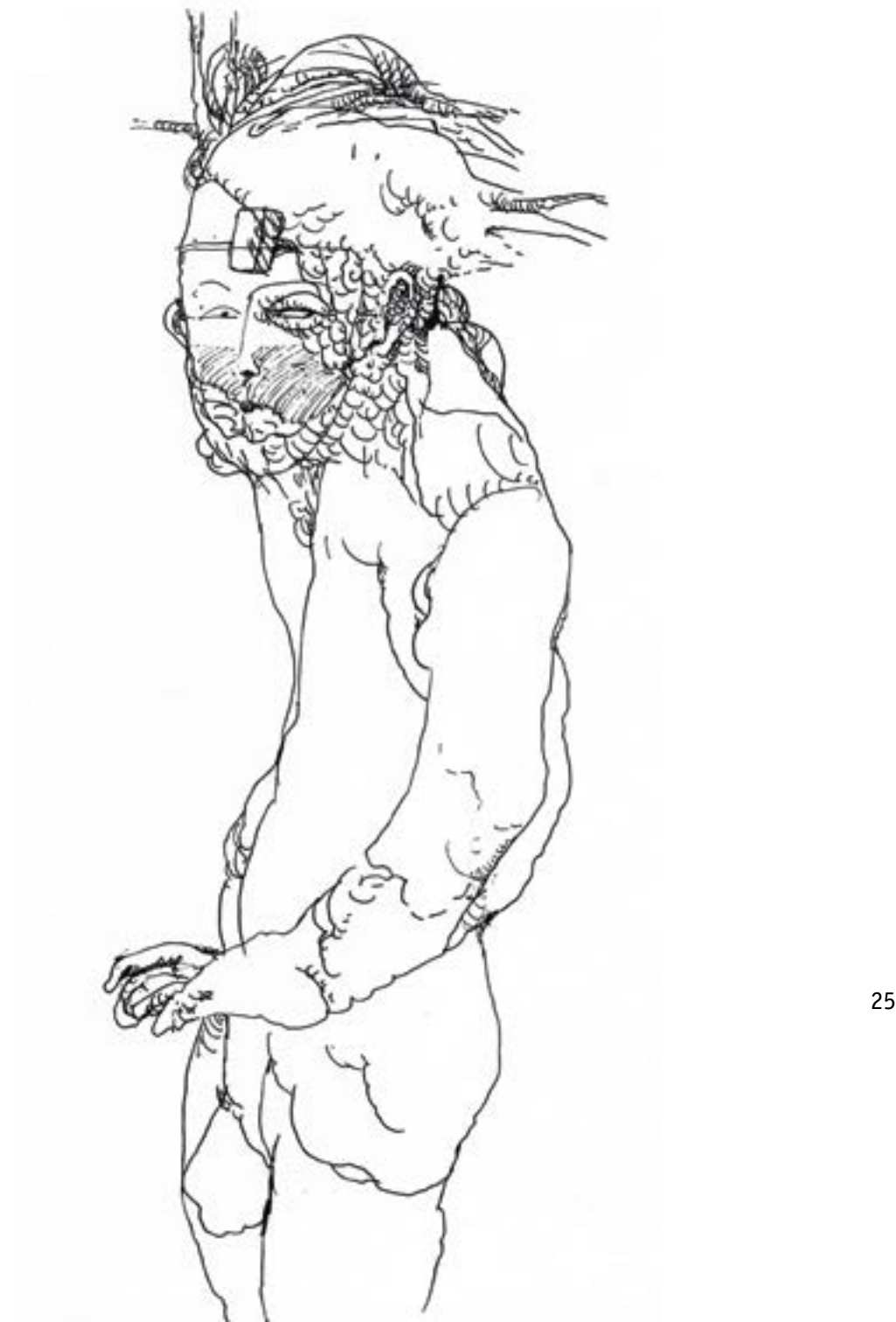
каким его описывает мидраш) нет надобности крушить табу – все они уже разрушены и погребены самим тоталитарным режимом, который является не чем иным, как позднейшим изводом нигилизма. Так возникает фигура «отрицания отрицания». Аврамическая душа жаждет нового слова, нового начала на другом берегу, невиданного творчества и созидания. Сложность (которая подчас имеет трагические коннотации) состоит в том, что Слово, так или иначе, «подкладывается» окружающей культурой, тем самым оно заранее «отнято», а потому лишено творческого потенциала. Социально и культурно обусловленная речь равна немоте. Для аврамической души нестерпима экспроприированная речь, заформатированное творчество. Ее творческий импульс стреляет вхолостую, в радикальном своем проявлении не соглашаясь ни на какой вид редукции. То есть оказывается бесплодным! Первой задачей (мечтой) становится обретение Слова, обретение способности животворящей речи и творчества, питаемого ни тщеславием, ни социальным протестом (или заказом), ни стремлением к самовыражению, ни эстетическими или этическим импульсом, но чем-то все это превосходящим. По сути – это устремленность к призыву трансцендентного. Такая душа устремлена к пространству сакрального, представляющегося ее взору ПУСТЫНЕЙ, по которой не ступала нога человека. Так открывается путь к мифотворчеству. Ситуация осложняется, однако, подспудной невозможностью аврамического жеста. Невозможность (в смысле невыносимости) аврамического пути состоит



в том, что он заведомо обречен быть травинкой на задворках имеющего историю и традицию иудео-христианского двора, чем-то вроде изобретения велосипеда, тенью в ряду вереницы теней избранников. Современный Авраам по необходимости маленький *аврам*, ему ни за что не дотянуть до статуса Отца народов (а именно таков смысл имени Авраам⁴⁴). Современная аврамическая душа предчувствует недостаток предоставленного ей пространства, недостаток масштаба, некую «провинциальность», собственную вторичность и свой сектантский удел. Возможный выход – актуализация мифа, лежащего в истоках той цивилизации, которой мы принадлежим. То есть не новое начало, а продолжение истории Авраама, ее, если угодно, циклическое повторение, воплощение этой сакральной истории собою, когда ТА, моделирующая история оказывается префигурацией ЭТОЙ, всегда той же самой, но заново рожденной.

Так проясняется значимость обращения к иудео-христианскому мифу и обретают острое звучание соотнесенные с ним (пропущенные сквозь него) мотивы сотворения голема: големичность (бесформенность, растворенность) существования, немота, попытка самосотворения, становления, исхода, устремленность к обретению Слова, к обретению Завета как залога подлинного творческого акта.

Так перед нами разворачивается тематическое поле (пока только тематическое, не театральное!) «Голема» ЛабораТОРИИ. Как мы собираемся показать ниже, проект отнюдь не исчерпывается тематически-смысловой составляющей, однако, не принимая ее в расчет, невозможно адекватно воспринять его. Исходная точка – катастрофичность, положенная аврамической душе. Вектор – переход от катастрофического сознания к творчеству. Подспудно здесь звучит утверждение, что именно таков путь к истинному творчеству – через переживание катастрофы и выход из-под власти катастрофического сознания. Это подразумевает отрицание заформатированного творчества, но, наряду с ним, и отрицание наивного, случайно-вдохновенного творчества, что делает столь сложным прорыв к творчеству истинному.



Тематика «Голема» ЛабораТОРИИ

Аврамическая душа преднаходит себя обусловленной средой (культурой), скрадывающей возможность творчества, слова, погруженной в болото (Нил) теллургических сил, символом которых является Египет. Она живет мечтой о творческом акте, но сознает его невозможность. (Заметим, что эта невозможность ощущается тем острее, чем в большей степени душа искушена в формах творчества, санкционированных культурой, в технологиях обжига кирпичей искусства⁴⁵.) И вот, заручившись смутной надеждой на существование доисторического Завета, она пытается совершить отчаянный жест (словно решившись на последнее), рискует творческой акцией, озаренной ничем не подтвержденным воспоминанием о священном слове, устремляется к ничем не ангажированному творящему акту, который является по необходимости дилетантским (рискует дилетантством), рискует созданием **голема**⁴⁶, в надежде освобождения, обретения свободы, обретения закона творчества и способности речи. В рамках проекта «ЛабораТОРИЯ» эти акты – текст-жесты⁴⁷ и этюды, основанные на Писании или на пьесе Лейвика «Голем». На индивидуальном уровне, лепя и формируя голема (свой этюд), я формирую себя, я и сам есть голем. Стремясь заставить заговорить голема, я сам обретаю способность говорить.

Но, помимо индивидуального уровня, существует и иной – коллективный. ЛабораТОРИЯ начинается созданием арт-общины. В выбранных нами терминах – это объединение аврамических душ, прозревших коллективную природу истинного творчества Человека (Адама). Таким образом, возникает голем арт-общины, его лепка и его способность заговорить – второй план, отражающий основную мифологему: община должна быть вытащена из Египта, обрести свободу и закон своего существования, войти в Землю Обетованную, построить Храм (все это суть СТАНовление общины), что, в свою очередь, сквозь призму истории о големе означает превращение его в человека, обладающего даром речи, в творца, уподобляющегося Творцу.

В каком пространстве происходит это становление? В пространстве театра (мы по-прежнему говорим лишь о тематической перспективе!). Почему именно театра? Потому что театр в современной культуре является символом творчества (искусства) как такового.

Так, во всяком случае, можно его воспринимать. Символически театр (место зрелища) – каким бы ни было его положение в современной культуре – по-прежнему может обозначать синтез искусств. Не случайно один из наиболее влиятельных мыслителей говорит об энергии западного театра как о «конститутивном центре и структурирующем месте всей истории Запада»⁴⁸. Всякий акт искусства может быть рассмотрен как театральный. Стало быть, и невозможность творческого акта, его «отнятость» у аврамической души оказывается связанной с театральными технологиями. Но тогда Египет – это пространство театральных форматов, которые будут «захватывать» любой творческий акт арт-общины, поневоле оказавшейся общиной театральной, коль скоро она ищет творчества. Кто же возьмется вызволить общину из трясины форматной театральности? Здесь должна появиться фигура искушенного в театральных технологиях «Вытаскивающего» (Моше)⁴⁹. Так возникает образ Мега-Магарала, создающего голем театральной общины и ее действия, и по необходимости предстающего поочередно то Моисеем (Моше), то Фараоном (форматным театральным режиссером, знатоком растворяющих технологий).

Решаясь на определенный вид репрезентации своих устремлений к истинному творчеству, своих действий в этом направлении, арт-община вылепляет еще один план: получаемая репрезентация – не что иное, как голем создаваемого общиной спектакля, который должен заговорить, выбираясь из состояния неоформленной глины под воздействием слова.

Этапы становления творения на различных уровнях: индивидуальном, общинном, в сфере искусства (театра) – оказываются соотнесенными с этапами сакральной истории в согласии с ее иудейским восприятием. Голем воспринимается как извечная заготовка (Человека как творения, творения человека, творения общины), которая имеет шанс заговорить, стать человеком. Возникает многократная отраженность ситуации длящегося созидания, сопровождаемого «творением в квадрате», – самосотворение, воплощающееся в творении.

Чем больше мы проникаемся тематической перспективой проекта, его смыслами, чем больше проговариваем их, тем нам становится тревожнее. Полноте, возможно ли это? – подступает к горлу нелегкий вопрос. Мы начали с воздействия и последствий тоталитар-

⁴⁵ Аналог – кирпичи, изготавливаемые евреями в Египте.

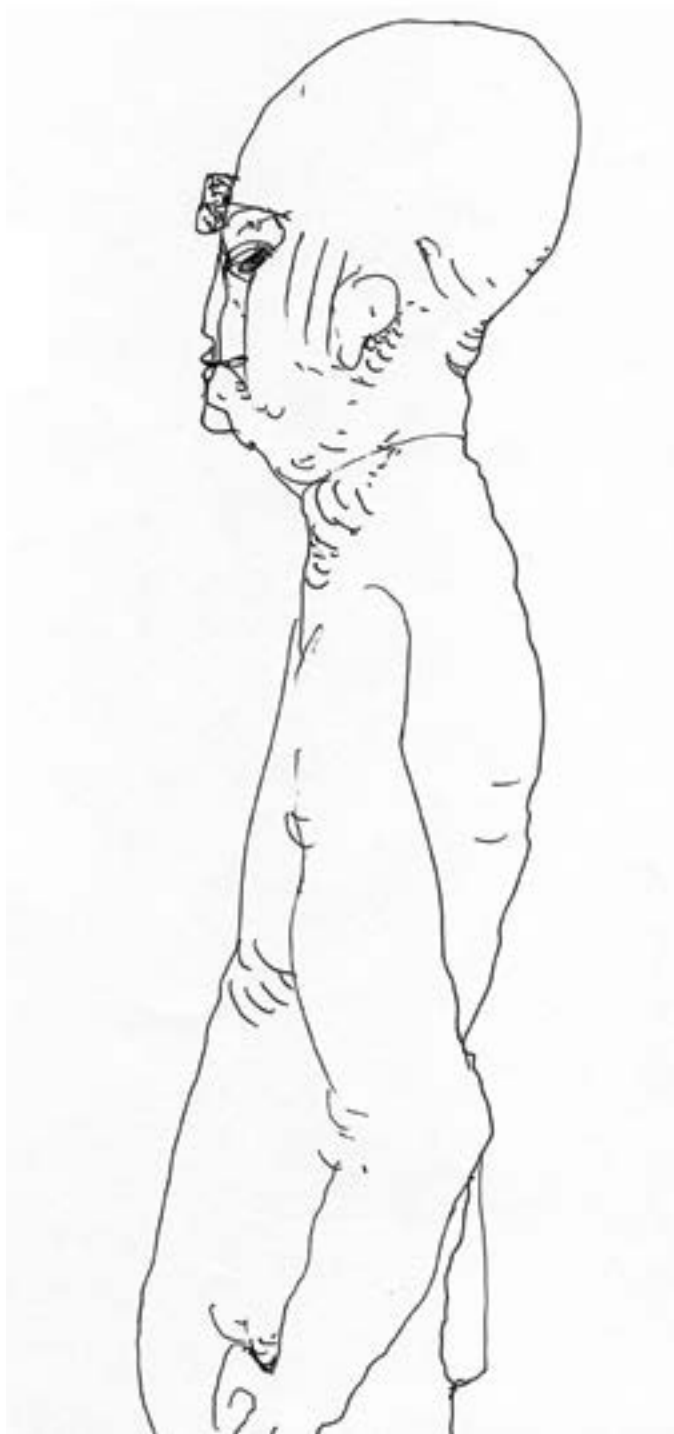
⁴⁶ Мы помним, что опасность не в големе, а в его создателе.

⁴⁷ Текст-жест – это попытка пропустить через себя текст (в данном случае священный текст) не интеллектуально, а психо-соматически, попробовать закрепить текст в движениях, в отклике тела. Фиксация такого «прочтения» в рамках проекта выглядит оживлением глины священным словом.

⁴⁸ 26 Выглядит это так, будто голем учится одновременно двигаться и говорить на творящем языке.

⁴⁸ Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Письмо и различие. Пер. Д. Краlechкина. М.: Академический проект, 2000. С. 394.

⁴⁹ *Моше* – букв. «вытаскивающий».



ного строя, отнимающего у души ее причастность бытию и лишаящего ее дара речи. Но не является ли сам этот режим лишь обнажением в наиболее острой форме экзистенциальной ситуации современного человека, в котором по тем или иным причинам просыпается осознание своей тотальной детерминированности, а следовательно, и стремление вырваться из ее сетей (то есть в котором просыпается аврамическая душа)? Но индивидуум с такой душой и тем более общность таких душ сталкиваются с преградами, которые выглядят почти непреодолимыми. Ведь индивидуум не сводится к своей душе, наличествующая в нем личность (персона) не равна аврамической душе и ее устремлениям, персона имеет социальные права, обязанности, устремления, движима тщеславием, вовсе не разочарована во всех желаниях. Как же персона может «дать ход» аврамической душе? Как сообщество аврамических душ удержится от действий, характерных для общностей персон, и добьется движения в сторону чаемой свободы, в сторону Земли Обетованной? Как репрезентация коллективных действий общины сможет не вылиться в балаган на публику? Другими словами, может ли аврамическая душа вырваться из форматов и обрести свое свободное Слово, коль скоро всякое слово этими форматами так или иначе захвачено? Сможет ли эта душа, творя, остаться собой? Иначе: может ли быть сотворен голем, становящийся человеком? Быть может, этот вопрос, это сомнение и есть предельный смысл тематического поля, в котором мы оказались.



^[50] См. Приложение.

^[51] Сакральность подразумевает историю: возможно, история в глубине своей и есть не что иное, как плод сакрализации действительности. Осознание истории собственного становления выливается в сакральную историю, в то время как профанная история описывает все подряд. Таким образом, выявление в происходящем черт Исхода и есть сакральная история (фраза из спектакля: «Почему ты называешь ПРО-ИСХОДЯЩЕЕ хеппининг?»).

^[52] Мега-Магарал: «Иногда ничего не хочется делать. Ну, вообще, чаще всего ничего не хочется делать. Это знаете, вот.. хочется лечь, уснуть, забыться сном, спрятаться куда-нибудь от мира, жизни, вернуться в одеяло («заворачивается», по-детски) стать снова маленьким, очень маленьким, чтобы была мама, был папа. И там, под одеялом, заняться любимым делом детского онанизма. И так вот тихонечко лежать под одеялом и грезить о большой взрослой жизни, надеясь, что она никогда не настанет...»

^[53] Мега-Магарал: «Две маленькие девочки играют. В общем, меня это трогает. В общем, это такое, ну, как сказать. В начале всегда как-то сжато, в начале художественного какого-то процесса. Всегда сжато. Им есть, что сказать. Вот им есть что сказать, а в тоже время способ, которым они идут детский, как детские рисунки. У детей, у них немного возможностей. точка, палочка, три цвета, а они хотят, чтобы отразился весь мир. Ты знаешь, у них это получается».

Но оставим тревогу и обуявший нас страх за судьбу голема и вернемся к проекту ЛаборАТОРИИ. Итак, семь дней творения «Голема», соответствующие семи дням творения мира Творцом^[50], являют собой движение к созиданию на всех обозначенных выше уровнях, реализацией устремления аврамических душ (Аврама-иври), обнаруживших себя растворенными и захлебывающимися в глине природных и социокультурных детерминант нашего времени. Этот семидневный путь осознан как парадигматически сходный с основополагающей мифологемой иудейской традиции и, следовательно, соотносится с сакральной историей^[51], перипетии которой и есть взлеты и падения на этом пути. Соблазнительным представляется проведение последовательной аналогии между происходящим в каждый из дней проекта с историями Священного Писания, эсхатологическими пророчествами и их интерпретациями в иудейской традиции. Однако этот путь скорее уведет нас от существа проекта, нежели раскроет его. Мы уже говорили, что вскрытое тематически-смысловое поле чрезвычайно важно, но было бы ошибкой полагать, что задача проекта состоит в репрезентации этих смыслов ради их интеллектуального созерцания. Более того, как мы постараемся показать ниже, определенный тип созерцательного понимания может оказаться губительным для избранного движения. Но все же приведем несколько примеров, обозначим пунктиром начальные стежки тематической ткани, составим представление о том, как она ткется.

Интерпретационный этюд № 1

Первый день начинается со своего рода репризы «курить или не курить» – курить хорошо, курить плохо, – которую можно осмыслить как указание на размытость аксиологических координат того мира, в котором мы себя находим. Это – однородная растворяющая глина. Далее ряд этюдов, текст-жестов – дилетантских попыток творить, – а также облекающая их речь от имени того, кто искушен в искусстве, но не имеет творческого запала. Все это вместе показывает ситуацию начинаний, устремлений, всплесков на поверхности растворяющей глины. Что характерно для этой ситуации? Инфантилизм, бессилие^[52], беспомощность^[53], отчаянные, даже героические попытки самодеятельного творчества (фигура Чиж

и этюд о летчике – своего рода «дух, парящий над поверхностью вод» в преддверии творения). Мы видим попытки высвобождения, когда «сталкивается свобода и структура» (слова Мега-Магарала). И постепенно понимаем, что оказались в Египте творческих форматов^[54]. Возникает тематически-смысловой конфликт попыток выбраться из глины (из Египта), попыток творить, с одной стороны, и власти технологий и идеологий, отнимающих, перечеркивающих творческий акт, – с другой. Кастрирующие творческий акт инструменты обнажаются в их разнообразии и подводят к сцене обрезания (символ исхода). Далее должен последовать трудный, кровавый, сопряженный с «казнями» Исход из Египта^[55]. Находясь в данном тематическом поле, мы его ждем и сквозь призму этого ожидания воспринимаем происходящее... А после Исхода нас ожидает и радость, и страх, и вакуум ничем не обеспеченного шага, движение без опоры и обнаженное, словно заново родившееся «я», отличное от «эго», определяющего себя в форматном мире через разного рода «присвоения», «обладания»... Чрезвычайно важным окажется третий день – получение скрижалей, закона в режиме «сделаем и услышим» (как это сказано в Торе^[56]) – обретение еще не Слова, но действия... А затем сложный путь воплощения закона в Слове...

Ограничимся этим начальным эскизом, этим довольно беспомощным, скользящим по касательной, топорным интерпретационным этюдом. Для наших целей этого достаточно. Прежде чем перейти от тематического «что» к театральному «как», которое и должно вскрыть суть проекта, остановимся на вопросе: почему ЛаборАТОРИЯ избрала именно иудейский вариант Священной истории, обратилась к иудейской, а не христианской версии основополагающей мифологемы возвращения в Эдемский сад?

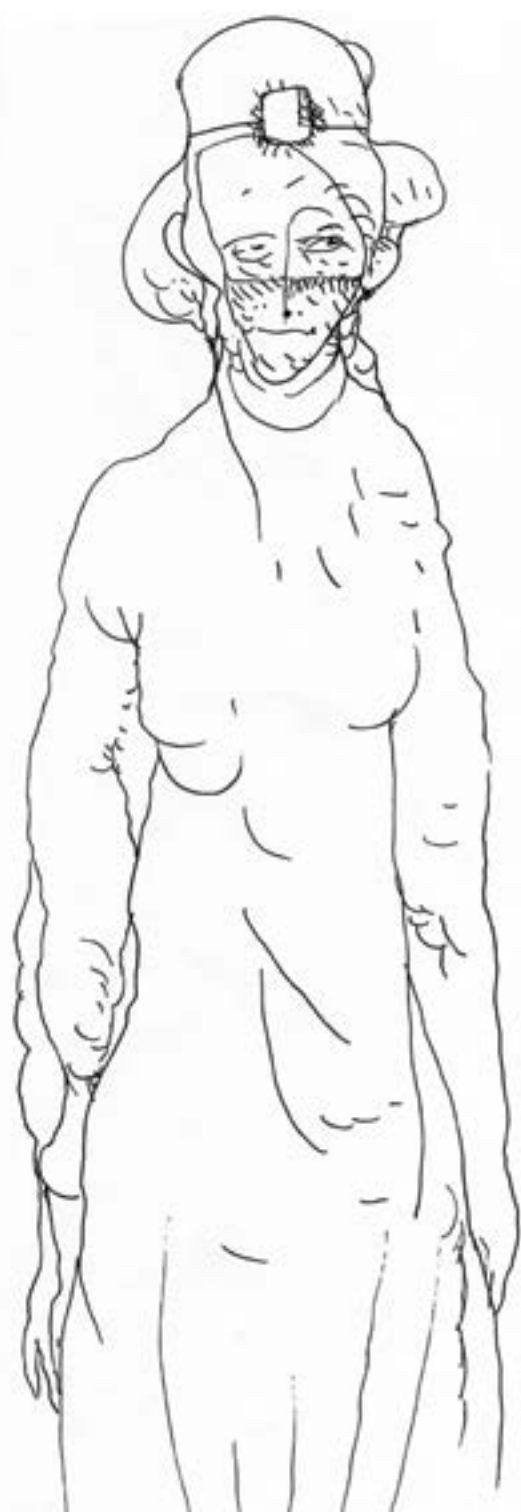
Почему иудаизм?

Сразу же сделаем две оговорки. Во-первых, нижеследующие размышления, конечно же, не претендуют на некое закулисное знание, дающее однозначный ответ на вопрос, почему ЛаборАТОРИЯ избрала иудейский путь. Мы лишь попробуем выдвинуть гипотезу

^[54] Мега-Магарал: «Вот я ведь должен, кого... Я ведь где располагаюсь? Я располагаюсь на территории того всемирного фараонства, которая называется режиссура. Т.е. я, по сути, фараон. Я – Паро. Что-то несу умное, или глупое, оно не имеет, на самом деле, значения. Потому что сама по себе фигура вот этого вот строителя зрелища, вот этого властелина душ, вот этого управителя художественным бытием театра, вот этого тоталитарного властителя наших грез...»

^[55] Существенным является тот факт, что развертывание процесса избывания всех составляющих классического театра осуществляется не ради революции в театре, не для наслаждения критикой или деконструкцией, а для позитивного шага в сторону самостроения.

^[56] Исх. 24:6.



относительно того, чем мог бы быть вызван такой выбор. Во-вторых, мы здесь вовсе не собираемся в очередной раз расставлять фигуры спора между иудаизмом и христианством, доказывая преимущества той или другой позиции. Наша цель не в оценке выбора Лаборатории, а лишь в прояснении возможных его оснований. Сразу же отметем как никчемное объяснение, связывающее этот выбор с национальной принадлежностью участников проекта. Для аврамической души национальное в любом его проявлении (костюм, обычаи, традиции) – один из непереносимых форматов. Узость национальных сантиментов претит ей так же, как любая партийность. Иудео-христианский миф не может восприниматься ею иначе, как сквозь призму универсальной обращенности к трансцендентному.

Чтобы лучше понять иудейскую составляющую, пофантазируем, как могло бы выглядеть тематически-смысловое поле проекта в христианском варианте. Если в подтексте лежит попытка души вырваться из обусловленности, тотальной детерминированности, обрести новое Слово, дар речи, прийти к творческому акту, который являлся бы со-творчеством с Творцом, то с точки зрения христианства это означало бы распознавание и восприятие благодати, обретение веры в Спасителя. Ведь каким бы ни представлялось бытие, сколь бы хищный оскал ни принимало, сколь бы ни теснило душу и ни отнимало живое пространство, в нем все равно наличествует благодать, ибо первородный грех, погружающий человека в глину, искуплен, Слово воскрешено – его нужно только расслышать, дотянуться до него, проявить. Вектором движения, следовательно, должно быть очищение – не создание человека из глины, а соскабливание глины. Ведь Человек в определенном смысле уже сделан самим фактом Пришествия, есть эталон, наличествующий как перспектива. Теллургические силы (плоть) отныне наделены дьявольской силой, их нужно отбросить, а не использовать. Не нужно месить глину, нужно воспарить над ней. С христианской точки зрения голем – это, пожалуй, и есть ветхозаветный еврей (буква, которую нужно наделить духом). Одухотворение голема было продемонстрировано Иисусом. Ощущающий благодать – уже не голем. Выход из состояния глины бессловесной – причащение таинству Церкви.

Итак, если христианское сознание предполагает, что воскрешение Слова, в принципе, произошло, необходимо лишь расслышать его, то иудей занят воскрешением Слова, полагая

⁵⁷ Иудаизм отрицает и иные формы магического или экстатического прорыва в сферу сакрального. В этом смысле «отсутствие надежды» — это важнейший этап скептицизма, через преодоление которого и лежит путь к религии «для взрослых», как называет иудаизм Э. Левинас: «Бескомпромиссное утверждение независимости человека... разрушение сакрально-

мистического понятия священного — все это влечет за собой риск атеизма. Такой риск необходим. Только через него человек поднимается к духовному пониманию Трансцендентного» (Левинас Э. Избранное: Трудная свобода. М., 2004. С. 333). Именно наличие этого скепсиса («риск атеизма») делает иудаизм близким современному сознанию (который к неудовольствию С. Жижека оказывается, по его словам, «едва ли не главенствующим этико-духовным подходом современных интеллектуалов» — см. Жижек С. Кукла и карлик. М., 2009. С. 16). Можно не принимать подобный взгляд на иудаизм (как это делает С. Жижек), но каким бы ни был исторический иудаизм, ясно, что тип религиозности или устремленности к трансцендентному, описываемый Левинасом, вполне может быть совмещен с иудейским мировосприятием и противоречит христианскому (оказываясь с точки зрения христианства «гностической ересью» — Idem.).

это своим повседневным делом. Это дело требует его тотальной соматически-духовной вовлеченности, оно начинается с «делания руками». В отличие от христианского духовного искания с четким ориентиром, иудейское лежит, прежде всего, в сфере действия, преодолевающего мир материальных преград (обрезание нужно сделать, глину замесить). Этот путь, конечно же, чреват тем, что способен «затянуть в себя», «накрыть», «засосать», не дав взойти духовному. Это обработка глины, чреватая тем, что ты сам можешь вернуться в глину. Но иудей принимает на себя эту работу, эту ответственность за дело на Земле. Понимание того, что без Божественной помощи проект не удастся, не отменяет необходимость соответствующих усилий, развертывающихся в действие, проникающее во все поры жизни. Не случайно именно Исход определяет иудейскую сакральную историю, а не пришествие Мессии, как в христианстве.

Что же может побудить авраамическую душу предпочесть иудейский путь христианскому? В первую очередь скепсис. Если душа одарена тем или иным видом надежды на то, что в теснящем ее мире наличествует Слово, либо предчувствует («провидит») скрытую благодать, то она уже стоит на христианском пути. Но если ей не дано узреть лестницу спасения, если она лишена какой бы то ни было надежды на то, что Слово где-то присутствует и может открыться, если ей не ведомы интуиции сотериологии, имеющей внешний по отношению к человеку источник, то христианский путь для нее неприемлем. Стремясь к трансцендентному, она невольно (возможно, сама того не подозревая) вступает на путь иудейский, где человек должен сам воскрешать слово, сам себя делать (доделывать), где все начинается с земли, с глины, и надежда, гранича со своим отсутствием, заключается в том, что попросту ничего другого не остается⁵⁷.

Естественно, что этот скепсис имеет не только психологические корни. Он порождает, помимо всего прочего, тем, что ветви христианства крепко-накрепко сплелись с западной культурой. Современная западная парадигма слишком обязана христианству и слишком им пропитана. Стремясь уйти от закабаляющих форматов, трудно отделить их от приставших к ним (или породивших их) христианских идей. В поисках нового Слова, неэкспро-

приированной речи сложно отвлечься от многих-многих слов, сказанных от лица христианства. С этой точки зрения почти немой (в рамках европейской культуры молчащий, во всяком случае, до XIX века) иудаизм может вызвать больше доверия, нежели многовековая говорливость христианской культуры. Подчеркнем, что в данном случае мы ведем речь не о конфессиональной стороне дела, а о двух почти абстрактных моделях восприятия монотеистического мифа и о возможных психологических или метафизических побудительных мотивах обращения к его иудейскому варианту, которые открывает наше время и современное культурное пространство.

Еще один важный аспект — это различное отношению к творчеству (к искусству и к искусственному) в рамках иудейского и христианского мировосприятия. С точки зрения христианской искусство (творчество) возможно как очищающая процедура, как один из инструментов утончения восприятия души, которая должна услышать божественное Слово, уже звучащее в этом мире и ждущее раскрытых ушей и глаз. Творчество здесь — не сотворение нового Слова, а подготовка или путь к его восприятию. Искусство должно, воздействуя, пробуждать душу, приводить ее к вере. С этой точки зрения недопустимо искусство ради искусства, отрицается искусственность сама по себе, отвергается «театральность» как наигранность, исполнение роли, имитация⁵⁸. Такого рода театральность и подобное искусство должны быть исключены из жизни, а искусство, которое можно было бы назвать со-творчеством с Творцом, должно искать свой путь, ориентируясь на глубину воздействия, способного пробудить веру. Иудаизм, не имея установку на веру, ставит на первое место действие, направленное на преобразование мира. Это действие определяется самим человеком в его взаимодействии со Священным текстом. Это взаимодействие и вырабатываемый закон поведения и есть тот единственный вид творчества, который знает иудаизм. Если христианство видит задачу в преодолении земной реальности за счет причащения к иной, благодатной, то иудаизм взаимодействует с земной реальностью, пытаясь преобразовывать ее. Поэтому в иудаизме значима «игра» (в самом широком смысле слова) как набор способов отстранения земной реальности. В христианстве же «игра» снимается, ибо дана иная, истинная реальность, к которой нужно приобщаться, а не «играть» с ней.

⁵⁸ Так, современный теолог Э. Крейг в своей статье «Театральное христианство» связывает театральность с лицемерием фарисеев: «Предупреждая учеников о лицемерии, Иисус говорит, что фарисеи глубоко заблуждались в своем подходе к послушанию: несмотря на искренность и последовательность, они считали праведность сценическим, согласно которому им просто нужно было сыграть свою роль. Это предупреждение относится сегодня и к театральным христианам, которые живут согласно некоему религиозному сценарию и убеждают себя в том, что их христианство настоящее, хотя оно таковым не является».

Иудаизм также отвергает театр как «место для зрелищ» и всякое любующееся собой искусство (при том гораздо более настойчиво, нежели христианство). Однако сам иудейский образ жизни – постоянное (изначально отталкивающее от Священного текста) прописывание охватывающего все сферы жизни Закона, его осмысление и соблюдение – позволяет при определенном обобщении понять его как квазитеатральный, как своего рода прописывание сценария жизни и разыгрывание творимой совместно с Автором пьесы. Принятие роли, разыгрывание, игра сложным образом сосуществует здесь с естественностью, спонтанностью, жизненной полнотой, которая должна образоваться в строгих рамках схемы (структуры) Закона, должна словно бы наполнить током крови постоянно творимое переплетение вен. Тотальный характер указанной квазитеатральности исключает возможность театра в узком смысле. Однако вместе с тем открывает определенную перспективу построения искусства, соотносимого с иудейским мировосприятием. Естественное бытие невозможно! – таков тезис иудаизма и фундамент Исхода из Египта. Отсюда необходимость искусственного и искусного построения, в котором существование «я» индивидуума, общины, человечества обретает перспективу смысла.

Выбрав иудейский извод монотеистического мифа, Лаборатория делает шаг к созданию подобного искусства, оказываясь общиной аврамических душ, не видящей спасительного маяка наличествующей благодати, но устремленной к Небесному Иерусалиму как к перспективе, которая достается искусным трудом земной игры, трудоемкой обработкой глины.

Актуализация («присвоение») мифа

Выше мы постарались показать, как легенда о Големе поднимается до мифа, и вскрыть причины, заставляющие современное сознание к мифу обратиться. Однако возникает вопрос: каким же должно быть это обращение к мифу (с мифом) для того, чтобы оно отвечало тому, чем было вызвано? Очевидно, к примеру, что внимательное, с карандашом в руке чтение источников с авторитетными комментариями окажется недостаточным. Как можно актуализировать миф в максимальной полноте?



Будем исходить из предположения, что рождение мифа связано с неким синтетическим озарением (интуицией) относительно окружающего мира и места человека в нем, что оно содержит в себе элементы осмысления реальности в сочетании с определенным способом существования. В случае монотеистического мифа – открытием трансцендентного, определяющего цели и способы бытия. Отвлекаясь от давнего спора, что чему предшествует – миф ритуалу или ритуал мифу, отметим гипотетическую возможность гармоничного единства того и другого в древних культурах, когда биение смыслов сочеталось с жизнеопределяющей функцией мифологем, порождая определенный образ жизни.

В таком случае, быть может, следует искать этот образ жизни в традиции, его хранящей (в данном случае в иудейской традиции)? Внимание к традиции, безусловно, столь же необходимо, как и знакомство с источниками. Но приобщение к ней связано с целым рядом сложностей. Первая, лежащая на поверхности сложность, являющаяся, так сказать, внешней преградой, – это институты, возникшие на теле традиции. Как правило, это знакомые форматы, которыми полна окружающая нас культура, предстающие в несколько искаженном, экзальтированном, порой карикатурном виде. При серьезном интересе к традиции эту внешнюю преграду можно преодолеть, как тошноту при взлете самолета. Однако существует целый ряд гораздо более значительных внутренних преград, делающих приобщение к традиции для аврамической души почти невозможным. Они обусловлены механизмами, присущими традиции как таковой, и ее временной протяженностью. Это – череда ступеней отчуждения и актуализации, пронизывающая исторический путь традиции. Поясним сказанное. Даже если предположить наличие этапа гармоничного единства мифа и ритуала, этапа полноценного опыта «реализации» мифа, очевидно, что, так или иначе, этот опыт подтачивается различными видами отчуждения. Говоря в общем, отчуждение порождается либо автономией мышления, либо автономией действия, либо «зазором» между мыслью и действием. Под автономией мышления мы подразумеваем рационализацию мифа, его осмысление и концептуализацию, превращение лежащих в его основе символов в умозрительные понятия. На этом пути миф превращается в гнозис⁵⁹. Автономия действия – это исполнение, не сопровождающееся смыслообразованием. В предельном случае – ритуал

⁵⁹ Согласно Рикеру, в «сбивающий с толку гнозис» (Рикер П., *Op. cit.*, с. 414). Ср. его анализ концептуализации мифа о первородном грехе (там же, с. 373–397).

ради ритуала. Эти два явления могут быть вызваны самыми разными причинами, но они как бы «заложены в природе» человека и проявляются в его взаимоотношении с мифом. Обе тенденции ведут к отчуждению – человек перестает быть погруженным в миф, для него либо теряет актуальность действие, либо оказывается сокрытым смысл. Третий вариант – это непонимание связи между смыслом и действием, которое также влечет отчуждение. Традиция различными методами ведет постоянную борьбу с отчуждениями разного типа, пытаясь актуализировать миф. Это могут быть проповеди, корректировка норм, личный пример носителей традиции, интерпретация Священного текста⁶⁰ и т.д. Так или иначе, это всегда ПЕРЕВОД мифа или ритуала, их ИНТЕРПРЕТАЦИЯ⁶¹. По сути дела, традиция предстает многократным разветвленным переводом различных аспектов жизни «по мифу», переводом, отзывающимся на конкретные исторические ситуации. Эта ее природа – постоянное, оставляющее все новые следы усилие – вызывает четвертый тип отчуждения, являющегося следствием необходимости иметь дело со следом, идти по следам, преследовать. Среди носителей традиции большинство несет на себе печать той или иной степени и вида отчужденности, хотя, по-видимому, есть и люди, овладевшие созданным инструментарием актуализации и умеющие извлечь из огромного арсенала средств самое необходимое. Если же говорить об аврамической душе, то, сталкиваясь с обилием следов и многократным, веками обновляемым переводом, она может решиться на многотрудный путь вхождения в традицию только при условии, что ей не претит следопытство и она лишена ощущения конечности отведенного ей времени, то есть внутренне располагает таким его запасом, какой потребуется для расшифровки всех значимых следов. В противном случае она будет искать иной, лежащий вне лабиринтов традиции путь актуализации мифа. Мы возвращаемся к вопросу: каковы пути подобной актуализации?

И вновь нам приходится начать с негации. Конечно же, речь идет не об актуализации, ставящей вопрос так: «Какое отношение имеет миф к нашей сегодняшней жизни?» Подобная постановка вопроса не приближает к мифу, а, напротив, превращая миф в «источник вдохновения», изначально лишает нас какой бы то ни было причастности к нему, отказывая ему в его цельности. В этом случае мы оказываемся в пространстве одного из

⁶⁰ Так, Филон актуализирует Библию, читая ее аллегорически сквозь призму философии.

⁶¹ В этой связи обретает особое значение место ПЕРЕВОДА в «Големе».



захвативших нас форматов, используя миф в качестве приправы к тому или иному блюду из давно известного меню. Миф вырождается в средство самовыражения или в нравоучение, назидание, в идеологический или художественный инструмент. Речь не идет также и об открытии исторических «совпадений» наподобие соотнесения Исхода из Египта с исходом евреев из рушившегося СССР. Это могло быть идеологическим ходом (пропагандой), но могло восприниматься людьми и как «вписывание» в миф – ощущение глобальной, космической обусловленности происходящего. Подобное совпадение мифологемы с историческими событиями могут, конечно, обладать суггестивным воздействием, порождая убежденность в провиденческом характере мифа, но, не включая всего объема экзистенциального опыта индивидуума, остаются внешним и локальным соприкосновением с мифом.

Недостаточны и наиболее изощренные и тонкие пути понимания мифа и его символов – наподобие тех, что предлагает Поль Рикер. Вот, что он говорит о герменевтическом уровне понимания символов мифа:

...Мне надо расстаться, точнее сказать, порвать с позицией далекого и незаинтересованного наблюдателя, чтобы иметь дело с символизмом – всякий раз особым. Только тогда открывается то, что можно было бы назвать герменевтическим кругом, который любитель мифов обходит стороной. В общих чертах этот круг можно обозначить следующим образом: «Для понимания нужна вера, а для веры нужно понимание». Это – не порочный и тем более не смертельно опасный круг; это – круг, полный жизни и инициативы. Чтобы понимать, надо верить: действительно, интерпретатору никогда не приблизиться к тому, о чем сообщает текст, если он не пребывает в ауре искомого смысла. И, однако, лишь понимая, мы можем верить... мы можем верить, лишь интерпретируя. Такова «современная» модальность веры в символы; таковы выражение разочарования в современности и средства против этого разочарования... благодаря герменевтическому кругу я могу сегодня общаться со Священным, проясняя

⁶² П. Рикер, Op. cit., с. 412–413.

предпонимание, которое руководит интерпретацией. Таким образом, герменевтика, достижение «современности» – это один из способов, с помощью которого «современность» преодолевает себя в качестве забытого Священного⁶².

Даже если согласиться с рассуждением Рикера относительно особым образом организованного герменевтического усилия, обеспечивающего общение со Священным, это не может удовлетворить аврамическую душу, которая стремится не просто общаться со Священным, но вырваться в освященное бытие. Понимание символов мифа могло бы стать необходимым условием его актуализации, но оно явно не является достаточным. Истинная актуализация подразумевает включение всей полноты экзистенциально значимого опыта в миф, «погружение в миф». Мало «порвать с позицией далекого и незаинтересованного наблюдателя» и оказаться «затронутым» мифом, необходимо обнаружить себя всецело «внутри» мифа. Коль скоро речь идет о мифе, который обеспечивает прорыв к трансцендентному, к Священному, мало быть затронутым им, необходимо быть погруженным в него, захваченным. Наиболее полно, насколько мы можем предполагать, подобная «захваченность» имела место в мистерии.

Возможна ли сегодня мистерия как способ «проживания» мифа? Современное сознание жаждет попасть в сферу мистериального и одновременно страшится этого. Причем как желание, так и страх связаны с представлением о растворении индивидуальности и будто бы сопутствующем ему риску логосом. Порой мистерия ошибочно воспринимается как нечто оргаистическое. В противоположность рационалистскому крену теоретического рассмотрения мифа «извне», восприятие мистерии как экстатически окрашенного, растворяющего действия (оргии – от ἐργον, «дело») теряет миф «изнутри». Эти два типа усилия, упускающие миф, пускаясь либо в сторону автономии понимания, либо в сторону автономии действия⁶³, указывают на необходимость тонкого подхода, который удерживал бы на границе «извне» и «изнутри». Не исключено, что в древних мистериях подобный подход существовал, о чем свидетельствуют составные элементы мистерии: δράματα

⁶⁴ Ср. в качестве аналогии определение искусства, данное Фридрихом Шлегелем: «...олицетворение опирается на следующий посыл: сделать все чувственное духовным; аллегория – на противоположный: сделать все духовное чувственным. Взятые вместе, эти категории и составляют определение искусства» (Literary Notebooks 1797–1801, London, 1957, фрагмент 221).

⁶⁵ Возникший в Новое время и имеющий карнавальнй характер жанр пуримшпиля (инсценировка сюжета свитка Эстер) не в счет.

⁶⁶ Галаха и агада соответственно.

(сделанное, производимое действие), λεγόμενα (сказанное, повествуемое), δειγνόμενα (показанное, демонстрируемое священное). Но, так или иначе, древняя мистерия содержит инсценировку (постановку), репрезентацию, олицетворение мифа. По крайней мере, один из аспектов актуализации мифа – «разыгрывание» его повествования. Этот аспект по необходимости формирует зрителя, который видит, к примеру, как Деметра странствует в поисках Коры. Это созерцание – своего рода суррогат актуализации, поскольку созерцатель хоть и приобщается к мифу, но во многом остается вовне, даже если он умеет прочесть аллегорический смысл созерцаемого действия. По-видимому, при истинной актуализации должно происходить некое глубинное взаимопроникновение действия и осмысления⁶⁴. Любопытно, что иудейская традиция не знает прямой инсценировки Священного текста⁶⁵. С чем это связано? И означает ли это, что в иудейской традиции отсутствует мистериальное? Думается, что отсутствие олицетворения связано с претензией монотеистического мифа на всеохватность, он не является ни моделью, ни отражением того или иного аспекта бытия – плодородие земли, рождение и смерть и т.д., – он содержит в себе тайну, цель и суть бытия в целом. Поэтому любая инсценировка будет промахом, неоправданным ошибочным заужением, разрушением целого, жестом, граничащим с идолопоклонством (где идол – тот частичный срез бытия, что отражен в конкретном олицетворении). Однако отказ от олицетворения не означает отказ от мистериального. Иудейская мистерия – это осуществляемая человеком выработка правил, законов жизни и актов осмысляющей речи⁶⁶, на которые миф проецируется и в которых он символически присутствует⁶⁷, не сво-

⁶⁷ В данном случае мы понимаем символ так, как он воспринимался немецкими романтиками. Ср. различение символа и allegории у В. фон Гумбольдта: «Понятие символа не всегда верно понимается, его часто путают с понятием allegории. Верно, что и в том и в другом случае невидимая идея выражается посредством видимого изображения, но весьма различным образом... Аллегорические изображения... [таковы, что] ясно мыслимая идея произвольно связывается с неким образом... Истинные и настоящие символы... исходя из простых и естественных предметов... приходят к идеям, неизвестным заранее, которые остаются даже навечно непостижимыми, при этом их не лишают ни в малейшей степени индивидуальности и самобытности... Ибо для символа характерно, что изображение и изображаемое, постоянно взаимозаменяя друг друга, побуждают и принуждают разум долее задерживаться на них и глубже проникать в их суть; напротив, аллегория, когда передаваемая ею идея становится понятной, словно разгаданная загадка, вызывает лишь холодное удивление или слабое удовольствие от удачно подобранного изображения» (Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften, Volumen 3, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1904, S. 216-218) http://www.google.es/search?hl=es&tbo=p&tbm=bks&q=bibliogroup:%22Wilhelm+von+Humboldts+gesammelte+schriften%22&source=gs_bs_metadata_r&cad=6.

⁶⁸ Вопрос о законах и правилах этого ПЕРЕВОДА, позволяющих сохранять связь со Священным текстом, не допускающую его десакрализацию, мы оставляем за рамками данной статьи.

⁶⁹ В данном случае – Устная Тора, которая повторяется и заучивается.

⁷⁰ В Синод. пер.: «Написал я ему важные законы Мои, но они сочтены им как бы чужие». У Д. Йосифона: «Если бы написал Я ему основы Торы Моей, то они были бы приняты как чужие». То, что переводится как «важные» или «основы», передано в оригинале словом *רבה* (*руббей*), которое может означать как важность, так и множественность (причем во множественном числе, от которого в переводе пришлось отказаться, чтобы не оказаться в стилистической яме). Очевидно, мидраш понимает это слово во втором значении.

⁷¹ В оригинале *מסתריה* от греч. *μυστήριον* (*мистерион*).

⁷² Мидраш Танхума (изд. Бубера), разд. «Вайера», 6.

дясь к частному и конкретному, но как бы поднимая его к целому и всеобщему. Это не что иное, как осуществляемая, изучаемая и созидаемая Устная Тора – ПЕРЕВОД Священного текста (Торы Письменной)⁶⁸.

Талмудический источник прямо называет Устную Тору таинством, мистерионом (*μυστήριον*):

Хотел Моше, чтобы и *Мишна*⁶⁹ была записана. Но предвидел Святой, благословен Он, что в будущем народы мира ПЕРЕВЕДУТ Тору и будут возглашать ее на греческом, и будут говорить: «Мы – Израиль». Сказал Святой, благословен Он, ему [Моше] в качестве притчи: «Если бы написал Я ему множественность Торы Моей, то она была бы ему как чужая» (Ос. 8:12)⁷⁰. И почему же до такой степени? Ибо *Мишна* – таинство⁷¹ Всевышнего, а таинство Он раскрывает только праведникам, ибо сказано: «Тайна Господа – боящимся Его» (Пс. 25:14)⁷².

Таким образом, вся жизнь иудея во всех ее проявлениях, будучи пропущенной сквозь сито постоянного дорабатываемого закона (Мишны, Устной Торы), оказывается мистерией, развертываемой под сенью Священного текста (мифа). Миф присутствует и в каждом действии, и в каждом осмысляющем речении, и словно раскрывает себя, но не за счет олицетворения и не благодаря созерцанию, а благодаря творческому усилию, рождающему правила действия, пронизанные мифом, и за счет постижения символики проекций мифа на жизненную гущу. Можно сказать, что здесь также наличествует герменевтический круг, упомянутый Рикером: «Для понимания нужна вера, а для веры нужно понимание». Только понятие веры будет совсем иным: это вера в то, что «правильное», «настоящее» дело отразит миф, что миф в нем символически себя проявит. Отталкиваясь от некоего понимания мифа, иудей строит правила дела (жизни), которое оказывается как бы стоящим в лучах мифа, и благодаря деланию открывает новые смыслы, «задерживаясь на нем разумом и глубже



⁷³ Ср. знаменитое *наасе ве-нишма* – «сделаем и услышим (поймем)».

⁷⁴ Не случайно в средне-вековой еврейской культуре мы встречаем столько резких возражений против создания кодекса закона.

⁷⁵ Ср. слова Мега-Магара-ла (Венская репетиция, третий день): «Естествен-но, здесь есть структура происходящего. Но при этом есть зоны спонтан-ного произведения. Мы различаем импровизаци-онное, и спонтанное. По-том уточняю и прохожу. Это как бы можно так сказать произошедшее происходящее. И эта одна стратегия, что здесь есть. Вторая устроена иначе. Вторая пребыва-ет в спонтанной зоне. Разные совершенно зоны. Суть различия в том, что спонтанная не предполагает изначальной

структуры происходящего. В спонтанном движении я здесь и сейчас опре-деляю правила игры вместе с играющими. Это особенный момент и называется индуктивной игрой: правила складываются во время игры. Правила образу-ются. Они обязательно появляются, они обязательно рождаются, Но мы можем их развивать. Итак, спонтанное и импровизационное... Отношение этих двух стратегий игры их взаимоотношения определяют пласты нашей работы».

проникая в суть» мифа. Если не бояться быть неверно понятым, вызвать ненужные ассо-циации и упустить целый ряд нюансов, можно было бы перефразировать этот герменевти-ческий круг так: «Для понимания нужно дело, а для дела нужно понимание»⁷³.

Известные нам древние мистерии подталкивают к сравнению отношения миф – мистерия с отношением пьеса – спектакль, но в иудейской мистерии, если проводить подобную ана-логию, миф оказывается вовсе не пьесой, а толчком и целью, *«правильные»* действия – спектаклем, а вот свод зафиксированных правил этих действий – пьесой. Парадокс за-ключается в том, что «правильные» действия предшествуют созданию всеохватного свода законов (правил). Конечно, существует некий изначальный набор правил (заповеди, за-фиксированные в Письменной Торе). Но они не охватывают всего многообразия жизни. Рискнем высказать мысль, что «правильное» действие, не описанное в Письменной Торе, изначально является результатом спонтанного творческого взаимодействия со Священным текстом по особым правилам и в применении к конкретной ситуации. И лишь затем по-средством некой процедуры (совет, голосование и т.п.) оно может получить статус прави-ла, утвержденного закона. Исполнение закона с необходимостью дополняется разработ-кой, порождением закона. Было бы поспешным заключить, что в исполнении превалирует действие, а в разработке – понимание. Скорее так: и исполнение, и разработка должны содержать взаимопроникающие действие и понимание. С этой точки зрения законченного свода законов быть не может, разработка должна продолжаться⁷⁴. Разработка закона свя-зана со сферой спонтанного, понимающее исполнение – со сферой импровизационного⁷⁵. В рамках указанной выше аналогии парадокс звучит так: спектакль пишет пьесу, которая никогда не может быть дописана. Более того, скатиться только к исполнению закона (по-ставить спектакль по пьесе, которая принята за законченную) означает потерять мисте-риальное, ибо такой спектакль окажется не чем иным, как олицетворением, банальной инсценировкой – причем не мифа, а свода закона (написанной человеком пьесы).

В рамках проекта «ЛабораТОРИЯ» создается мистерия иудейского типа. Это происходит следующим образом. Осознав собственную големичность (на уровне индивидуальном,

общинном, театральном) и всерьез восприняв миф как моделирующий и парадигматиче-ский, ЛабораТОРИЯ имеет дело с собственным становлением, с историей этого становле-ния. Это сопровождается почти наивной убежденностью в том, что собственная история отвечает модели мифа, указанным в нем стадиям развития, что любое настоящее станов-ление живет в соответствии с сакральной историей. Эта почти невозможная в конфесси-ональной среде убежденность представляет собой форму чистой религиозности. Сомне-ние в этом – ересь в отношении совершаемого акта, разрушающий момент. А путаница в модели мифа (составляющая понимания) есть ошибка в рамках проекта. При этом миф предстает далеко не проясненным, хотя и очерченным, а дело становления и осмысляю-щая его речь носят эргетический (ergetic) характер – когда понимание достигается дей-ствием и через действие проясняется. Именно такой характер и носит создание голема, являясь становлением.

Почему необходимо театральное пространство для «проживания» и «переживания» мифа? Потому что оно позволяет создать своего рода микрокосм, «втягивающий» в себя тотальность мифа на уровне искусственно-естественного существования в среде, «выре-занной» из естественной жизни, в которой проживание тотальности мифа проблематично в силу «необрезанности» ситуации практического бытия, постоянного размывания мифо-логических мотивов. Аврамическая душа не верит в возможность подчинить весь массив быта мифологическому – ей мешает поверить в это скомпрометировавшая себя конфес-сиональность, в рамках которой миф зачастую вырождается в обычай, иссохший ритуал, в заформатированный быт. Выделив, вырезав пространство, можно получить микропло-щение мифа в рамках существования арт-общины – не всей тотальностью своей жизни, но всей тотальной жизненностью своего существования в рамках данного Становления.

И в заключение этого раздела два слова о месте пьесы Лейвика в проекте. Пьеса – ак-туализация легенды. Обычно постановка спектакля – это актуализация пьесы. В случае, когда сама пьеса представляет собой актуализацию, постановка является актуализацией актуализации (переводом перевода). В ЛабораТОРИИ пьеса Лейвика не является интер-

претируемым (актуализируемым) объектом. Она частично (фрагментарно) выложена как СОПОЛОЖЕННАЯ интерпретация легенды, как отголосок, доносящий легенду в одной из возможных версий-воплощений. Предметом же является – не пьеса, не легенда, а миф, легенду породивший. Актуализация (интерпретация) касается этого мифа, а не его «воплощений».

Театральная составляющая: со стороны зрителя

«Сегодня в мире нет театра, который соответствовал бы желаниям Арто» (Ж. Деррида)

Чего мы ожидаем, отправляясь в театр? Этот комплекс наших ожиданий, трансформирующихся от эпохи к эпохе и, безусловно, формируемых как самим театром, так и околотеатральной культурой, кажется, не вполне осознается. А между тем именно наши ожидания ответственны за совокупное впечатление от представления. То, что предстает перед нами, воспринимается исходя из соответствия или несоответствия этим ожиданиям.

Прежде всего, самим форматом диктуется то, что представленное воспринимается нами как пред-ставление, как нечто по-ставленное нам и для нас и, в определенном смысле, предо-ставленное нам. Однако, будучи предоставленной нам, постановка в то же время манипулирует нашими представлениями, использует их и покусается на то, чтобы за-ставить нас воспринимать представление, в определенном смысле под-ставить нас и за наш счет вы-ставиться. С одной стороны, представление поставляет мне нечто, обслуживает, предо-ставляет обстановку, но с другой – об-ставляет, стремится к тому, чтобы (если воспользоваться жаргонным словом) в-ставить (и как отклик – «вставляет»). С одной стороны, я заказчик, с другой – заложник. Вся эта фигура замешана на взаимном договоре-обмене, на взаимной аффектации с последующей разрядкой: в виде слезоточивого катарсиса или сглатывания моралистической пены со стороны об-ставляемого и горделивого упоения силой вдохновения и властью над умами со стороны в-ставляющих. Такова в общих чертах



структура наличествующего в представлении обмена энергией, взаимного использования разделенных рампой представляющих (в обоих смыслах слова).

При этом сам факт постановки (постановочности) подспудно перечеркивает собой процесс становления, который, конечно, подразумевается, но словно вынесен за скобки, остается за кулисами, скрывается в темной утробе подготовительных работ, выковывающих ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, апеллирующее к тому, что мы можем себе представить, но отнимающее у всех участников этого условного или условленного (товаро-)обмена возможность СТАТЬ. Именно в осознании фундаментальной несовместимости постановки и становления коренится назревшая в XX веке неудовлетворенность тем, что по-ставляет театр-зрелище; развлечение, забава и различные виды «воспитания», затрагивая, оказываются вне истинного становления, не только не предоставляя возможности быть-здесь-и-сейчас, но и, словно невзначай, отнимая ее. С особой остротой это проступает в фигуре, того, кто осуществляет представление, в фигуре представляющегося актера. В классическом театре человек на сцене служит инструментом постановки в гораздо большей степени, нежели в других искусствах: актер, если можно так выразиться, внедрен значительной частью своей «человечности», всей своей ряженой перевоплощенностью в обеспечение постановки. От него требуется гораздо более объемный постав личностной духовно-эмоциональной энергии, нежели от гимнаста, футболиста, скрипача. В этом смысле во время представления он лишен возможности быть, ибо всецело занят подражанием. Наибольшее воздействие представления, по-видимому, достигается в психологическом театре, когда зритель, сопереживая и отождествляя себя с персонажами, начинает подражать подражанию в своей жизни, превращаясь в актера в квадрате, начисто лишенного возможности быть. Отсюда стремление прорваться к непосредственному существованию, театру-жизни, неразложимому мысли-чувству, к искусству, не экспроприирующему «я» и не поработавшему его. Эта забота одолевала теоретиков театра, быть может, начиная с Руссо, но в явной и наиболее радикальной форме была выражена, конечно, Антоненом Арто.

...истинный театр, как театр движения, владеет живыми инструментами и постоянно возбуждает тень, где всегда перевешивает жизнь...
Надо верить, что театр может вернуть нам смысл жизни, преобразив его; тогда человек станет бесстрашным владыкой того, что еще не существует, и поможет ему обрести существование. И все, что не появилось на свет, может еще появиться, лишь бы мы не успокоились на роли простых регистрирующих устройств⁷⁶.

⁷⁶ Театр и его двойник.

Театр жестокости, о котором мечтал Арто, – «...это не представление. Это сама жизнь, поскольку она несет в себе непредставимое. Жизнь есть непредставимое начало представления»⁷⁷. Становление вместо представления – таков посыл задуманной Арто глубинной трансформации театра. Пожалуй, не будет ошибкой сказать, что наиболее значительные театральные проекты новейшего времени являются попытками претворить в жизнь этот посыл. «Голем» Лаборатории, безусловно, является одной из таких попыток, хотя и значительно отличающейся от проекта Арто.

Одно из главных отличий – в отношении к Слову. Арто, по словам Деррида, стремится изгнать со сцены диктат Слова и заменить его «речением до слов». В отличие от Арто, который отказывался от слова и пытался создать новый иероглифический язык, в «Големе» проблема «повествования», проблема соотношения импульса становления и слова решается как раз с помощью рефлектирующей речи. Этой облекающей про-исходящее речью (которая сама про-исходит) оговариваются все нюансы прогресса и регресса становления. Эта сопровождающая и обрамляющая речь попеременно принимает облик то текста пьесы, то ее метаязыка, то акта «заговора», «бормотания», «сочетания букв» (напомним, что именно такова техника сотворения голема). Неуловимостью статуса этой речи неавторской (пьеса функционирует как произведение неизвестного автора), но Авторской, где обретение слова есть различие в себе Слова Автора, сакрального Слова (в режиме сокрытия и через обращение к букве, в отсутствие надежды на форсированные пути, предоставляемые Самим Автором), и снимается проблема диктата Слова, которая столь остро стояла перед Арто.

⁷⁷ Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Письмо и различие. Пер. Д. Кралечкина. М.: Академический проект, 2000. С. 372.

Для ЛабораТОРИИ големичность и есть символ той территории, где происходит зарождение «речения до слов». Этим переходом от мычания к обретению слова – нового, принадлежащего мне и заранее не экспроприированного, не украденного, но поистине МОЕГО, хотя и звучащего многократно ДО МЕНЯ и ДЛЯ МЕНЯ, – характеризуется движение становления. По сути, становление и есть обретение Слова, а путь к нему, если попробовать сформулировать его в одном предложении, таков:

ОБГОВОРИТЬ ЗАГОВОРЕННОЕ СЛОВО,
ЧТОБЫ ВЫГОВОРИТЬ СЛОВО НЕПРОГОВОРЕННОЕ

Все-облекающая речь в «Големе» – это беспощадная («жестокая» в смысле Арто) саморефлексия. Порой она является беспощадной и по отношению к зрителю, который все время рассматривается как часть процесса. Однако это не эпатаж и не заигрывание, а все тот же акт беспощадного самоанализа, в котором присутствует и сторонний «взгляд свидетеля происходящего». Зритель наделяется голосом, но не способностью говорить, ибо и он, как и все происходящее, является Големом, пытающимся сделать первый твердый шаг.

Надо заметить, что зритель – самая статичная точка структуры представления, самая регрессивная. Зритель всегда (куда его ни помести) располагается, рассаживается, устраивается поудобнее, чтобы насладиться представлением. Арто заявляет:

Мы уничтожим сцену и зал и заменим их единственной площадкой, без перегородок и барьеров, которая и станет местом действий. Будет установлена прямая связь между зрителем и спектаклем и между актером и зрителем, зритель будет находиться в самой гуще действия, окруженный и пронизанный им. Вовлечение зрителя в действие порождает сама форма зала⁷⁸.

Однако, при всех ухищрениях театральных технологий, связанных с разработкой метафизики «киного» театра, остается неясным, что делать с пришедшим поглазеть на это зрителем. Как «обработать» этого свидетеля? Как «подключить» его к происходящему? Как выработать у него нужное отношение? Что делать, если зритель не понимает, не желает участвовать, сопротивляется, изворачивается и находит утеху, извлекая «зрелище»

⁷⁸ «Театр жестокости. Первый манифест»



⁷⁹ Отдельный любопытный вопрос: возможно ли становление без фигуры наблюдателя, свидетеля происходящего, свидетельство которого во всей своей амбивалентности, тем не менее, не является заведомо статичным и может быть подвержено захвату становления?

⁸⁰ Это не представление для зрителей, и там, где игра становится «на зрителей», рассчитывает на эффект, она «проваливается» с точки зрения проекта.

из любого предлагаемого ему «действия»? Эта фигура зрителя оказывается роковой для театра, устремляющегося к становлению, ибо, во многом по ее вине, он то и дело западает на постановку, на постав энергии.

«Голем» тематически и структурно апеллирует к становлению, обретению Слова, задает вектор существования – в сторону *Imitatio Dei*. Если отбросить всевозможные зрительские предрассудки, ожидания и амбиции, то возникает главное впечатление – совершение акта становления. Нужно быть уж очень закаменелым «зрителем», завзятым вуайеристом, чтобы не почувствовать, что перед тобой не зрелище, не развлечение, не шокотерапия, не интеллектуально-эстетический эксперимент (впрочем, и проект Арто не являлся экспериментом), но совершается акт движения в определенном направлении. И зритель, как фигура организованного пространства, включен в это движение. Он свободен в своем отклике: он может не понять, что происходит, или не захотеть участвовать в происходящем (все это обговаривается облекающей происходящее речью). Но перспектива очевидна: участники осуществляют (во всяком случае, должны осуществлять) с большим или меньшим успехом и в соответствии с собственными личностными возможностями движение в сторону созидания себя, общины, спектакля, участвуя в этом – в пределе – всем своим существом, телом, чувством, душой, нервами. В присутствии «зрителя»⁷⁹ они осуществляют этот акт движения-созидания, который длится из вчера в завтра, но наличествует «здесь и сейчас». В этом (и только в этом!) смысле – это перформанс. Здесь необходима особая игра, обеспечивающая становление, присутствие становления, становление в присутствии, захватывающее присутствующих⁸⁰. Присутствующему при этом свидетелю этого акта предлагается участвовать в этом движении или... уйти. И ничего другого. Любое иное отношение к происходящему, любой иной взгляд – пытающийся развлечься, эстетствующий или созерцательно-постигающий – оказывается этически ущербным, в определенном смысле предательским по отношению к участникам. Все равно как если бы кто-то стоял и наблюдал за строителями, забавляясь их трудовыми корчами, – если не можешь помочь или проявить душевное участие, то, имей совесть, уйди, не мешай. Меня здесь никто ничему не поучает. Меня готовы принять в происходящее таким, какой я есть. Я только должен иметь желание двигаться в том же направлении.

Важно подчеркнуть, что в таком движении невозможным и неприемлемым является «завершенное», финалистское понимание, ибо оно влечет остановку, замещающую становление, понимающее молчание вместо говорения. Принципиальным является движение к пониманию или понимание как движение, ибо становление (в мистериальном стремлении к трансцендентному) есть не только накопление смыслов, но и постоянное порождение пространства смыслов, вызывающих к осмыслению. Осмысление приходит вместе с деланием (выше мы назвали подобный подход эргатическим), постижение в процессе, а не теоретизирование.

А потому оставим этически несостоятельную позицию состоявшегося понимающего созерцания, того созерцания, что лежит в основе западной метафизики, что раскладывает явление и в конечном счете, классифицируя его, выносит ему оценочный вердикт. От такого жеста, собственно, и призывает удержаться постмодерн в лучших и наиболее высоких его проявлениях. Но вместе с тем не оставим вовсе созерцания и сопутствующего ему понимания, не скатимся к худшим, эпигонским изводам постмодерна. То, что, прячась и скромно ускользая, находится посредине между аналитическим отчуждением и потерявшим всякий смысл (во-)одушевлением, струением, безнадежно оторванным от собственных причин, это понимание, вписываемое в структуру явления, понимание изменчивое и живущее в постоянном диалоге-соотнесении с динамическим, не отказывающим себе в трансформациях (в том числе смысловых) явлении. Отклик по отношению к мерцанию (а так и следует схватывать то, что должно заменить собой объект), понятливая чуткость, готовая к смысло-творению, перечеркивающему схваченное значение (новая конституция субъекта), мысль, готовая отказаться от затвердевших в гипсе форм, но не от лепки. Быть может, кому-то покажется странным, но именно эта срединная, взвешенная позиция обнаруживается в мышлении мудрецов Талмуда.

Автору этих строк хотелось бы оказаться именно в подобном понимающем движении, приобщившись к проекту ЛаборАТОРИИ, избавиться от заговоренных слов, выговорить слово, вылепить голема и заставить его заговорить письмом-жестом, серией интерпретационных этюдов, оказавшись не отчужденным зрителем, но участником мистерии.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

Интерпретационный этюд № 2. О жертвоприношении Ицхака

Авраам – начало избранничества, начало Завета. Авраам – открытие Отца, переполняющее радостью возможного совместного Созидания. Но вместе с тем это открытие чревато жертвой сына, к которой ведет сила открытия, абсолютная устремленность к Отцу. Поскольку ради единения с Отцом можно пожертвовать чем угодно. Ирония отмененного жертвоприношения и ее урок состоит в том, что Сыном должна стать некая более сложная и гармоничная структура, нежели собственно Открыватель Отца. Этот Открыватель должен обеспечить создание этой структуры (недаром имя ему Авраам – отец народов!). Собственно, в этом-то и заключается столь желанное им совместное Созидание.

Устремленность к Отцу, будучи несдерживаемой, ведет не к Созиданию, а к растворению в Нем, к исчезновению в смысле отсутствия плодов (отпрысков, потомков). Жертвоприношение Ицхака (имя которого буквально означает «Посмеется») – смех и ирония Творца, указующие на необходимость этой самой иронии и смеха в отношении тотальной устремленности к Нему. Жертва сыном ради Отца – это вовсе не то, чего желает Отец. Смешно предполагать, что в этом состоит Его желание (мог ли Открыватель – отец народов – прийти к такому заключению?), ведь этот шаг никак не может быть Созиданием, а будет означать конец затеянной Им истории.

Авраам «со смехом» (с Ицхаком) поднят на гору Мория (букв. «Бог покажет») и «со смехом» (с Ицхаком) спущен оттуда на землю, где и должен осуществляться долгий путь совместного Созидания. Смех, заключенный в Ицхаке, призван остудить излишне жаркую, все затмевающую перспективу форсированного единения с Творцом. Переполнение открытием возможности Творчества (Сотворчества) парадоксальным образом может перечеркнуть само Дело Творчества, обрубить тот путь, которому следует быть проложенным не от Отца к Сыну, а от Сына к Отцу.

Не значит ли это, что Авраам должен был отказаться от жертвоприношения сына? Нет, конечно. Сложная диалектика взаимоотношений с Отцом требовала его согласия. Ибо го-

товность пожертвовать сыном свидетельствует об отказе занять место Отца, выражает последовательное неприятие Отцеубийства. Готовность Авраама к жертве, обусловленная необходимой (но требующей отсрочки в ее реализации) жаждой единения с Отцом, дополняется другой готовностью – готовностью сына (Ицхака) оказаться жертвой. Готовность смеха (Ицхака) быть связанным и пойти на заклание – столь же необходима, как и смех развязки. Чтобы разрешиться смехом, необходимо стреножить смех, в противном случае он рискует быть кощунственным. Так, отец и сын, каждый из которых выражает готовность, которая не будет принята Отцом, становятся вечным Сыном, которому Отец со смехом позволяет быть отцом и сыном. Урок: дабы быть настоящим Сыном, необходимо уметь быть и отцом, и сыном, но лишь в режиме ограненного уподобления Отцу и подчинения Его воли!

В отличие от христианского прочтения этой истории (которое, кстати, вполне оправдано с точки зрения роли вводимой в сакральную историю фигуры Сына-спасителя), видящей в ней префигурацию судьбы Мессии, иудейское видит в ней своего рода префигурацию Исхода: несостоявшееся жертвоприношение Сына-первенца – народа Израиля, – который был заложен Отцом на жертвеннике Египта, но заменен пасхальным ягненком.

Интерпретационный этюд № 3. Обрезание первенца

Тора рассказывает о том, что Богу довольно долго пришлось уговаривать Моше взять на себя роль предводителя народа, извлекающего Израиль из Египта. Наконец Моше вроде бы согласился, но отправился к своему тестю попрощаться и взять семью. Там Бог вновь напоминает ему о его миссии, и Моше отправляется в Египет. Господь наставляет его, дает указания относительно того, как разговаривать с фараоном. И вдруг: «И вот, на стоянке по дороге встретил его Господь и хотел убить...» (*Шмот* 4:24). Далее следует несколько туманных фраз, из которых мы понимаем, что жена Моше спасла его от смерти, сделав обрезание их сыну-первенцу. В чем смысл этого загадочного эпизода? По мнению Зигмунда Фрейда, этот эпизод является намеренной выдумкой, призванной скрыть египетское про-

⁸¹ «На вопрос, откуда к евреям пришел обычай обрезания, — есть только один ответ: из Египта. «Отец истории» Геродот сообщает, что обычай обрезания был с давних пор в Египте тайным, а его наличие подтвержда-лось состоянием мумий, более того, изображениями на стенах гробниц. Насколько мы знаем, ни один другой народ восточного Средиземноморья, не практиковал этот обычай; о семи-тах, вавилонянах, шумерах можно с уверенностью сказать, что они были необрезанными…» (Фрейд 3. Человек по имени Моисей и монотеистическая религия. Собр. соч. в 10-и томах. Москва, 2008, том 9, с. 477).

⁸² «Обрезание, самый веский признак его (Моисея) зависимости от Египта, вынуждены были сохранить, но, хотя это и было совершенно очевидно, не упустили случая отделить его от Египта. Только как намерение возра-зить этому предательскому положению дел можно толковать загадочное, непонятым образом стилизованное место в Исходе, когда Яхве однажды разгневался на Моисея, поскольку тот пренебрег обрезанием, а его жена-мадианитка спасла его жизнь быстрой операцией…» (там же, с. 493).

⁸³ Нельзя не вспомнить в этой связи об обрезании всего народа перед входом в Землю Израиля (см. кн. Йегошуа, гл. 5).

исхождение ритуала обрезания⁸¹, равно как и египетское происхождение самого Моше⁸². Трудно не согласиться с великим психоаналитиком в том, что Писание подчеркивает связь между обрезанием и исходом из Египта. Но в чем она проявляется?

Заметим, что непосредственно перед странной сценой с обрезанием речь идет о первенцах. «И скажешь ты фараону: так сказал Господь: „Сын Мой, первенец Мой — Израиль“. И Я сказал тебе: отпусти сына Моего, чтобы он Мне служил; но ты не согласился отпустить его, и вот, Я убью сына твоего, первенца твоего» (там же, 4:22–23). Моше должен сказать фараону, что если тот не отпустит первенца Господа (народ Израиля), то Господь убьет первенца фараона. А в вышеописанной сцене чуть не гибнет сам Моше, поскольку его первенец не обрезан. Если соотношение между первенцем Господа и первенцем фараона выражено эксплицитно, то соотношение между первенцем Моше и первенцем Господа (народом Израиля) дано на-меком. Гибель грозит и фараону, и Моше. Фараону — если он не отпустит первенца Бога, а Моше — если… Если что? Быть может, если он не сделает обрезание первенцу Бога? Не намекает ли нам Писание на то, что крова-вая операция исхода народа Израиля из Египта есть не что иное, как об-резание первенца Господа⁸³? В таком случае обсуждаемая нами странная сцена, по сути, является символическим указанием на то, что требуется от Моше при выполнении его миссии.

Один из крупных хасидских авторитетов рабби Леви-Ицхак из Бердиче-ва (1740–1809) в своей книге *«Кдушат Леви»*⁸⁴ связывает слово פָּרָעָה (*пар’о*) — «фараон»⁸⁵ со словом פָּרַעַה (*при’а*), означающим «распускать», «раскрывать» и используемом в талмудической литературе как термин для одного из этапов обрезания⁸⁶, а именно — так называется обнажение го-ловки члена за счет отделения внутренней тонкой кожицы⁸⁷. С этой точки

зрения роль фараона сводится к выполнение этой части операции обреза-ния первенца Бога — удерживая народ, он словно помогал «снять кожицу». Моше «вытаскивает» народ, фараон — удерживает «покров», вместе они совершают обрезание первенцу Бога.

Интерпретационный этюд № 4. Семь дней и день восьмой

Семь дней Творения, описанные в книге Берешит (Бытие), определяют основную парадигму цикличности в иудейском восприятии времени. Не-деля — простейший пример такого цикла. Она заканчивается субботой (*шаббат*) — днем отдыха — по аналогии с отдыхом Творца (сказано, что Он *шават*) в седьмой день Творения. Запрет на выполнение работы в суббо-ту можно воспринять как прагматически-социальный — человек не может трудиться без перерыва, либо как духовно-медитативный — необходимо остановиться, сосредото-читься, понять, что с тобой происходит. Однако в талмудической литературе подчеркивается и иной аспект, который можно назвать метафизическим, или сакрально-историческим, — суббота является прообразом будущего мира.

Будущий мир — это мир, лишенный материальных ограничений, противостояния сил добра и зла, мир чистой духовности. Согласно иудаизму Божественный план Творения и состоит в том, чтобы человек, погруженный в сотворенное, преодолел дуализм материального мира, условно говоря, «вознес» его или «исправил», за счет определенных практических и духовных усилий превратил этот мир в лучший, который и называется миром будущим или грядущим.

Когда же произойдет этот переход, когда свершится «преодоление», когда наступит бу-дущий мир? С точки зрения Божественного плана Творения это должно случиться на восьмой день — следующий в ряду упомянутых в Торе дней Творения⁸⁸. То есть восьмой день — это день Избавления (*геула*). Семь — это число темпоральной полноты, а восемь — сверхполноты.

⁸⁴ Раздел *Рез*.

⁸⁵ Исследователи связывают ивритское פָּרָעָה с древнеегипетским pr-‘j , где pr означает «дом», а ‘j — «большой». Предполагается, что это слово, которое можно перевести как «дворец», метонимически стало означать живущего во дворце правителя. Однако еврей-ские комментаторы, действуя в духе мидраша, могли попытаться уловить ивритское значение слова פָּרָעָה.

⁸⁶ См. Мишна, Шаббат 19:2.

⁸⁷ Так называемый inner preputial epithelium.

⁸⁸ День Творения не обязательно равен «человеческим» суткам; так, есть мидраш, согласно которому такой день равен тысячелетию.



В последовательном разворачивании времени этого мира недельные циклы сменяют друг друга, после седьмого дня наступает первый – цикл начинается снова. Но на каком-то этапе развития сакральной истории должен произойти переход, скачок – когда за седьмым днем последует восьмой, мир переживет радикальную трансформацию, превратившись в мир будущий. С этой точки зрения седьмой день (суббота), являясь подобием будущего мира, как бы уже несет в себе следы мира грядущего, готовит к нему, намекает на него.

Аналогичный цикл отражен также в законе о седьмом годе (*шмитта*) и юбилейном годе (*йовель*). Каждый седьмой год земля⁸⁹ должна отдыхать, ее запрещено обрабатывать. А по прошествии семи таких «годов отдыха» наступает юбилейный, пятидесятый год, когда прощаются все долги и всякий раб выходит на свободу. Легко заметить, что, заключая семь семигодовых циклов, юбилейный год является также и восьмым – аналогом полного Избавления.

Три главных иудейских праздника, связанных с сакральной историей⁹⁰, – *Песах*, *Шавуот*, *Суккот* – также отражают указанную цикличность. *Песах* – праздник Исхода из Египта⁹¹ – длится семь дней. Семь дней длится и *Суккот* – праздник кущей, праздник, связывающий Исход из Египта с будущим Избавлением (сама *сукка*, шалаш, временное жилище, является символом будущего мира⁹²). Можно сказать, что *Песах* – праздник, обращенный к прошлому, исторический, а *Суккот* – праздник, обращенный к будущему, эсхатологический.

Длящийся семь дней праздник *Суккот* завершается дополнительным восьмым праздничным днем – *Ацерет*⁹³, который на определенном этапе был совмещен с празднованием окончания годового цикла чтения Торы – *Симхат Тора* (Радость Торы).

Так же – *Ацерет* – называется и праздник *Шавуот* (праздник дарования Торы), который отмечается на пятидесятый день после *Песаха*, причем существует специальная заповедь отсчитывать сорок девять дней, или семь недель, по завершении *Песаха*. Но как мы уже видели выше, пятидесятый день – это также и восьмой. То есть *Шавуот* в определенном смысле – восьмой день *Песаха*.

⁸⁹ Этимология этого названия – «костанавливать». Можно понять *ацерет* как остановку, завершение процесса.

⁸⁹ Это касается только Земли Израиля.

⁹⁰ Так называемые *регалит* – праздники восхождения в Иерусалим в эпоху существования Храма.

⁹¹ Исход – это избавление, прообраз грядущего Избавления.

⁹² Талмуд говорит о том, что в будущем мире праведники будут сидеть в *сукке* и есть мясо левиафана.

Таким образом, и праздник прошлого (*Песах*) и праздник будущего (*Суккот*), каждый из которых длится семь дней, имеет завершение, восьмой день – *Ацерет*, который связан с дарованием Торы или обретением Торы, сущностно обуславливающими Избавление, ибо Тора есть не что иное, как указание (таков буквальный перевод этого слова) пути к Избавлению.

С этой точки зрения не случайным оказывается тот факт, что обрезание делают именно на восьмой день, ибо оно знаменует радикальное изменение, переход на иной уровень – принятие Завета (голем становится человеком). Не случайным является и тот факт, что христианство, полагая, что с пришествием Мессии в мире происходит радикальная трансформация, видит следующий день после субботы днем воскресения Иисуса, ведь Воскресение как прообраз Избавления, согласно иудейскому восприятию сакрального времени, должно было произойти именно на восьмой день.





фотограф
Игорь Калошин.
Москва

День второй.
«Голем. Венская репетиция. Черный зал».
День первый.
«Голем. Венская репетиция. Белый зал».



30.09.2007

■ Театральный навигатор

<http://nescafe.theatre.ru/theatre-56/perf-18446/>

Лаборатория. Голем. Венская репетиция

Бесстрашие экспериментов театра «Школа драматического искусства» достигает апогея в многочасовом (спектакль идет в четыре вечера) проекте Бориса Юхананова, авангардиста, который периодически становится эпицентром колебаний в театральном сообществе. На этот раз причина тектонических процессов – тексты Торы, Танаха и Талмуда. В центре внимания – миф о Големе, глиняном человеке. Алхимические опыты Юхананова завораживают уже тем, что направлены на изучение театра, а сам спектакль представляет собой бесконечно разомкнутый перформанс, имеющий бесчисленное количество вариаций. И какой эффект получится от соединения химических элементов до конца не знает никто, включая самих перформеров.





07.11.2007 16:00

tv kultura.ru

Вызывающий спектакль Лаборатории

Театр Лаборатория Бориса Юхананова и Григория Зельцера – экспериментальная мастерская по освоению текстов Торы и Талмуда при помощи театрального искусства – была основана в 2002 году. Минувшим вечером Лаборатория представила премьеру спектакля «Голем», который создавался на протяжении четырех лет. В основе постановки – одноименная пьеса поэта и драматурга Лейвика. По мнению авторов и участников спектакля, «Голем» Лейвика – это только первый смысловой пласт постановки. Сколько всего таких пластов в творческих поисках Лаборатории, рассказывают «Новости культуры».

Режиссер Борис Юхананов что-то громко и эпатажно говорит своим актерам. Можно с уверенностью сказать, что проекты Юхананова, как правило, не для всех. «То, что мы говорим, нельзя понимать буквально. Все это – часть особого рода игры, которым хочет наполниться наше многострадальное время. Сегодня зритель увидит пьесу, которая родилась в определенном режиме работы», – рассказывает Борис Юхананов.

Ни декораций, ни костюмов. Все это, в сущности, условности. Когда начинает один актер, его продолжает другой, переводя с русского на английский, с английского на русский, с русского на иврит. Это очень похоже на импровизацию, но все подготовлено и досконально изучено. «Конечно, в глобальном смысле провала быть не может. Что такое провал – социальный неуспех, отсутствие симпатий зрительного зала», – говорит актер Николай Каракаш.

На симпатию зрительного зала Лаборатория особенно не рассчитывает. Если их художественный посыл дойдет до публики, хорошо, а если нет, ничего страшного. В проекте Лаборатории «Голем» участвуют порядка двадцати человек. Это действительно вызов, признается один из участников проекта, но это вызов, скорее, самим же себе.



15.11.2007 15:08:00

■ Blog: Пишет bogher ([info]bogher)

Голем. Лаборатория

Друзья, вам надоели истории с завязкой и развязкой, достоверные характеры, диалоги, правдоподобные реакции, взаимодействие, актерская игра? Вы хотите чего-то совершенно другого? Тогда посетите «Голема» в Школе драматического искусства 17, 18, 20, 22, 25 ноября. Учтите, многие уходят. Уходят довольно быстро – через пять-десять минут. Это неподготовленные зрители. Так что, я чувствую своим долгом вас подготовить.

«Голем» – не плод ДЕЛАНИЯ спектакля. Это выражение того невыразимого, что происходит два раза в неделю в течение пяти лет в лаборатории Бориса Юхананова. Я, конечно, могу сказать: «Вот уже пять лет молодые и не очень ребята собираются вместе, показывают этюды, говорят о Торе, Талмуде, философии, искусстве и многом другом. Вернее в основном слушают Юхананова, который известен в узких кругах привычкой произносить речи длительностью от сорока минут и более». Но то, что я сказал,



всего лишь переложение на язык людей, который не способен передать и тени той атмосферы, той истины, если угодно, что открывается лабораТОРЦАМ. По метафоре Павича (не уверен, могу ли упоминать писателя, по сути, попового рядом с именем искреннего искателя в искусстве), Кирилл и Мефодий, придумав кириллицу, сделали с языком следующее: разбили горшок, стоящий на улице за решеткой, по кусочкам перетащили его в дом и снова склеили, что еще можно было склеить. Так и язык театра – все настоящее преобразует в систему штампов. Что делать? Придумать новый язык, свой. А еще не надо ничего ставить, отдавшись импровизации актеров. Даже не актеров, которых заштамповали в мастерских, а неактеров. Концепция полного доверия к импровизации близка к «игровому театру», но если мы назовем происходящее так, мы повесим очередной ярлык, вызвав усмешку мастера. Слово «мастер» – еще один штамп, лишний раз напоминающий, что режиссер – это ремесленник, наряду с сантехником. В программке о нем говорится так: «Фигура Мегамагарала со всеми скрывающимися в ней режиссерскими личинами». Это уже кое-что. Вообще, программка самая толстая из виденных мной – десять страниц. Там, с переводом на английский, описана концепция и, так сказать, либретто, ибо неподготовленному Борисом Юханановым зрителю затруднительно уследить за сюжетом. Забавные споры были у нас с [info]vitalymokrushin, мы никак не могли сойтись во мнении, на какой части сейчас находится действие, согласились на второй день просмотра, а один спектакль играется три дня по три-четыре часа, что в середине второй. Но всего частей девять! Возникло два варианта: либо на третий день будет с размахом телесериала прогнано семь частей в последние десять минут – это хороший стеб, либо все девять дней будут играть один спектакль, вместо запланированных трех («Ну не успели!»), и это неплохой маркетинговый ход. В конце концов, выяснилось, что поставлены не все девять частей пьесы, а только три, по одному дню на часть. Пяти лет, к сожалению, не хватило. Это одна из причин, по которой я не пошел на третий день просмотра. Я тайне надеялся за всеми экспериментами с формой и языком считать историю, на слово «Конец» в конце вместо «Продолжения не последует» на то, что, если есть сцена создания Голема, то будет и сцена его возвращения в небытие.



Что же на сцене? Есть три постоянные фигуры: режиссер и два переводчика, остальные появляются в этюдах эпизодически. Карикатурный режиссер как бы «читает» пьесу Лейвика, пародируя ее разбор. Много камней кидается в сторону психологического театра, в частности, рассказывая о работе с актером, режиссер «трахает» актрису. Еще два актера обеспечивают синхронный перевод всего происходящего на английский, приукрашивая его эмоциями, выражая свое отношение к происходящему. Смотреть на переводчиков, как правило, интереснее, чем на других, они все время обращены к зрителю и стараются что-то придумать. Все остальное – либо импровизация на текст режиссера, либо разрозненные заготовленные этюды. К импровизации относятся спонтанно возникающие песни (из программки: «2-й пласт работы – это внутренний мегаполис или Египет <...>. Это песни, которыми с детства окружен каждый российский гражданин»), игры, шутки. Этюды – это, например, молитва на красивом «языке-жесте», где каждое слово сопровождается пластическим движением. Актерская игра условна, без глубоких переживаний – скоморошество. Единственный, кто был «достоверен» местами – один из ребят, игравших Голема. Сцены его оживления из материи, его страдания от осознания себя были по-настоящему впечатляющими. Не думаю, что это была чистая импровизация, например, девушка, игравшая в тот момент Магарала, – создателя Голема, написала мелом заклинания на полу, и Голем по ним катался, превращаясь из глины в человека. Но это пять-десять минут из восьми часов.

Что такое игровой театр, я хорошо понял на второй день показа. Прежде чем описать этот эпизод, надо сказать, что актеры не прятались за кулисы, когда им не нужно было играть, а садились среди зрителей, что придавало спектаклю, с одной стороны, демократичность и интерактивность, а с другой решало вопросы наполняемости зала. Так вот, проснувшись в середине действия по центру первого ряда, я увидел, что актеры, сидевшие рядом со мной, спали, уронив голову. Это было очень остроумно и забавно.

P.S.

Пригласил меня на спектакль [info]stepanishchev_s, с которым мы не раз «делали» вместе в театре МГУ. Серега меня расстроил, он выпадал из общей струи и, на мой взгляд,





не показал ни разу того, на что способен. Он необычный актер, не умеет играть средне – либо абсолютная лажа, либо настолько точно и ярко, что взгляд не оторвать. К сожалению, попадания я за восемь часов так и не увидел, да и шансов для этого было немного – три, четыре выхода, чувствуется, что ему не очень доверяют.

26.11.2007 @ 04:12 pm

■ [info]anna_fedorova

«Голем» в ЛабораТОРИИ

Всю прошлую неделю ходила на репетиции спектакля «Голем» в ЛабораТОРИЮ Бориса Юхананова и Григория Зельцера.

То, что они делают – полностью, конечно, сносит крышу.

Например, третья часть спектакля представляет собой воспроизведение обсуждения репетиции, которую они показывали в Вене на фестивале. Звучит ужасно скучно – «воспроизведение обсуждения репетиции», а ты сиди да смотри. Вышло, однако же, невероятно смешно и очень рефлексивно.

Спектакль идет одновременно на нескольких уровнях: фрагменты пьесы Лейвика «Голем»; обсуждение постановки; обсуждение проблематики театра и «театрального действия»; синхронный перевод происходящего на английский.

Это совсем не такой «спектакль», которые я привыкла видеть. Нет целостного (или даже сквозного) сюжета, нет четко проведенной границы между «спектаклем» и «подготовкой спектакля». Открытый процесс, одни сплошные разговоры, но – и это хочется особо подчеркнуть – очень бодро.

Вот здесь [Meta-joke (shaggy_dugong)] значительно более внятный текст по поводу «Голема», а я постаралась, так сказать, передать эмоции.

P.S. Некоторые фрагменты по ходу действия переводятся на иврит. Я и не подозревала, что это такой красивый язык. Теперь думаю – найти еврейской музыки и послушать.

19.11.2007 20:25:00

■ Пишет Meta-joke (shaggy_dugong) Виктор Осипов

Мета-театр – «Голем» Юхананова

В театре Васильева на Сретенке сейчас проходит премьера спектакля Бориса Юхананова «ЛабораТория. Голем». Спектакль состоит из трёх частей. Я написал рецензию на третью из них, которую посмотрел первой.

Жонглировать миражами

Заметки по поводу 3-й части спектакля «ЛабораТОРИЯ. Голем»

В курилке, после третьей части спектакля «Голем», один из зрителей сказал режиссёру спектакля Борису Юхананову, что представление оказало на него наркотическое воздействие. А кто-то ещё спросил режиссёра: «Что это было?»

Поиск ответа на вопрос «Что это было?» одновременно является поиском ответа на вопрос о том, в чём причины наркотического воздействия спектакля. Как и что этот спектакль делает с людьми?

«ЛабораТОРИЯ. Голем» – это reenactment событий, произошедших весной во время фестиваля еврейских театров в Вене. На этом спектакле труппа (точнее – община)





Бориса Юхананова представила репетиции «Голема», после чего произошло полемическое обсуждение. И репетиции, и обсуждение теперь воспроизводятся в спектакле.

В ходе обсуждения в Вене Борис Юхананов, в полемике со зрителями, высказал ряд своих представлений о театре и об искусстве вообще. Теперь в спектакле актёр, играющий Мегамагарала (создателя Голема) по расшифровке воспроизводит венские реплики Юхананова.

Спектакль представляет собой обсуждение самого себя. Спектакль иллюстрирует высказываемые в его ходе представления о том, каким должен быть спектакль. Это вызывает головокружительный эффект, сходный с наркотическим. Привычные фреймы восприятия (способы, которыми человек наклеивает на фрагменты мира те или иные ярлыки) расплываются. Что это – спектакль? Или обсуждение спектакля? Где – воспроизводство венского обсуждения, а где – игра, где – импровизация? Где – высказывание идеи, а где – её реализация?

Но именно эти вопросы и обсуждаются Юханановым в Вене. Именно они оказываются ключевыми для его понимания театра, предъ-





явленного и реализованного в этом спектакле. Именно как вопросы, ответа на которые быть не может. Это и отличает театр Юхананова от тех видов театра, где эти вопросы могут найти ответы.

Мегамагарал говорит о том, что любой фрагмент естественного может быть в любой момент захвачен искусственным. Происходит «экспроприация» спектаклем свободных моментов действительности». Это и значит для режиссёра – «Исход из Египта».

Исход из Египта – это то, что демонстрируется самим спектаклем. Его бы можно было так назвать. Как бы естественно произошедшее обсуждение в Вене становится искусственным, потому что воспроизводится в рамке театрального представления. И этот захват естественного производится с помощью разнообразных приёмов. Венское обсуждение реконструировано не совсем так, как оно было. Многие эпизоды заострены, подчёркнуты, гиперболизированы, за счёт чего они и перемещаются в сферу искусственного. Участники



танцуют на фоне, Мегамагарал во время одного из эпизодов раздевается до трусов. Фактически мы имеем дело с пародией на нечто когда-то произошедшее. Пародия – это ведь воспроизводство с гиперболизацией некоторых элементов воспроизводимого. Так спектакль демонстрирует пародийную нарочитость любой миметичности, любой попытки реконструкции бывшего (даже по записанному транскрипту, в случае «документального спектакля»).

Эффект подчёркивается тем, что все реплики персонажей переводятся (с русского на английский и иногда иврит, с английского на русский, с иврита на русский и английский), как это и было при обсуждении в Вене. Становится ясно, что перевод – это всегда перевод из естественного в искусственное, как в случае перевода фрагмента реальности в спектакль, так и в случае перевода с языка на язык.

Спектакль есть реализация представлений Юхананова о театре, изложенных в этом же спектакле. В третьей части достигается головокружительный, наркотический эффект саморефлексивности. Между обсуждением того, каким должен быть спектакль, и самим спектаклем нет никакой паузы. Реализация одновременно оказывается иллюстрацией, демонстрацией. Даже реплики и действия Мегамагарала подчинены концепции театра, которую он в этот самый момент излагает. Словно это мастер-класс для студентов или репетиция, прерываемая (а точнее – не прерываемая!) репликами режиссёра. Тот фрагмент действительности, который обсуждает, что спектакль захватывает фрагменты действительности, сам захвачен спектаклем.

Итак, искусство (и театр в частности) – это перевод естественного в искусственное. Это могло бы показаться банальным, если бы речь не шла о преодолении границ, о захвате театром жизни, находящейся (в рамках существующих социальных условностей) вне театра. Естественное переводится в искусственное так, что подчёркивается условность этого отличия.

Это приводит зрителя к тому, что великий американский социолог Ирвинг Гофман называет *frame-confusion*, к путанице с фреймами. Зритель получает возможность (тревожную



и беспокоящую) выйти за пределы своего видения мира, тех привычных различий, которые он накладывает на мир. В этом – механизм современного искусства и современного катарсиса. Именно это делает современное искусство родом духовной практики, родом терапии. Когда искусство позволяет снять привычные рамки, оно вызывает наркотический эффект. Как тренинг, как медитация, как молитва. В эпоху Сокрытия духовное должно быть скрыто (т.е. открыто) под разными личинами. Как в эти дни в стамбульском вокзале Сиркеджи суфии исполняют свой ритуал (сему) под видом музыкально-танцевального представления, на которое за деньги приглашены зрители.

Не зря Мегамагарал отличает «продукт», производимый во времени, от «плода», создаваемого в священной вневременной реальности. Но спектакль – одновременно и продукт (в определённое время за определённые деньги люди могут его увидеть), и мерцающий через него плод. Человек или община...

Спектакль жонглирует фреймами, играет с фреймами, обращается с ними как с миражами, которые исчезают и появляются.

Это касается не только фреймов, различающих театр и жизнь. Мегамагарал (и иллюстрирующий



его речь спектакль) идёт дальше, в области различения естественного и искусственного уже относительно актёрской игры. Что делает актёр? Воспроизводит что-то? Импровизирует в рамках одной из возможных стратегий? Отвечает здесь и сейчас спонтанностью на спонтанность мира? Юхананов не даёт какого-то однозначного ответа. В его спектакле происходит и то, и другое, и третье. Как в жизни. И снова, и в этом отношении спектакль оказывается неотличимым от жизни, а фреймы зрителя плывут. Это хорошо показано на примере одного из участников обсуждения в Вене, который пытался понять, что же всё-таки делают актёры. Как квалифицировать происходящее?

Спектакль вскрывает бессмысленность таких постановок вопроса, и в то же время построен на игре с этими вопросами.

Понятно, что не зря легенда о Големе избрана в качестве темы спектакля. Это – спектакль о настоящем творчестве, о создании такого произведения искусства, которое само живёт и оказывает воздействие.

Саморефлексивность спектакля подчеркнута его темой. Спектакль о Големе – это спектакль о спектакле. О спектакле вообще и об этом конкретном спектакле, об этом конкретном Големе, который получился таким. То ли потому, что он следует программе, заложенной творцом, то ли потому, что он импровизирует, то ли потому, что спонтанно живёт здесь и сейчас.

И через это спектакль оказывается ещё и притчей о человеке и его свободе воли или отсутствии таковой. Создание Голема – это ещё и метафора создания человека Творцом. Перевода естественного в искусственное через заповеди.

Один из многочисленных смыслов спектакля в том, что естественное может стать искусствен-





фотограф
Таня Силантьева.
Москва

День третий.
«Голем. Венская репетиция.
Дискуссия»



ным и вне рамок театра или «произведения искусства». Театру нужно преодолеть свои границы с жизнью, чтобы жизнь преодолела свои границы с театром, стала произведением искусства. «Освобождение – это тотальный контроль», контроль творца-человека над своим произведением – жизнью.

Работая с естественным и искусственным, спектакль одновременно (и тем самым) проблематизирует и преодолевает различие обыденного и священного, обыденного и театрального, театрального и священного, серьёзного и шутивного. Жизнь как весёлый спектакль «исход из Египта». Священная игра в Небесном Иерусалиме.



[там же]

[info]sona_cinema 21. 07.2008 9:04 am UTC (ссылка)

Вот только сейчас прочитала ваш текст. Жаль, что не читала раньше. Большое спасибо! Вы указали на очень важные вещи. Исход, плод, мерцающий сквозь продукт, и, конечно, перевод. Очень важна тема плода! Я формулировала это немножко не так. Голем структурно похож на историю о Буратино – есть холст, который нужно проткнуть носом и тогда ты увидишь дверь. Холст – это спектакль, марионетки (или, по Крегу, – сверхмарионетки? – отдельная тема), дверь – та точка, из которой он сделан. И мне больно и в то же время приятно знать, что относительно спектакля вы заблуждаетесь так же, как и я. Не разгадать Юхананова не стыдно. Это важно, что существование таких фигур возможно. Как тень отца Гамлета, его присутствие ставит все происходящее в пограничное пространство. И спектакль, но что важнее – саму жизнь.



[там же]
[info] (Анонимно) 6.12.2007 6:55 pm UTC (ссылка)

Хм... мне показалось, что первая часть была наиболее подготовленной и осмысленной.

24.12.2007

■ <http://www.timeout.ru/group/550/> Елена Груева

С уходом из «Школы драматического искусства» ее основателя режиссера Анатолия Васильева жизнь в здании на Сретенке пытаются поддерживать его ученики. И если премьер выпускается недостаточно, то можно попробовать привлечь зрителей другими способами. Например, открытыми репетициями. Правда, режиссер Борис Юхананов считает, что репетиция и есть спектакль. По его мнению, живой театр не может принимать законченные формы. Еще в 2002 году он с Григорием Зельцером организовал художественную общину, которая посвятила себя новому толкованию в живом, игровом диалоге еврейских священных текстов – Торы и Талмуда. Оттого и название община получила такое – ЛабораТОРИЯ. И вот теперь Юхананов решил, что пора выйти в люди: зрители увидят сразу три действия, по-разному толкующих миф о Големе, ожившем глиняном истукане.

Tuesday, 08.01.2008

■ The Moscow Times

Скачки воображения

Джон Фридман, The Moscow Times

Если бы Борис Юхананов родился в другом месте и в другое время, он мог бы быть шаманом. На Диком Западе конца XIX века он был бы продавцом змеиног масла. Оказавшись в Москве в первой декаде XXI века, Юхананов стал театральным режиссером.

Однако при этом он мало похож на известных вам людей театра. Он не из тех, кто ставит спектакль, представляет его публике, а затем переходит к следующему проекту. Это режиссер, нарушающий все правила и при этом посвятивший себя кропотливейшему изучению законов своей профессии. Он никогда не доволен собственными достиже-





ниями. Возможно, слово «достижение» – вообще не из его словаря. Все, что важно для Юхананова – это путь и поиск.

Его последняя постановка в «Школе драматического искусства» называется «ЛабораТОРИЯ Голем». Утверждается, что спектакль основан на пьесе «Голем» знаменитого идишского писателя Гальпера Лейвика, хотя это утверждение можно легко поставить под сомнение. Подзаголовок программки называет происходящее «Венской репетицией», хотя и это неправда – я приехал в театр, пользуясь московским метрополитеном. Вместе с программкой продается буклет, в котором, в частности, обсуждаются уникальные костюмы работы Юрия Харикова, однако актеры играют в своей уличной одежде на пустой сцене.

Короче говоря, с какими бы ожиданиями вы не пришли на спектакль «ЛабораТОРИЯ. Голем», будьте готовы к тому, что они не оправдаются. Есть лишь несколько вещей, которые мы можем сказать об этой постановке хотя бы с относительной уверенностью.

Спектакль разворачивается на протяжении трех вечеров, и каждый вечер длится три или четыре часа. Слоги «ТОРИЯ» в названии относятся к Торе – священной книге евреев. Слово



«Тора» переводится с иврита как «учение» или «закон». Слово «Голем» из второй части названия – имя персонажа еврейского фольклора, искусственного существа, которое обычно создают из глины, а затем наделяют человеческой формой и силой жизни. На обложке либретто, которое зрители получают вместе с программкой, действие обозначено как «открытый процесс». Однако, хотя я своими глазами видел эту надпись, я далеко не уверен, что слово «открытый» не стало для Юхананова просто еще одним способом заставить нас сомневаться в том, что мы видим или слышим. Действительно ли ЛабораТОРИЯ Голем является открытым процессом или это действие на самом деле более структурированно, чем режиссёр готов признать?

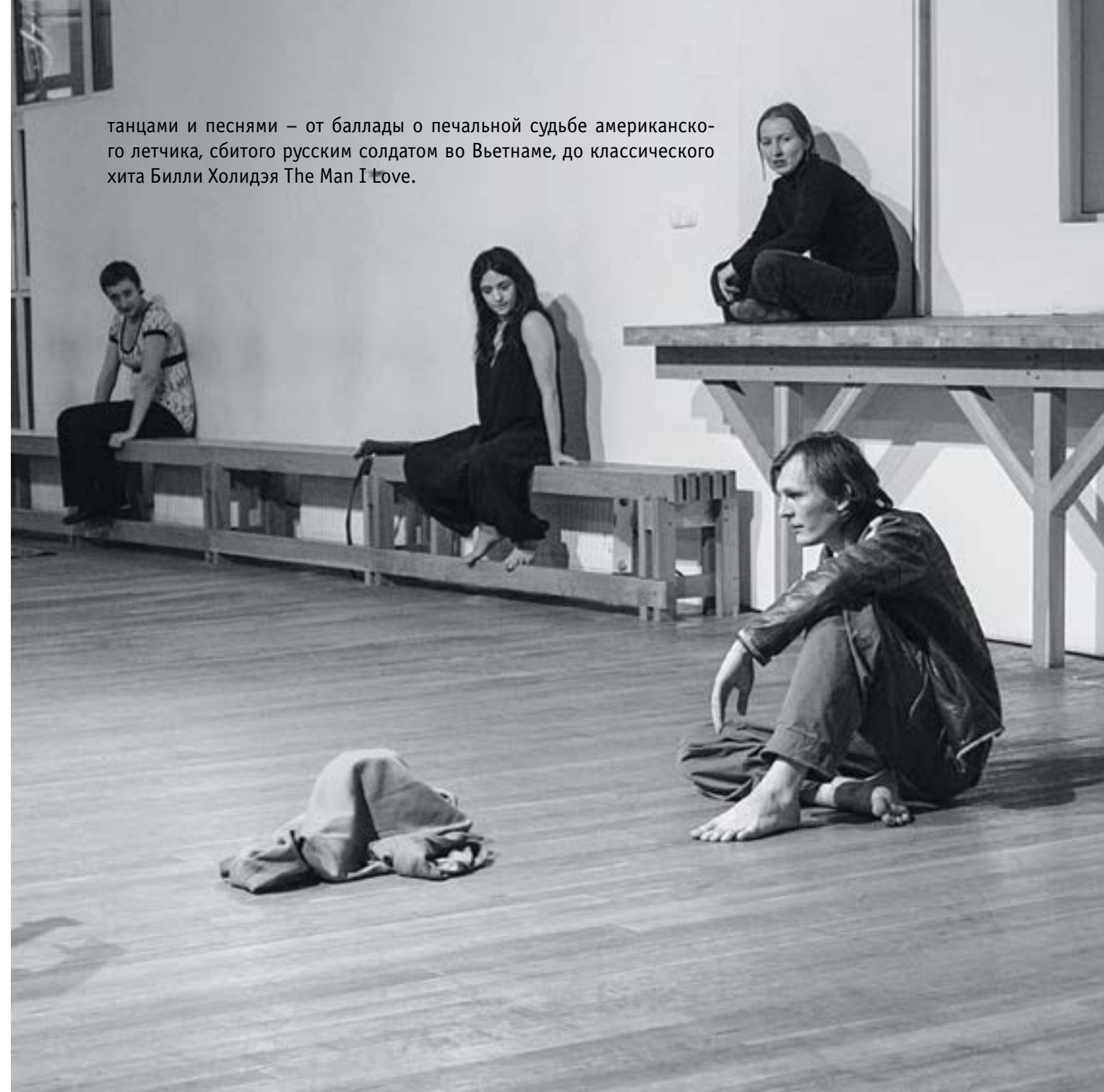
Пожалуй, я подолью масла в огонь, заявив, что оба утверждения одинаково верны. Если вы скажете, что я преувеличиваю, вы просто не видели спектаклей Юхананова.

Люди на сцене – театральная труппа, исполняющая произведение Гальпера Левика «Голем». Многие актеры играют Иегуду Леви – раввина более известного под именем «Магарал», или «учитель» Праги. Согласно легенде, именно Магарал создал в XVI веке Голема, что и легло в основу пьесы Лейвика, в которой это существо вводит общину в состояние хаоса.

Другие люди на сцене играют роль самого Голема. Однако в первую очередь каждый является самим собой – актером, работающим над спектаклем. Репетиции Голема превращаются в представление, а потом – в обсуждение только что сыгранных сцен. С формальной точки зрения, ничто не сигнализирует о переходе представления из одного состояния в другое – из репетиции в спектакль и дискуссию. Актеры Юхананова, как батальон Големов, находятся в состоянии постоянного становления, никогда не являясь ничем конкретным.

Более чем чем-либо другим Юхананов занят исследованием природы театра и игры. «Голем» Лейвика является для него претекстом, который предоставляет материал для изучения темы творца и творения. Спектакль то ползет, то бежит по руслу монологов и диалогов, посвященных философии Гегеля и театру Станиславского и сопровождаемых







фотограф
Владимир Строковский.
Москва

День второй.
«Голем. Венская репетиция. Черный зал».
День третий.
«Голем. Венская репетиция. Дискуссия».

В центре этого аморфного представления всегда находятся два персонажа – режиссёр (Николай Каракаш) и его два верных переводчика (Елена Любарская и Андрей Цицернаки).

Режиссёр – немного тиран, немного искатель и немного няня. В любом случае он остаётся неиссякаемым фонтаном энергии и источником экспериментов. Когда актриса начинает делать упражнение, он немедленно следует за ней, заявляя: «Актриса работает, и я тоже должен что-то сделать». На каждое собственное утверждение у него находится множество вопросов, призванных поставить под сомнение вывод, который он только что сам сделал. У него есть готовое мнение по поводу любой из поднимаемых тем. «Эпоха совершенства в искусстве закончилась», – утверждает он. – «Да здравствует время кривляки». Все знаменитые театральные мастера XX века «насиловали» текст, заявляет режиссер, и, чтобы подтвердить свои слова, бросается на одну из собственных актрис и изображает изнасилование, одновременно делясь впечатлениями о просмотре спектакля «Дядя Ваня» в постановке Льва Додина. Пожалуй, самым главным откровением режиссера является утверждение, что зритель должен быть лишён каких-либо ожиданий. Значит ли это что ему необходимо лишиться также возможности понимать происходящее? На этот счет каждый может сделать собственные выводы.

Переводчики не только обращают каждую звучащую фразу в живую и полную идиоматических выражений английскую речь, но и всячески отравляют жизнь режиссера. Он часто ставит под сомнение точность их перевода и утверждает, что говорил нечто иное. Иногда переводчики даже забегают вперед и переводят фразы, которые ещё не были произнесены. Это создает на сцене любопытную петлю времени и заставляет сомневаться в том, где на самом деле располагается высказывание, а где – его интерпретация. Благодаря переводу, который два актера снабжают немалой долей иронии и недоверия к режиссеру, сухие теории и философствования получают театральную основу. Разговоры о взаимоотношениях спонтанности и структуры или о природе страха становятся кроме всего прочего местом, в котором разворачивается игра языков,

причём на каждом языке тема развивается в несколько ином направлении. Смеющиеся глаза Любарской и полная сдержанного превосходства манера Цицернаки оживляют даже самую сухую теорию.

Должно ли все это продолжаться на протяжении 12 часов и трёх вечеров? В этом спектакле очень много места отдается разным мелочам. Кто-то мог бы даже сказать, что главное высказывание становится ясным быстро, а затем так же быстро рассеивается. Я подозреваю, что Юхананову до этого вообще нет дела – он создает нечто, а потом выпускает это нечто в мир и с любопытством следит за результатом.

Результатом и является это представление – не больше и не меньше. И результат этот меняется от спектакля к спектаклю. Если вы привыкли к театру аккуратному, отполированному и чётко определенному, держитесь подальше от спектакля «Лаборатория Голем». Но если вы готовы искать откровений в мире хаоса и избыточности, это зрелище для вас.

29.02.2008

■ http://radioblago.ru/news/news/n_3dmwgi.html?xsl:onlynew=1

Николай Песочинский

Mystery-Avangarde

[29.02.2008] С 8 по 14 февраля в Театре «Школа драматического искусства» прошел семинар на тему «От мистерии к авангарду».

<...> Борис Юхананов показал весьма замысловатое зрелище, изображающее как бы разбор актерами своего спектакля после показа зрителям. Это называется «Лаборатория Голем», «тория» пишется большими буквами потому, что внутренне соотносится с принципами толкования (и невозможностью полного логического понимания) древнеиудейского священного текста торы, а «Големом» можно тут считать сам театр, создание людей, зажившее собственной мистической жизнью, ставшее совершенно непонят-





ным и провоцирующим конфликт его многочисленных творцов. Разговоры вертятся вокруг неясного предмета, театрального творчества, двоятся и троятся последовательным переводом на другие языки, кто-то играет на фортепиано, кто-то показывает этюды, кто-то пританцовывает, логический смысл происходящего теряется, персонажи входят в какую-то другую реальность, и тут на некоторое время возникает странная сюрреалистическая атмосфера, состояние игры или транса, всё-таки объединяющее команду, причем именно театральную команду...

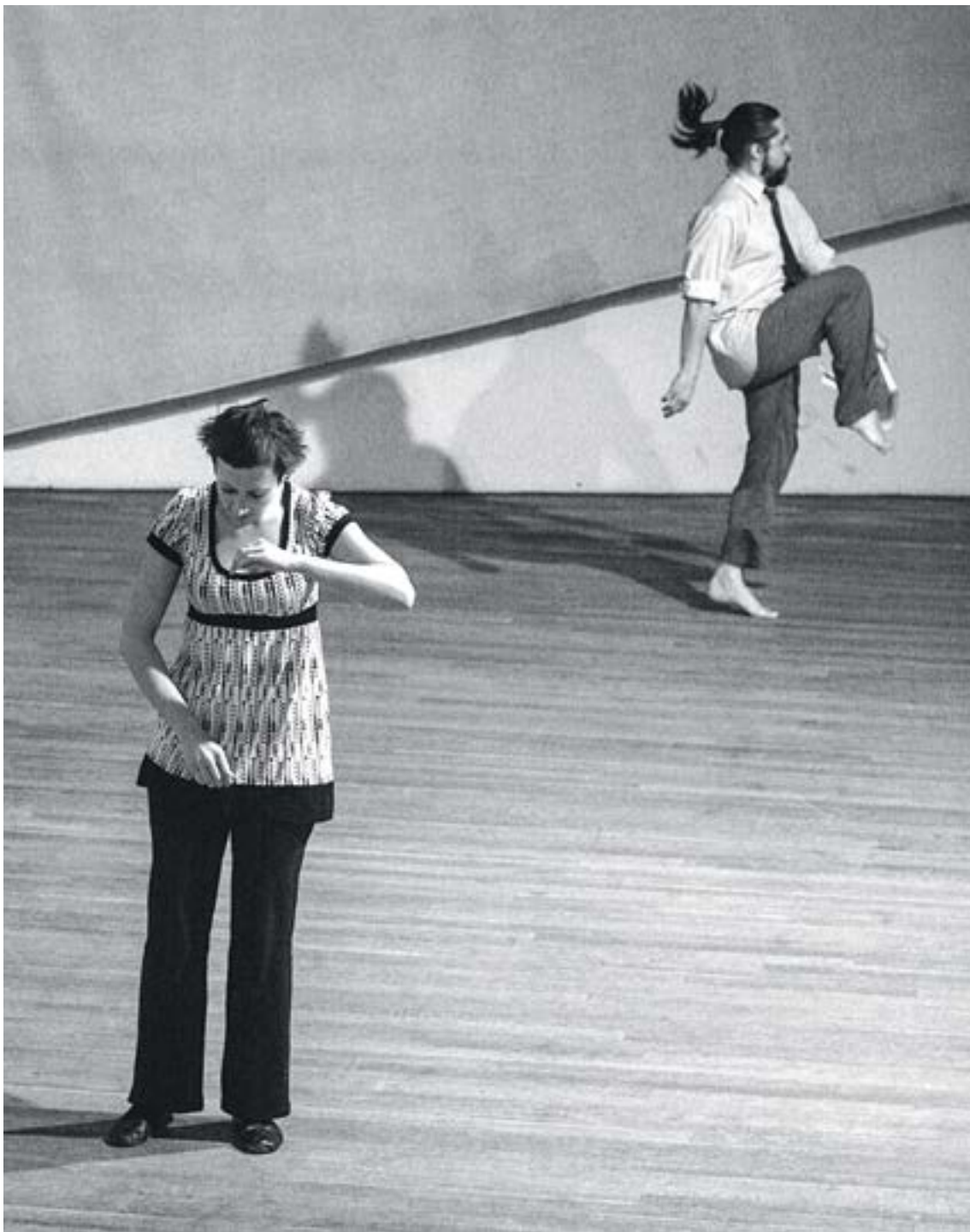
10:10 pm 12.03.2008
lvika's journal

«Лаборатория. Голем» – спектакль Бориса Юхананова

Этот спектакль о творчестве, о том решающем моменте на стыке небытия и бытия, когда замысел творца только-только начинает воплощаться в жизнь и еще не поздно вернуться назад и оставить все как есть. Творец он всегда творец, будь он Господь Бог, Магарал, художник, писатель или кто-угодно другой, воплощающий свой замысел в материю. У него всегда есть выбор – пускаться в эту авантюру или нет, тем более что любая материя неизменно сопротивляется замыслу и, едва обозначившись, уже нахально начинает жить своей жизнью. В спектакле, как и в жизни, творец и творение постоянно меняются

ролями, перетекают друг в друга и друг друга отражают. Шутовское, фарсовое действо взрывается трагическими аккордами мистерии творения, невыносимая легкость бытия «пересмешничает» невыносимую тяжесть ответственности творца. Юхананов соединил историю Голема с библейской историей творения мира (по Торе и другим истолковательным текстам), чтобы показать нам мучительную борьбу творца и творения во всех возможных ее аспектах – мистериальном и обыденном, символическом и буквальном, трагическом и комическом, высоком и низком. Несмотря на многообразие этих форм, спектакль выстроен в стиле минималистской музыки как разнообразные вариации на одну и ту же тему. Актёры – тоже суть вариации, потому что поливалентны и готовы принять в себя любое содержание. Они – големы (сырой материал), которые дышат лишь тем, что в них вдохнул Творец-режиссер. Огромное пространство зала превращается в единое магнитное поле, в разных точках которого происходят выбросы энергии, транслируемые актерами. Действие одновременно разворачивается на многих пересекающихся планах. Мы слышим текст дважды – сначала на русском, потом в переводе на английский (создается эффект параллельных культурных реальностей), причем актёр, говорящий по-русски, и актёр – переводчик легко меняются ролями. К этим двум «культурным» планам присовокупляется план режиссерской рефлексии (актер, играющий режиссера, объясняет нам, как делается этот спектакль и почему), а также и план восприятия спектакля – реакция «зрителей», точнее актеров, сидящих в зале и изображающих зрителей. Фактически спектакль помимо своего содержания моделирует ситуацию взаимодействия актёров, режиссёра и зрителей, то есть сам себя объясняет. Чем дальше развиваются вариации основной темы, тем явственнее проступает её, в общем-то банальный, но от этого не менее страшный смысл: любой творец неизбежно становится пленником своего творения, големом голема. Даже сам режиссёр, великий и ужасный, «фараон» и всех начальников начальник, в момент просветления осознает, что и он – лишь несчастный голем; но мы догадались об этом значительно раньше, ведь не случайно он все время заглядывал в свою толстую тетрадь (читал чужой, написанный для него текст)...





Юхананов пытается соединить в единое целое трудно соединимое – интеллектуальный дискурс о достаточно абстрактных материях, интеллигентскую рефлексивность, тексты – литературный (пьеса Лейвика Гальперина) и религиозный, энергетику театрального действия. Когда этим разным началам удастся гармонично дополнять и поддерживать друг друга, то на наших глазах свершается чудо театральной «экзегезы» – нового смыслоизвлечения. Правда, Юхананову не всегда удастся удержаться на этой высокой ноте: рефлексия иногда перехлестывает содержание и оттого энергетически «провисает». В ткани спектакля образуются энергетические «пустоты». По разным причинам – навязчивый и быстро надоедающий прием перевода на английский, чрезмерное количество вариаций, когда уже перестаешь воспринимать текст, слишком «разыгравшиеся» актеры, «размазывающие» эффект от удачно сыгранных сцен. Чрезмерное многословие девальвирует слово в качестве послания, как и чрезмерная резвость девальвирует действие в качестве средства выражения. Но, возможно, так и было задумано, ведь творец, губя себя в творении, губит и его...

26.03.2008 16:26:00

■ Пишет Melamedia Center for Informal Jewish Education (melamedia_cneo)

Элла Молочковецкая

Впечатления из первых рук

<...> Когда после просмотра третьей части проекта «Лаборатория. Голем» кто-то из нас попытался спросить актеров, хотят ли они как-то воздействовать на зрителей, это вызвало, мягко говоря, недоумение. То есть не сам вопрос, но его формулировка. Насчет артистов не знаю, но сила воздействия самого Юхананова на аудиторию зало велика. При этом, кажется, что ничего мистического в этом нет. Его метод семинара-игры, в который он с первых минут нас уронил, основан на вполне рациональных вещах. Тем не менее Борис Юрьевич, прекрасно осознавая чудовищную силу своей харизмы и актерского дарования,



периодически взмахивал черными крылами и говорил Слова.

<...> Такого количества прекрасных, замечательных, умных и непонятных слов я не слышала, наверное, за всю свою жизнь. Хотя она (жизнь) была уже велика и наполнена. В определенный момент стало понятным, что нужно начинать «допрыгивать» до высочайшего уровня преподавания, что было крайне нелегко. Для меня такое насыщенное прохождение по двум, казалось бы, параллельным мирам: театра и еврейской традиции, оказалось крайне необходимым. Мир Талмуда и вообще Устной Торы, до сих пор видимый заповедным, потихоньку начал приоткрываться особым формированием под названием птихарт.

<...> Посмотрели 3-ю часть спектакля «Лаборатория. Голем» Бориса Юханова в театре «Школа драматического искусства». Ни рассказывать, ни дискутировать об увиденном не хочется по сей день. Банальная фраза: иди и смотри.

Зато достойно описания действо «Как семинар «Общинная режиссура» пы-





тался обсуждать спектакль с артистами». Я думаю, никто не был виновен в том, что диалог не заладился. Просто мы спрашивали у них на хинди: «А почему у вас «переводчики» в черном и босиком? Они что, ангелы?», а они отвечали нам на вполне доступном древнеяпонском: «Мы не думали об этом». Ситуацию спас Юхананов – на этот раз Великий и Ужасный. Говоря серьезно, некоторые фразы, например, что он не хочет с нами работать, вызывали отклик на физическом уровне. Однако позже Мастер смягчился, и, хотя неохотно – таки начал с нами работать! <...>

17.04.2008

■ Анастасия Гайшенец / Time Out

Лаборатория. Голем. Венская репетиция Лаборатория Бориса Юхананова

Деятельность московского режиссера Бориса Юхананова не всегда нацелена на результат. Сам процесс изучения «тела театра» в «лабораторных условиях» и теоретизирование на тему результатов своих опытов занимают в его творческом багаже намного больше места, чем реализованные проекты.

Тем не менее Юхананов – это гуру современного театрального андеграунда, педагог и наставник для нескольких поколений молодой московской режиссуры.

Его идеи пустили корни не в одно творческое сознание и дали жизнь многим ярким явлениям в сфере поиска новых форм. Центральными ноу-хау Юхананова можно считать эксперименты с эвристической речью, создание движения «параллельное кино» и разработку метода индивидуальной режиссуры.

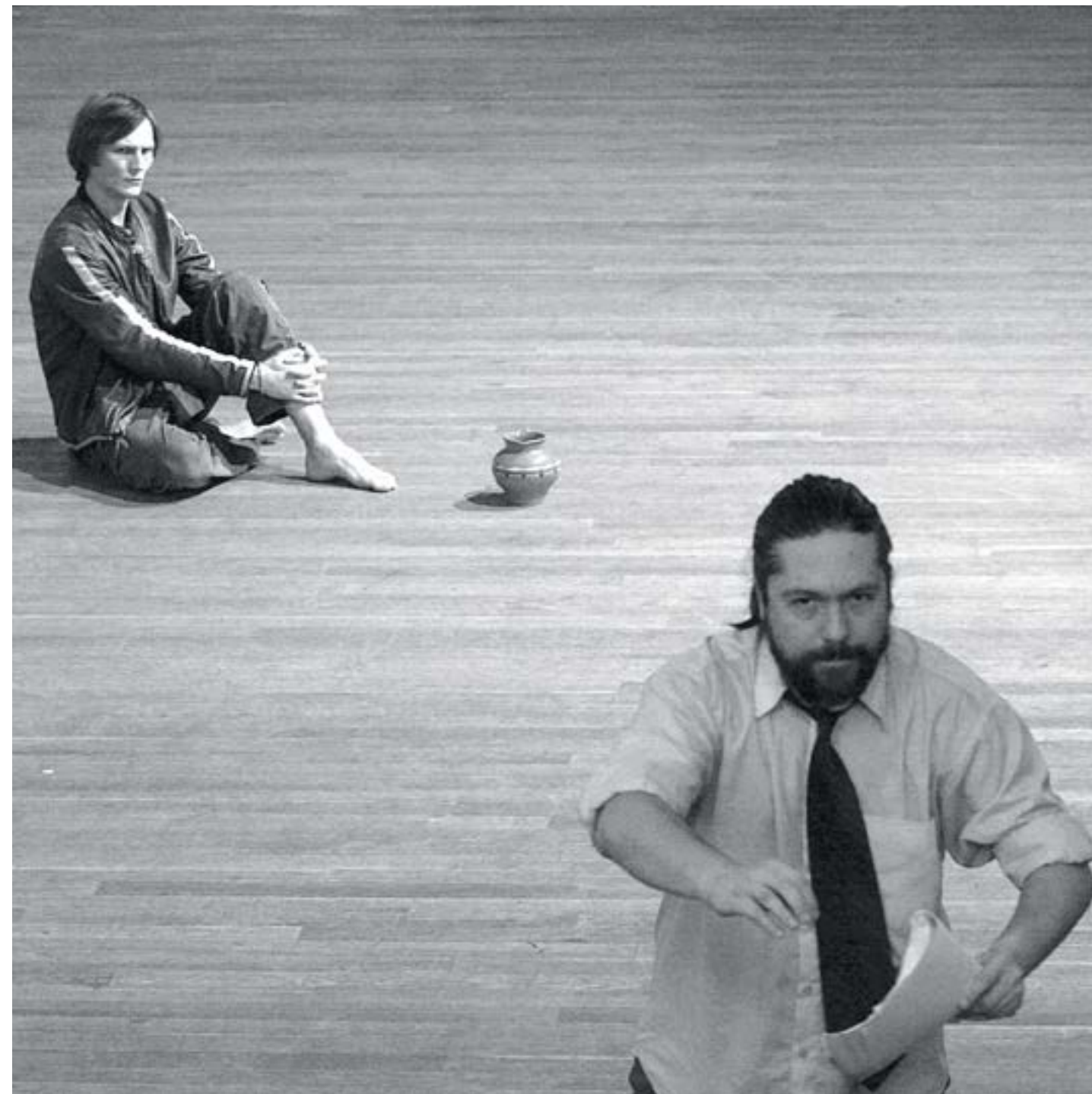
Театр, к которому он стремится, балансирует на грани жестокого аттракциона и мистери. Чего только стоит один социальный проект, осуществленный в театре и на видео «Дауны комментируют мир», в рамках которого были сняты несколько видеофильмов

и осуществлены театральные постановки. В проекте Faust, по первой части трагедии Гете с одноименным названием, были задействованы дрессированные кошки театра Ю. Куклачева, а актеры, играющие Фауста и Мефистофеля, постоянно менялись местами. Для полноты творческого портрета Юхананова стоит вспомнить его спектакль «Повесть о прямоходящем человеке», где главная роль была отдана парализованной немой художнице Оксане Великолуг, которая на протяжении всей постановки сидела на сцене в инвалидной коляске, а на экране за ее спиной проецировались ее же дневниковые записи, напечатанные на компьютере одним пальцем.

Сейчас Борис Юхананов проводит свои педагогические и творческие эксперименты в московской Лаборатории ангелической режиссуры (ЛАР) и Школе ангелической режиссуры (ШАР).

Проект «ЛабораТОРИЯ» – одна из последних разработок режиссера, созданная в 2002 году совместно с Григорием Зельцером. В рамках ЛабораТОРИИ осуществляется попытка одушевления текстов Торы при помощи театрального искусства.

Экспериментаторы показали репетицию «Голема», легенды об оживлении глиняного человека, на фестивале еврейских театров в Вене. После показа возникла дискуссия, которую записали на пленку. Теперь тексты обсуждения существуют в постановке параллельно с текстом самого «Голема». Таким образом, спектакль обсуждает сам себя – актеры играют свои роли и тут же комментируют происходящее. Зрители могут параллельно воспринимать два варианта «Голема»: идеальный образ постановки, каким его видит режиссер, и тот, который получается по факту. Происходящее на сцене очень похоже на самопародию, где актеры и режиссер «стебаются» сами над собой, ну и, конечно, над зрителями.





26.04.2008 00:33:00

■ <http://nastya-tomskaya.livejournal.com/45836.html>

Пишет Настя Т. Омская ([info]nastya_tomskaya)

<...> Несколько дней тому назад побывала на спектакле Александра Огарева «МалоРоссийские песни» в театре «Школа драматического искусства». Знаете ли, было отменно. Неожиданно отменно. Разливаться соловьем не буду, ибо – текст писать. Резюмируя: дорогой доктор, мгновенно вот эту штучку, и если вы мне скажете, что это плохо, я ваш кровный враг на всю жизнь. И ведь невзирая на то даже, что сего театра панически боюсь, в особенности после «Голема», выжить на котором удалось только благодаря участию в этой ужасающей демонической треш-религиозной тризне артиста Николая Каракаша.

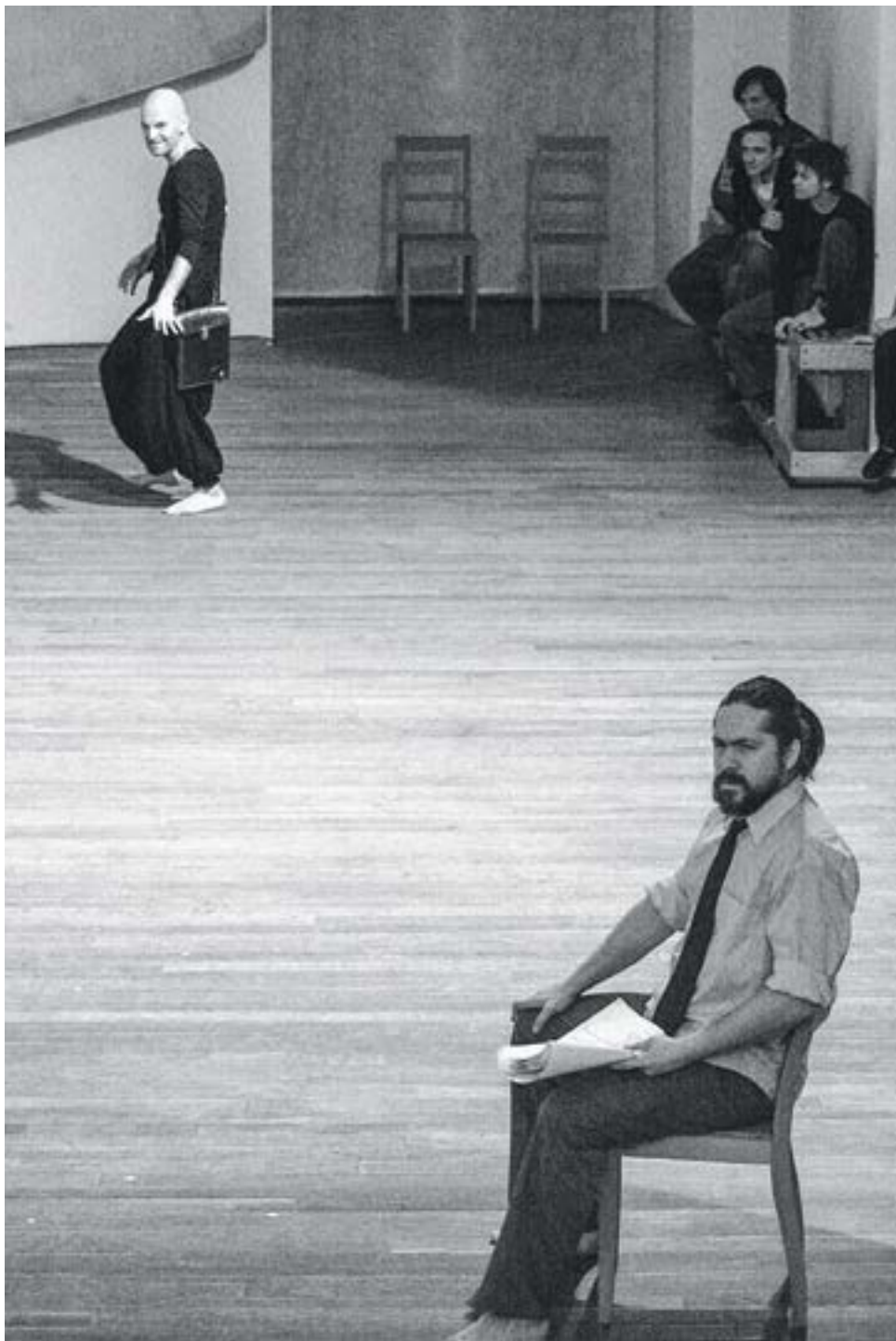
Опубликовано: 8.05.2008 «Русский репортер» №17 (47)/8 мая 2008

■ По материалам: http://www.expert.ru/printissues/russian_reporter/2008/17/golem/

Ольга Андреева, корреспондент отдела «Науки» журнала «Русский репортер»

Назовите это таетром

Среди премьер нынешнего театрального сезона – «Голем», спектакль одного из самых странных режиссеров московской сцены Бориса Юхананова. За спектаклями Юхананова надо охотиться: всего три-пять показов за сезон на площадках театра «Школа драматического искусства». Смотреть это странно: спектакль идет три вечера подряд. Понимать сложно: что поделаешь, Юхананов – гений. А значит, придется договориться с самого начала: он другой. Не плохой и не хороший, просто другой.



Попробуем начать с того, что спектакль окончен. Три первых дня жизни Голема на сцене театра «Школа драматического искусства» завершились. Голем возвращен обратно в глину, зритель – домой, критики – к своим записным книжкам.

Усталость. Юхананов сидит на стуле в центре маленького Тау-зала, руки закинута за голову. Веселый. Он отлично знает, что, вернувшись к записным книжкам, критики, скорее всего, будут его ругать. Или хвалить. Как там у Пушкина: «Хвалу и клевету приемли равнодушно...» Юхананов – редкий режиссёр, который не боится ни славы, ни провала.

– Вы двигаетесь вместе со зрителем, – говорит он актёрам. – Зритель – это огромный раблезианский младенец. Вы несете его на руках со всеми его тяжеленными пожитками. Эти пожитки – представления о том, что ему сегодня будут показывать. И все это надо донести до конца спектакля. Нельзя остановиться. Мы же все время движемся по раскаленному песку...

«Что это было?» – думаю я. Назвать это спектаклем – значит погрешить против природы театра, назвать жизнью – значит то же самое. На границе этого смертного для театрального режиссёра греха и существует Юхананов. За это его не любят критики. Предпринимая отчаянную попытку предъявить публике имя Юхананова, мы невольно вступаем в зону полной неизвестности. Автор мистерии «Фауст», хореографической драмы «Цикады», нескольких блестящих театральных и видеопроектов, один из самых глубоких теоретиков современной сцены, Юхананов представляет загадку для самих специалистов-театроведов. Выходя с его спектаклей, они неизменно качают головами: мы не знаем, как об этом писать. Мы тоже не знаем. Попробуем просто показать.



Итак, «Голем».

Мегамагарал (или сценическое воплощение самого Юхананова) (выходит к зрителю).

Ребят, а вам не показалось, что я как-то слишком агрессивно или грубально вел свою роль? Что я...

Гриша. Что ты?!

Соломон. А ты уверен, что ты хочешь, чтобы ответили на этот вопрос?

Гриша. Ты прекрасно выступил!

Гриша встает, подначивает публику на аплодисменты. Аплодисменты.

Соломон. А, прелестный дух, уверен ли ты...?

Мегамагарал. Вам не показалось, что я напугал зрителей?

Гриша. Нет. Те, кто ушли, те частично возвращаются.

Мегамагарал (к зрителям). Ведь зритель мог не понять, что на самом деле все происходящее здесь есть спектакль...

Вы думаете, ребята собрались обсудить премьеру? Нет, это текст спектакля.

Но все по порядку. Прежде всего – сам Голем. Откуда? Почему? Миф о Големе для иудаизма – примерно то же самое, что история Фауста для христианства. Голем появился на свет в еврейских кварталах Праги начала XVII века. Ребе Иегуда Лива бен Бецалель по прозвищу Магарал создал из глины куклу, подобную человеку, и, следуя опыту творца, вдохнул в нее жизнь. Эксперимент удался. Кукла начинает жить среди людей. Однако творение оказывается человечнее своего создателя. Голем заброшен в беспощадный мир, где его не ждет ничего, кроме одиночества. Жажда любви неутолима. В конце концов Голем восстает против человека и проливает кровь. Магаралу ничего не остается, кроме как отнять у своего творения душу и вернуть его обратно в глину. Вот, собственно,

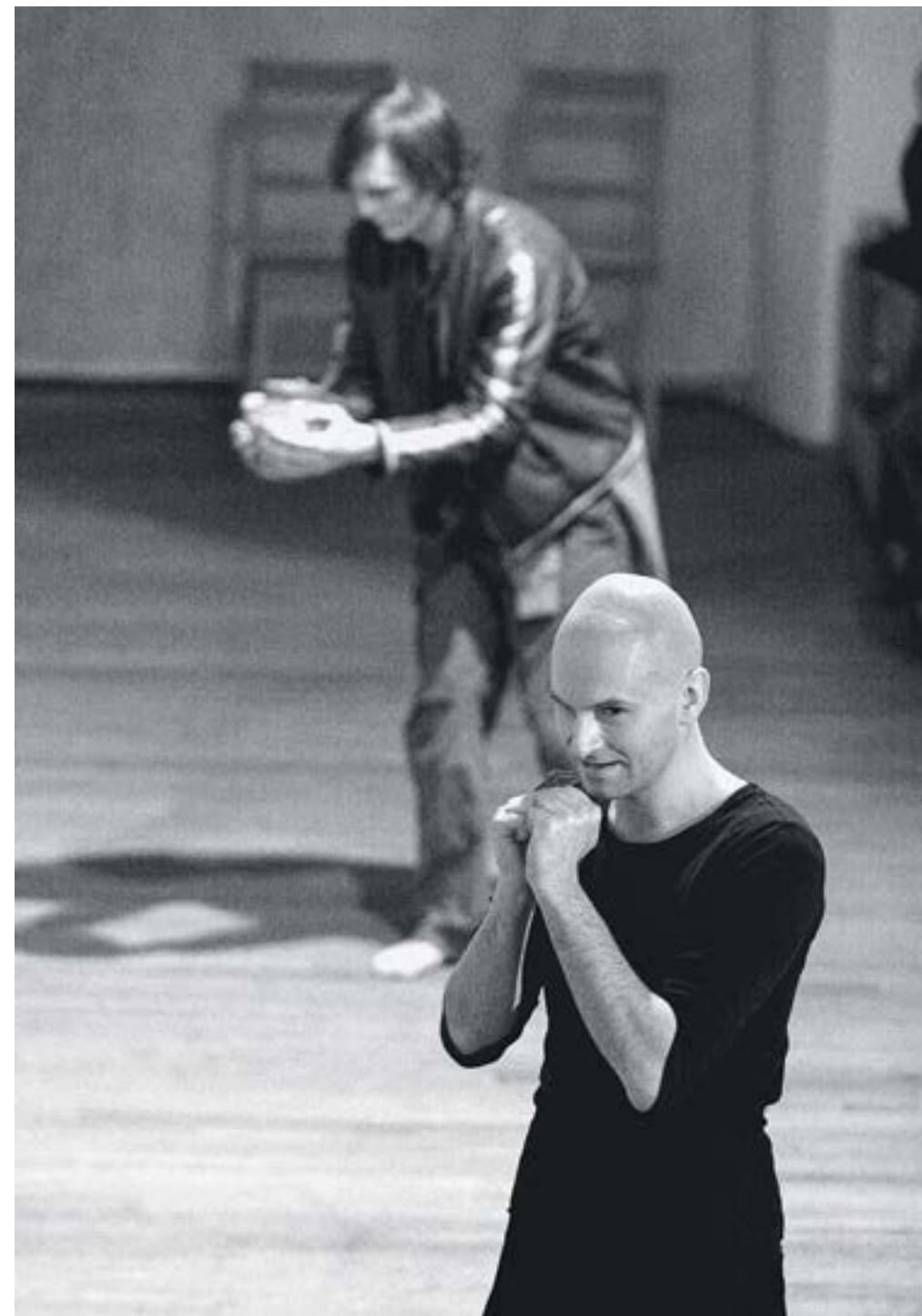
и вся история. И как говорят, вполне подлинная. В Праге до сих пор туристам показывают синагогу, в которой хранятся остатки той самой глины.

История по-средневековому мрачная и загадочно многосмысленная. Големический сюжет всплывал в мировой литературе, кино и драматургии довольно часто. В начале прошлого века драматург Гальперн Лейвик написал пьесу «Голем». Именно этой версией сейчас воспользовался Юхананов. Кстати, в энциклопедической статье о Големе можно прочитать немаловажный комментарий: в иврите корень «гкм» встречается в слове «галми», что означает «моя необработанная форма». Из всей этой истории нам нужно запомнить несколько ключевых слов: глина, творение, творец, человек, а также энциклопедическую сноску про необработанную форму. Потом пригодится.

Давай так. Я буду все время говорить «Юхананов, Юхананов», но это условный персонаж такой – Юхананов. Некий Учитель, упоминаемый нами в диалоге, для того чтобы он просто был. Как точка отсчета. Ну не можем мы жить без точки отсчета. Такие мы люди – советские.

Мы сидим в кафе с Николаем Каракашем, Мегамагаралом, исполнителем главной роли в спектакле «Голем», одним из немногих профессионалов в труппе. Ему 33 года, он успел дважды окончить ГИТИС – как актёр и как режиссёр, поработать с Анатолием Васильевым, поиграть в разных театрах и наконец прийти к Юхананову. Почему? Потому что талантлив, наверное. Нормальная биография молодого человека, для которого театр – не профессия, а способ жить.

Коля не дает интервью. Как, впрочем, и сам Юхананов. Сейчас мы просто разговариваем. Пытаемся уяснить сами для себя, что это такое – школа Юхананова, спектакль Юхананова, театр Юхананова.





– Сегодня существуют три типа театра, которые претендуют на полное отображение театральной ситуации в современной России, – продолжает Коля. – Первый – это театр-музей. Он гордится тем, что сохранил традицию, ставит только русскую классику, смакует образы русских усадеб, барышень, офицеров. Второй тип – это псевдобуржуазный театр. Он претендует на возможность отобразить мир современного человека с его кофе-хаусами, сексуальными пристрастиями, телевидением, финансовыми проблемами и прочей чепухой. Это то, что называется мейнстримом. Третий тип – театр проектный. Юхананов – это человек, который практически первый начал разрабатывать технологии и мировоззрение проектного театра в России.

Вот здесь надо остановиться. Если честно следовать правилам юханановской игры, то перед нами вовсе не спектакль «Голем», а некая новая форма театральной жизни, иная система координат. Это то самое место, о которое и спотыкаются критики. Ведь проект предполагает существование в перспективе, то есть большие промежутки времени – от 3 до 7 лет. Проектный театр – театр исследующий, он не ставит перед собой целью постановку спектакля. Он исследует природу и границы человека, а также игровых структур, в нем наличествующих.

Сам Юхананов называет «Голема» спектаклем, запущенным в эволюцию. С точки зрения классической постановочной практики его история выглядит странно. Четыре года назад начала свое существование мастерская Бориса Юхананова под названием «ЛАБОРАТОРИЯ». Идея для стороннего человека звучала смутно: попытаться ощутить под ногами территорию священных библейских текстов и станцевать на ней некий театральный танец. Люди пришли с улицы. Большая часть будущих артистов к театру никогда никакого отношения не имела. Юхананов объяснил принцип работы. Есть текст пьесы, есть текст Библии и есть театр. Актеры читали первое и второе и пытались изобразить все это в пространстве третьего. Брли понравившиеся эпизоды и играли. Как умели. Иногда это напоминало «Горе от ума», поставленное в школьном театре, иногда отчаяние людей, не знающих языка, чтобы сказать нечто важное. Юхананов или загадочно молчал,

или взрывался яростными монологами о природе театра и смысле бытия, или ругал бедных артистов на чем свет стоит. Девочки плакали.

Скоро выяснилось, что пьесы решительно не хватает. Пространство мифологического смысла, заложенного в сюжете, неизменно оказывалось больше пространства текста. В ход пошли любые вариации, но и их было явно не достаточно. Поставить пьесу оказалось невозможно. То, что получалось в процессе работы, все меньше напоминало произведение Лейвика и все больше некий пространственный комментарий к библейской теме творения. Юхананов почти не вмешивался. Изначально задав правила игры, он молча наблюдал, как актёры «жуют стекло» и на глазах превращаются в режиссёров. Общий непрофессионализм гарантировал иную степень достоверности. Никто, в сущности, не играл. По счастью, не умели. Вместо игры говорили и делали то, что каждому казалось важным.

В результате совместных усилий труппа породила некие сцены из пьесы Лейвика. Никто не говорил о ролях и персонажах. С десятков сцен, где все играли за всех, а текст Лейвика перемежался всевозможными вариациями, обнаруживали не столько сюжет, сколько его бесконечность. Творец – творение – творчество. Глина – душа – дух. Жизнь – смерть – бессмертие. Бог – человек – творение.

Получившееся произведение искусства представляло собой не только спектакль. Случилось что-то еще: актёры Юхананова превратились в персонажей мегаспектакля, творимого из их собственных жизней.

Весной 2007 года Юхананов повез всю компанию в Вену на маленький театральный фестиваль. Фестивальной публики набралось примерно столько, сколько актеров было на сцене. Играли в странном полуразвалившемся сооружении, которое венцы с европейской невозмутимостью называли театром. Играли не просто так, но с яростными комментариями самого Юхананова. Играли в течение двух дней. Играли так, что в Белом зале, где происходило действие, во время перерыва обвалился потолок. Поэтому доигрывали





в Черном зале. Играли страстно – так, что уже не понимали, где кончается спектакль, а где начинается жизнь. Так, что зрители то несли в недоумении, то плакали, то кричали «Браво!», то, уже после того как все кончилось, растерянно требовали объяснений: что это было? В общем, все прошло хорошо. И камера это зафиксировала.

Когда вернулись в Москву, тщательно расшифровали запись вместе с юханановскими комментариями, а заодно и с бурной дискуссией после спектакля. А потом стали играть так, как расшифровали. Расшифрованный текст и стал текстом спектакля «Голем».

Репетиционный процесс пересказать всегда трудно. Здесь мы вступаем на сакральную территорию невидимой театральной жизни – технологии. Любая репетиция, в сущности, откровение. Что-то среднее между гимнастическим залом и кабинетом психотерапевта. Грубо говоря, общаются не люди, а телесно воплощенные души.

Но описать репетицию Юхананова стоит. Уже хотя бы потому, что это и есть часть технологий, по которым создавался проект «Голем».

Итак, репетиция. На сцене Гриша и Ника – простите, Магарал и Тёмный образ.

Магарал. Кто ты? Твой голос голосом еще не стал...

Юхананов. Нет, что это за формальная эмоция? Ты сейчас слова играешь! А мне нужен смысл. И не смотреть, не смотреть в эту е...ную книжку. Это мешает. Не смотреть! Закон.

Магарал. Кто ты?..

Юхананов. Нет! Мне надо, чтобы волшебные струны заиграли. Чудо должно быть!

Гриша. Дай мне попробовать!

Юхананов. Ты же не пробуешь! Если бы ты пробовал, я бы заткнулся. Мне нужно, чтобы ты с мышонком с алмазными глазами разговаривал, с египетской стрекозой, с существом.

Гриша-Магарал. Исчезни! (Говорит с таким придыханием, что Ника – Темный образ долго держит паузу и начинает хохотать. Из зала крики: «Ника, не исчезай!»)



Юхананов. Гриша, вот что предлагаешь ты: «Ой, какой ты ужас, ужас! Ой, говно ты е...ное, ой, кошмар какой! Ну-ка исчезни к чёртовой матери!» А я тебе предлагаю другой рисунок совсем. Ты послушай: «Исчезни!»

Магарал (пытается повторить интонацию Юхананова). Исчезни!

Юхананов. Ты представь себе: это же такое зарождение любви. Ты говоришь: «Ой, какой ты жуткий, страшный, да ты вообще... ты гад, ты урод, ты чёрт знает что, но ты такой... ТАКОЙ...» Понимаете, это же зарождение любви. Страшный сюжет. Вы слишком естественные, а мне нужно, чтобы вы были чудесные.

Магарал. Исчезни!

Юхананов. Так, пошел минимализм. Ты чувствуешь? Ты уже третий раз это повторяешь.





Гриша (Юхананову). Исчезни!..

Юхананов. Не надо со мной говорить, как будто я нахожусь в маразме. Это вы находитесь в маразме. Это такой джаз должен быть. Когда вы научитесь со мной работать? Я репетирую с вами в очень опасном режиме. Очень острый жизнетворческий режим. Так вообще нельзя репетировать. Я это делаю из очень большого доверия к компании. И если кто-то не играет в эту игру, то и я не играю. Но оттого, что все вы хорошие, добрые люди, искусства не получится. Гриша, давай...

Магарал. Исчезни, Тёмный образ!

Уже расписаны все дни и ночи.

Ты будешь водоносом, дровосеком,

Болваном, избранником народа, слугой.

Ты будешь человеком!.. Человеком?

Появляется Лена (простите, Комментатор).

Лена-Комментатор. Магарал решил из глины создать человека. И тут к нему пришел темный дух. Ох, какой он был тёмный! И он попросил Магарала его не создавать. И вы знаете, что сделал Магарал? Этот гадкий иудейский священник, этот черный маг, этот сказочник, этот чудесный волшебник... Что же он сделал? Он все равно его создал! И заставил пройти через все ужасы, через страдания, болезни, ураганы, катастрофы, холокосты, клаустрофобию, абулию, гнилое мясо...

Юхананов. Эти слова есть в тексте?

Лена. Не знаю. Кажется...

Конец записи.

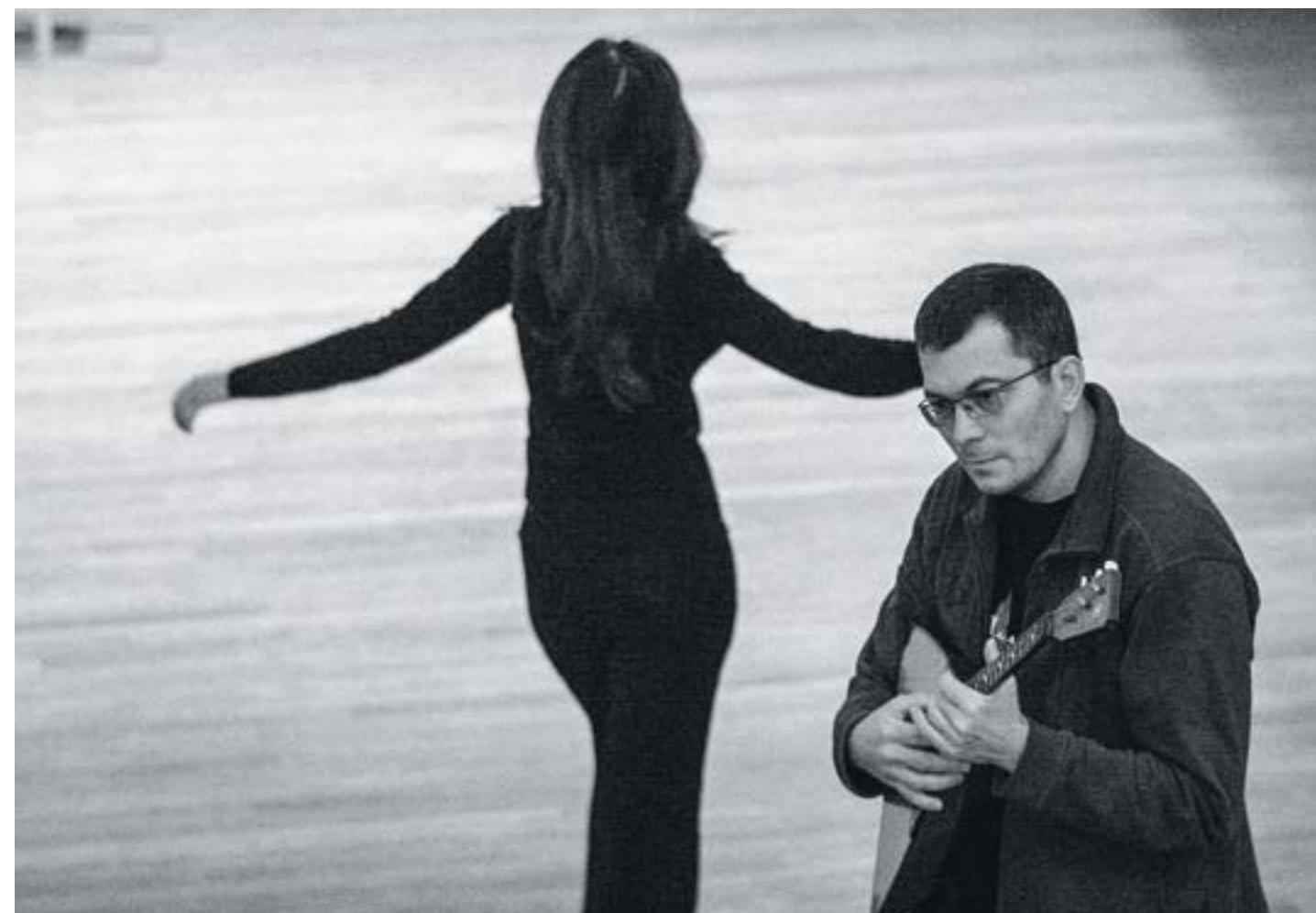
Постановочный театр отличается от театра проектного примерно так же, как параграф в учебнике по физике может отличаться от взрыва атомной бомбы. Если в первом случае мы имеем дело с условностью и профессионализмом, создающим ее с той или иной степенью убедительности, то во втором – перед нами чистый опыт, не хороший

и не плохой – реальный. В глазах представителей постановочного театра при упоминании театра проектного появляется нехороший блеск. Сие есть от лукавого! А между тем ни одним ни другим конкуренции опасаться не приходится. Проектный театр – отчаянный эксперимент, решиться на который и зрителю, и режиссёру, и актёру не так-то просто.

Ставится, в сущности, не спектакль, а некий новый поведенческий алгоритм, воплощенный в узнаваемую действенную форму. Что это меняет? Да все! Во-первых, для того чтобы драматургическая метафора стала реальностью, от сюжета должны остаться рожки да ножки. Собственно пьеса здесь никому не нужна.

Во-вторых, режиссёр в проектном театре – вовсе не постановщик, а, скорее, законодатель. Он задает систему координат и блюдет чистоту процесса. Кто куда пойдёт во время действия и что скажет, решают сами действующие лица. В-третьих, проектный театр покусился на еще одну священную театральную корову – персонажа. «В этом театре персонаж невозможен. Это груз, артефакт. Я персонажа забрал, режиссёра отдал, – повторяет на репетициях Юхананов, – это переворот покруче Коперника!» Участники проекта работают не с вымышленным лицом, придуманным драматургом, а с собственной судьбой. Никакой игры в искусство здесь нет, все по-настоящему. А значит, вас не спасет мягкое кресло зрительного зала – вы пришли не приобщиться к культуре, а пройти через круги ада. По-настоящему! Умные рассуждения о физике ядерной реакции на глазах превращаются в дым и пламень. Энергия, тщательно спрятанная в недрах материи, получает свободу. Зрелище, конечно, эффектное, но имейте в виду: рванет так, что крышу снесет точно.

Привычная условность театра-коробочки, внутри которого ходят ожившие образы-персонажи, здесь разрушена до фундамента, то есть до первого театрального опыта в истории – ритуала. Наверное, поэтому проектный театр выглядит так естественно и независимо, легко обходя все обвинения в маргинальности. Он слегка обманул прогресс и на его вершину поместил самую первую человеческую стратегию познания. Безопасность





культуры отменена. Вместо нее мы имеем дело с безумной негарантированностью творчества.

Я спрашиваю Колю: «В каком же месте – а это место должно быть! – кончается театр и начинается человек? Все, что ты говоришь, должно привести к тому, что человек на этой территории обнаруживает в себе некую новую способность демиурга».

– Ты должна расстаться со своей неоплатонической концепцией художника, – говорит Коля, важно прихлебывая кофе и заедая пирожком с мясом. – Сам Платон понимал художника как ремесленника. Любой человек, делающий горшки, – уже гений, критерий истины. Такой демиург и интересует Юхананова. Именно в эту ситуацию первозданного творчества он и направляет своего артистика. Творчество не есть создание красоты по Оскару Уайльду. Юхананов ставит перед тобой высокую планку и говорит, что ты уже демиург. Ему важно то, как ты обращаешься с собой как с глиной.

– Так все-таки глина или демиург? – я смотрю на своего собеседника и потихоньку перестаю понимать, с кем я разговариваю.

– И тут мы снова возвращаемся к спектаклю, – торжествующе объявляет Коля. – История Голема – это, по сути, отношения бога и человека, где человек – творение, Голем, а Магарал – творец. В спектакле это выражается в постоянном диалоге между импровизацией и спонтанностью. Все спонтанное священно для Юхананова: природа человека, человеческий свет, свобода – это и есть проявление божественного. Не религиозное, не профессиональное, не художественное.

Коля для убедительности громко долбит рукой по столу. Я замечаю, что люди за соседними столиками замолкают и прислушиваются. Кажется, вопрос о демиурге и глине волнует не только меня.

– Важно то, что происходит в самом человеке, который играет. – Коля терпелив, как ангел, и снисходителен, как черт. – Человек играющий делится на Голема и Магарала. Магарал во мне – это артист. Но во мне есть и человек, проживший 33 года в Москве определенную судьбу.

Вот этой судьбой Юхананов и требует созидать театр. Только проектная территория позволяет исследовать границу структурного и спонтанного. Это же не одно и то же. Вспомни «Египетские ночи». Все спонтанное, человеческое Импровизатор подавляет, и это кончается трагедией. Юхананов трагедию снимает. Он освобождает спонтанное.

Я пытаюсь определить жанр происходящего. Три ложки ума, немножко хорошего образования, большая ложка иронии, две – мужества, много вкуса и совсем чуть-чуть трагизма – универсальный рецепт жизни. Той самой, которой мы хотели бы жить.

– Вот я сейчас импровизирую или это спонтанный текст? – неожиданно спрашивает Коля.



– Конечно импровизируешь, – отвечаю я спонтанно. И вдруг понимаю, что разговариваю с Големом. Одним из двадцати Големов, создавших себя из глины на территории юханановского театра. Спектакль уже запущен в эволюцию, творение продолжается.

– Я разыгрываю сцену, импровизирую, – удовлетворенно говорит Коля. – Но вот я долблю рукой по столу – это спонтанное движение. Взаимоотношение этих территорий и есть взаимоотношения Голема и Магарала. Это то, что я создаю. Я сейчас лепил из твоего сознания Голема.

Бертольд Брехт, когда его обвиняли в том, что его театр и не театр вовсе, а нечто совсем другое, говорил: «Ну, назовите это таетром».

Проект Юхананова идет на подмостках «Школы драматического искусства» в течение трех вечеров и тоже мало напоминает театр. Если его корни искать в традиции, то зрелище под названием «Голем» куда ближе к народному театру Средневековья, чем к современному. Только мистериальный эффект здесь возникает вовсе не из исторических штудий,

а из того, что можно назвать чем-то вроде жизненной жадности. Ведь рано или поздно человеку надоедает страдать, и тогда ему нужно срочно понять, откуда брать силы, чтобы жить. Где кроются те источники энергии, которые превратят нашу способность испытывать боль в великое эволюционное преимущество? Как научиться жить там, где жизнь невозможна? Это и есть основной вопрос искусства.

Театр Юхананова об этом. Скорее о будущем, нежели о настоящем. Килограмм высококачественного катарсиса, обещанного еще Аристотелем, в случае с «Големом» оборачивается необходимостью ответить на вопрос: кто я? Творец? Творение? Бог? Человек? Или все сразу? Перед нами модель тотального театра, нечто вроде нового вероисповедания, где неразлуч-



ная пара Голема и Магарала оказывается универсальной метафорой человеческого бытия. Проектное мышление Юхананова, по сути, дает возможность пережить опыт человеческой эволюции от исполнителя к автору, от актера к режиссеру, от творения к творцу. Посмотрите, как мы превращаем самих себя в объекты искусства, говорят Големы Юхананова.

И тут критическая мысль в самом деле бессильна. Можно или поверить в свой шанс, или тихо уйти, не дожидаясь конца спектакля. Второе ни к чему не обязывает, а вот первое... Впрочем, эту историю зритель будет рассказывать себе сам.

19.05.2008

■ <http://gazeta.24.ua/news/show/id/44326.htm>

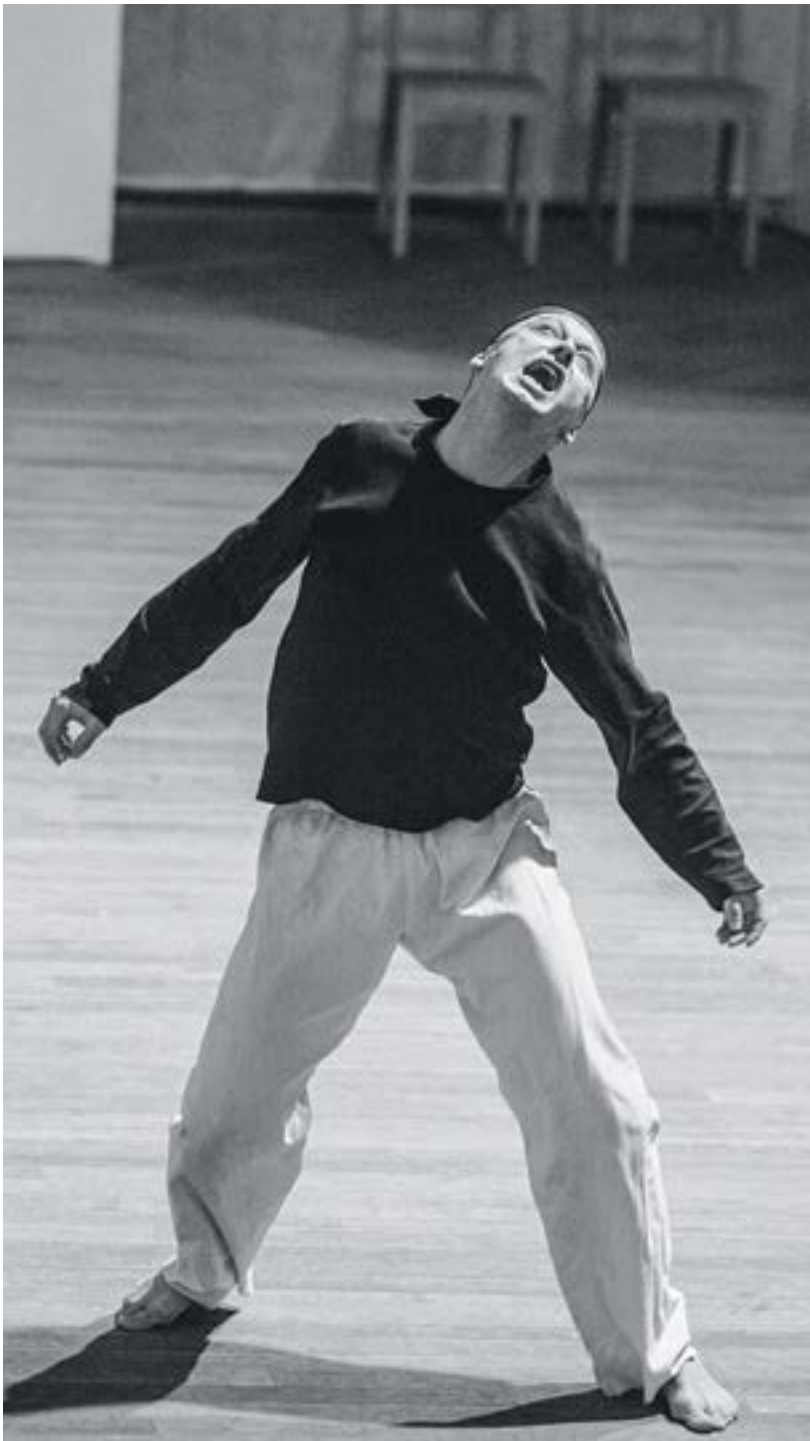
Ольга Островерх, «24»

Юхананов прокомментировал Тору

Московский режиссер Борис Юхананов представил в Киеве новый театральный проект ЛабораТОРИЯ, а его актеры поделились с публикой Гогольfesta своим видением Священного писания. В зале много смеялись.

В программке было написано: «Спектакль в трех частях. 17 мая – часть I. 18 мая – часть III». Опытные зрители внутренне похолодели: из-за презрения Юхананова к хронологическим ограничениям это вполне могло означать, что антракта с буфетом между первой и третьей частями не будет. Такая перспектива отодвинула на задний план животрепещущий вопрос, куда, собственно, делась вторая часть?





Спектакль «ЛабораТОРИЯ. Голем. Венская репетиция», как и все предыдущие проекты гуру московского экспериментального театра Бориса Юхананова, – история без конца и без начала. Если Юхананов «залип» на какой-то теме, будьте покойны, он ее из рук не выпустит. Будет рассматривать и так, и эдак, пока художественные и экзистенциальные смыслы окончательно не распадутся на атомы. Или не синтезируются во что-то совершенно неожиданное. Зрители в это время могут нервно курить бамбук. Их никто не задерживает.





Предыдущие десять лет объектом художественного исследования служил чеховский «Вишневый сад». На его культурно-унавоженной почве Юхананов взрастил настоящую садовую цивилизацию – с собственным языком, законами и населением. Раз за разом проходя вместе со своими актерами циклы реинкарнации, режиссёр-мичуринец радовал особо терпеливых зрителей неожиданными образами чеховских героев, которые постепенно утрачивали антропоморфность, превращаясь в неких «садовых существ».

Кроме этого, Юхананов обожает комментировать. Жизнь и искусство представляются ему в виде гигантского разветвленного комментария, из-за которого текста почти не видеть. Когда-то давно режиссер привлек в свой проект людей с синдромом Дауна. Поначалу они разъясняли актерам тайную жизнь Сада. Затем комментировали Евангелие. После – устройство мира.

Сейчас Борис Юхананов и его соратник Григорий Зельцер занялись толкованиями Торы. Продолжается это всего лишь год, что, по юханановским меркам, является эмбриональной стадией проекта. Для его осуществления была создана ЛабораТОРИЯ – художественная община и международное движение, цель которого состоит в изучении священных текстов средствами театра.

Звучит угрожающе, а выглядит очень смешно. Актеры уморительно комментируют действия друг друга, обмениваются ролями, с необычайной лёгкостью входят и выходят из образов. Их очень много, появляются они непосредственно из зрительного зала, отчего складывается впечатление, что половина зрителей посвящена в тайну происходящего на сцене. Наблюдать за этим можно было бы бесконечно, поскольку за основу спектакля авторы взяли один из самых мистических и запутанных сюжетов иудаизма – легенду о гомункуле Големе и его создателе. Главный вопрос той части спектакля, которую удалось увидеть зрителям Гогольфеста, звучал приблизительно так: «Зачем ты меня создавал, если я тебя об этом не просил?» Ответ на него мы получим, скорее всего, лет через десять. Юхананов работает вдумчиво и неторопливо.



Добавлено: Пн 19.05.2008 16:51

■ <http://teatral.org.ua/forum/viewtopic.php?t=1885&postdays=0&postorder=asc&start=50>

ЙолопУккии

Несколько мыслей о «Венской репетиции «Голема»

Писать об этом трудно; заставляет лишь потребность понять и разобраться, что же это такое нам было показано? Не пересказывая увиденного, попробую изложить несколько возникших мыслей в надежде, что инициатива моя будет подхвачена...

1. По поводу ЛабораТОРИИ вообще.

Центральная установка ЛабораТОРИИ Б. Юхананова и Г. Зельцера, как я понял, это попытка создания еврейского театра в диаспоре, ориентированного, прежде всего, на работу с сакральными текстами иудейской традиции. Театра, который мог бы стать своеобразным новым мидрашом. На мой взгляд, идея чрезвычайно интересная, хотя и провокационная по отношению к тысячелетней иудейской традиции. Но тут возникает естественный вопрос: а насколько все это может быть интересно и близко кому-либо, кроме лиц, находящихся внутри (или поблизости) этой традиции; плюс узкий круг гебраистов, культурологов и некоторых других специалистов? Вопрос открыт.

Что касается меня, то в подобном опыте мне интересна, прежде всего, «культурологическая» составляющая: «прививка» еврейской (семитской) традиции, традиции последовательного единобожия и письменного текста абсолютно чужеродного ей элемента; ведь театр имеет корни языческие, и возник в культуре слова не письменного, но звучащего по преимуществу; в культуре, в которой – в отличие от семитских – визуальные искусства изначально «легитимны». (Вспоминаются «Поиски Аверроэса» Борхеса.)

Однажды, пару тысяч лет назад, подобное скрещение уже имело место, породив христианство, а с ним и всю современную западную (включая нас) цивилизацию. Так что результаты подобных «прививок» могут быть очень интересными и далекоидущими...

Что же касается показанного в рамках Гогольфеста спектакля, то он все-таки о другом. Легенда о Големе (кстати, показательно, что она представляет собой явление, не то чтобы маргинальное, но, во всяком случае, далекое от «мейнстрима» иудейской традиции) как мне кажется, послужила ему скорее поводом, нежели темой. Таким поводом, в принципе, мог стать любой другой текст. Лишь в одном эпизоде тема Голема сливается с темой спектакля: там, где Режиссер в отчаянии сам уподобляет себя Голему (1-е действие) – бессловесному человекоподобному куску глины, ни на что неспособному.

Гораздо более убедительная попытка перевести священный иудейский текст на язык сцены, это, по-моему, пьеса Надежды Птушкиной «Овечка», и спектакль по этой пьесе режиссера Д. Лазорко. (Спектакль идет в Театре драмы и комедии на левом берегу.)

О самом спектакле в другой раз. Если получится...

[там же]

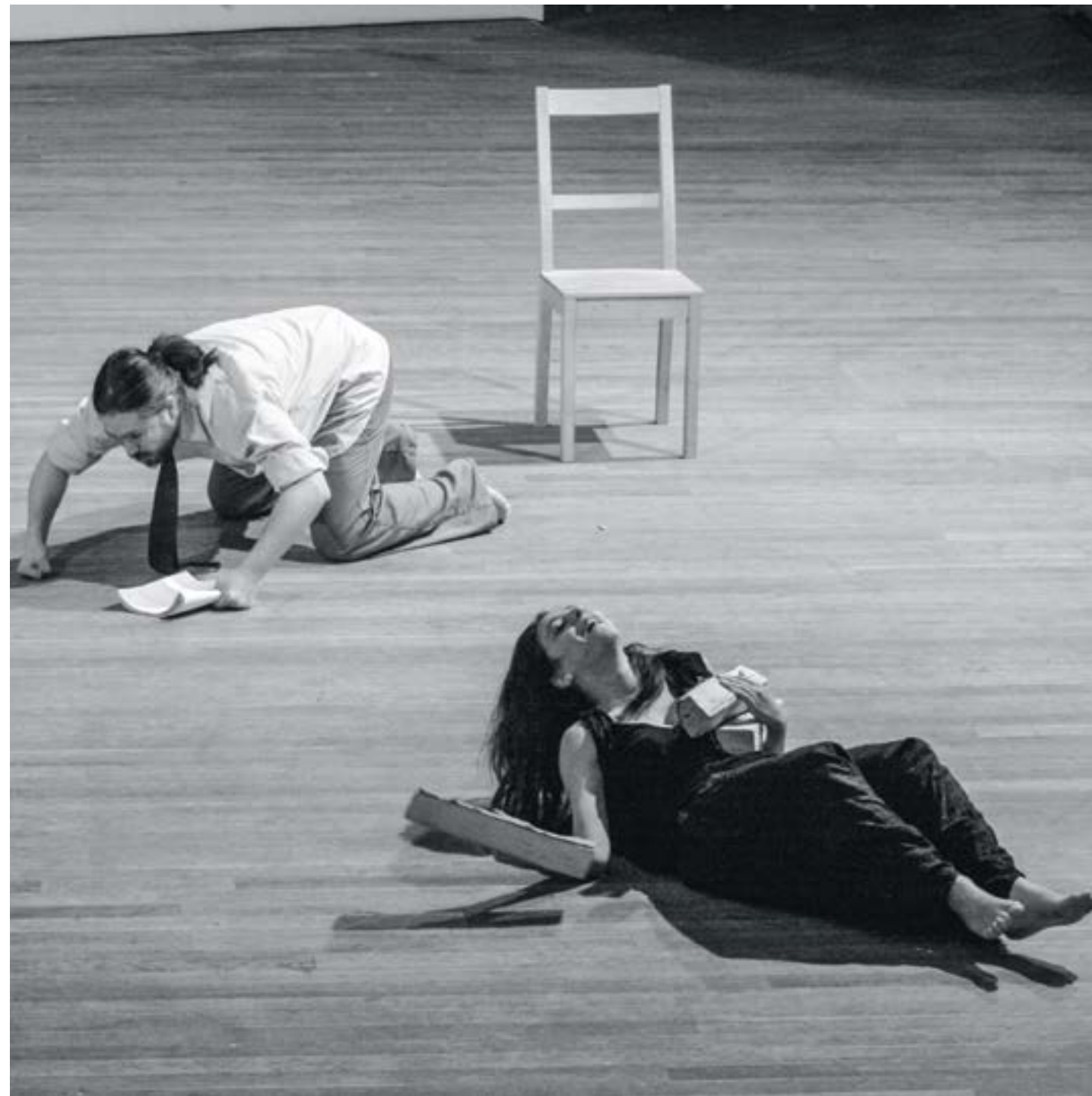
Klim (Kiev) Добавлено: Ср 28.05.2008 – 16:26

ЛабораТОРИЯ. Еврейский театр. Начало.

Я решил тоже выложить пару мыслей о ЛабораТОРИИ (меньше скажу о том спектакле, который проходил на Гогольфесте и больше о концепции и замысле, как я их понимаю). Для продуктивности я возьму в оппоненты то мнение, которое предложил ЙолопУккии.

Для начала надо разобраться в том, что такое «Еврейский театр», и почему авторы проекта так настаивают на том, что «его» никогда не было и быть не могло.

Дело в том, что в подлинном иудаизме «театр», в принципе, не мог возникнуть. То, что сейчас принято называть еврейским театром, является лишь неким вариантом классического (греческого) театра, разрабатывающим еврейскую тематику, где материалом служат еврейские авторы, тексты Библии или





же национальные темы. Такова и «пьеса Надежды Птушкиной «Овечка» и спектакль по этой пьесе режиссера Д. Лазорко» – это не более чем психологический, постановочный театр. (Можно ли саму пьесу «Овечка» реализовать в театре другого «вида»? – Мне кажется, что можно, но за этим стоит работа другого плана.)

Так что же тогда означает столь парадоксальная фраза «Еврейский театр»?

Как известно еврейскую культуру можно охарактеризовать такими терминами:

1. Б-г.
2. Тора.
3. Община.

В идеале связь между этими пунктами невероятно сильна.

И вот вопрос. Как «сохранять» (а сегодня в большей степени – «создавать») эту связь посредством Театра? На этот вопрос Б. Юхананов на протяжении многих лет искал ответ. В данный момент он только формируется, но основной план действий уже есть. Он выглядит приблизительно таким образом (стоит еще раз заметить, что это только мои размышления об...)

– Материалом должен стать Священный текст. Но способ его «прочтения», вернее подход, должен иметь определенный характер, учитывающий сложность проявления СВЯЩЕННОГО ТЕКСТА. Ведь невероятно легко просто деструктировать его, десакрализировать, подстроить его под себя и тем самым просто «избежать» встречи с ним. Тут, наверно, стоит напомнить, что же такое ТОРА. Как известно, Моисей получил две ТОРЫ – Письменную и Устную (впоследствии она тоже была записана). То, во что должен будет превратиться еврейский театр в своей завершенной форме, должно, видимо, быть похоже на продолжение традиций Устной Торы (о «ней» мы тоже поговорим позже).

– Нужно сформировать «подлинную общину».

– Инструментом служит Театр и Птихта (некий вариант талмудической проповеди – о ней я скажу позже).

В идеале своем, театр такого рода – община (которая включает в себя и «играющих» и «зрителей» и, в конечном итоге, это различие стирается, зрители становятся играющими, а играющие зрителями, и вместе они совершают некий акт, который служит продвижению в Эдемский САД). Для такого рода взаимодействия и «играющие и «зрители» должны пройти некоторого рода подготовку. (Это все в общих чертах, если возникнут вопросы, то мне будет проще формировать язык и понятия для нашего общения.)

Можно попробовать отследить похожие процессы в спектакле «Голем».

Во-первых, была попытка создания игрового пространства для зрителя, как интеллектуального, так и эмоционального.

Во-вторых в спектакле использовались так называемые «текст-жесты» – их можно было заметить, когда появлялись пробелы в основном нарративе действия, когда актеры начинали совершать некий личностный акт, вернее молитву. Это происходило, когда артист «странно» двигался, произнося Священный текст (об этом тоже чуть позже).

В третьих (на мой взгляд, в этом главная заслуга) был сформирован некий вариант «общины». Ребята, участвовавшие в спектакле, уже на протяжении 6 лет вместе. Они встречаются семь раз в неделю, не зарабатывая на этом денег, многие себя в жизни уже реализовали, но все же что-то их держит.

Для начала, я думаю, этого хватит. Вопросы... вопросы... вопросы...

[там же]

ЙолопУккии

Добавлено: Пт 30.05.2008 – 18:27

Klim писал(а): Я решил тоже выложить пару мыслей о ЛабораТОРИИ (меньше скажу о том спектакле, который проходил на Гогольфесте и больше о концепции и замысле, как я их понимаю). Для продуктивности я возьму в оппоненты то мнение, которое предложил ЙолопУккии.

Клим, спасибо за этот пост! Только мне кажется, что взятое в оппоненты «мнение» мало в чем противоречит Вашему. Я как раз хотел подчеркнуть, что известное нам театральное искусство, при всем его разнообразии, в сво-





ей основе совершенно чуждо семитским культурам вообще, и ортодоксальной иудейской традиции в частности. Именно поэтому, как Вы пишете,

Цитата: в подлинном иудаизме «театр», в принципе, не мог возникнуть.

Что касается пьесы «Овечка» и спектакля Д. Лазорко по ней, то и тут я полностью согласен: это спектакль именно психологический, не выходящий за рамки того, к чему мы уже привыкли. Но в самой пьесе скрыты гораздо большие возможности: возможности экспликации и актуализации священного в тексте Торы, а это как раз и могло бы стать противодействием профанации сакральных текстов, о котором говорят Юхананов и Зельцер. Помню, что когда я смотрел спектакль «Ты, которого любит душа моя», то я довольно сильно чувствовал эту нереализованную возможность: все действие протекает как бы в «горизонтальной» плоскости (профанный уровень), и не хватает «вертикали», сакрального уровня, который потенциально в тексте присутствует, так как сюжет все-таки из Ветхого Завета (или, если угодно, из Торы).

Между делом замечу, что слова «Бог» и «Тора» не могут быть терминами (как Вы, Клим, пишете), потому что обозначают явления единичные и уникальные. Но это к слову...

Идем дальше. Если цель Юхананова и Зельцера как создателей нового типа театра, как Вы пишете, состоит в том, чтобы сохранять и воссоздавать связь между Богом, Торой и общиной (евреев), то чем этот новый театр может заинтересовать нас, гоев?

Для христиан (православных и католиков) театральные постановки на библейские сюжеты не новость. При этом подобные постановки гораздо меньше противоречат церковной ортодоксии (в силу того, что античная культура органически вошла в христианскую традицию и по некоторым другим причинам).

Я уже писал, что для меня очень показателен тот факт, что легенда о Големе, по мотивам которой написана пьеса, взятая в качестве материала для спектакля труппой Юхананова, эта легенда представляет собой явление, далекое от «мейнстрима» иудейской традиции, от Торы и Танаха; почти маргинальное по отношению к ним. И видимо, не случайно, что, если актеров и режиссеров этой труппы интересует проблема Творца и Творения, то обращаются они к этой «маргинальной» легенде, а не к самим священным текстам. Думаю, тут дело в том, что легенда о Големе – это уже результат адаптации (и профанации?) этих текстов к чуждой им европейской культуре. И, вероятно, такому, уже «адаптированному варианту» иудаизма легче найти общий язык с искусством сцены. (Правда, это всего лишь догадка: я не копал настолько глубоко.)

Попытка соединить такие разные в своей основе вещи, как театральное искусство и ортодоксальный иудаизм, на мой взгляд, может быть очень полезна для обеих этих вещей. Иудаизм будет изменяться в сторону большей открытости остальному миру (что, в общем-то, и происходит с ним в последние десятилетия), а театральное искусство во взаимодействии со столь чужеродным материалом получает шанс проверить свои возможности (и, вероятно, границы), почувствовать собственные корни, основы...

[там же]
Klim

Добавлено: Пт 30.05.2008 – 22:10

Цитата: Клим, спасибо за этот пост! Только мне кажется, что взятое в оппоненты «мнение» мало в чем противоречит Вашему.

И Ваше мнение действительно не противоречит тому, о чем я упомянул, как и в целом вся моя статья не является контраргументом Вашей. Для меня было важно только подчеркнуть

те нюансы, которые вы упустили. Ведь когда я говорю, что театр «чужд» еврейской культуре, я тут же подмечаю то, что он всё-таки может иметь место даже в иудаизме. Разница же в задачах такого театра. Ведь тот факт, что театр не возник в иудаизме, имеет под собой какой-то предлог. Его стоит учитывать. В отличие от античной «философии жизни», где человек является центром событий, где он стремится «познать» себя и жизнь, где ему необходимо вступать в контакт, в общение с миром (именно по этой причине и возник театр, да и искусство в целом), в «философии иудаизма» (если так можно выразиться беру грех на душу, «философия»-греческий термин, который тоже, между прочим, прямо противоположен иудаизму, хотя и возник в нем во время смешивания его с арабской культурой) человек – часть жизни, он и есть жизнь, по-этому ему не нужно ни познавать себя, ни других, а лишь двигаться «сюжетом жизни», которым и выступает Тора – ибо она это «сюжет» (в спектакле про это упоминалось). Так что, тем более теперь, когда происходит смешение культур и миров, Иудаизму по прежнему не нужен Театр в той форме, в которой он возник у греков, но театр может быть нужен для другого.

А то, что касается гоев, – ну вот вам же стал любопытен спектакль Бориса, то, во что он одет, это то, во что Борис в принципе одевает свои спектакли, но упаковка может быть разной (от театра ведь должно что-то остаться.) Хотя по-настоящему всё же это будет только для того, «кто знает правила игры». Но это ведь не повод, что б не смотреть?



Борис Юхананов: на территории «Нового еврейского театра»

Беседовала Марыся Никитюк

Борис Юхананов – московский андеграундный режиссёр, представитель мистериального театра, ученик Анатолия Васильева. Автор проектов: «Сад», «Дауны комментируют мир», «Фауст», «Повесть о прямостоящем человеке», ведет режиссёрскую лабораторию в Школе драматического искусства. Сегодня в поле зрения режиссёра – вопрос «Нового еврейского театра», о нём и ведется речь на примере долгоиграющего проекта Бориса Юхананова «ЛабораТОРИЯ. Голем. Венские репетиции», спектакля, который сам для себя пишет пьесу. Две его части (из трёх существующих) были показаны в два дня в Киеве 17 и 18 мая 2008 года на ГогольFest.

– Один и тот же спектакль – «Голем. Третий день» – в Киеве и в Москве имеет совершенно разные настроения. Это зависит от смены места или от поставленных целей?

– Я делаю произведения, которые трудами нашей арт-общины неустанно эволюционируют, то есть развиваются, а развитие можно обозначить как изменение: мои спектакли пребывают в путешествии в качестве и во времени.

– Вы заранее договариваетесь с актерами о своём появлении в спектакле, о внедрении в его ткань?

– Не совсем. Мое появление в спектакле – это часть договора, часть нашей театральной поэтики. Им неизвестно место, в котором я включаюсь, но тактика моих включений общиной исследована и не является новостью.

Я работаю на очень опасной грани: репетирую жизнетворческим примером. Две ипостаси являются для меня очень важными в образе режиссёра: с одной стороны, режиссёр – Фараон, властитель театра, контролирующий его производство, а с другой, он –

проводник, Моисей, ведущий свой театр через пустыню. Игра этими ипостасями, Моисея и Фараона, проявляется в энергии и в том животворящем импульсе, который передаётся от меня к арт-общине. По сути, на репетициях я работаю с помощью этого режиссёрского персонажа.

Фараон – текст, а Моисей – речь, в оперировании ими скрытана особого рода брутальная поэзия, текст, который я называю священным стэнд-апом. Дело в том, что моя речь и Текст, в который она превращается, синхронизированы, я ответственен за речь, как будто пишу текст. Когда я вклиниваюсь в игру, я не просто даю совет, а предлагаю персонажа, дающего совет. В традиционном театре режиссёр показывает тот или иной психологический или действенный ход, а актёр его повторяет. Хороший актёр, пребывающий в хорошей связи с режиссёром, слышит предложение, идущее от него, берёт его себе и дальше может в рамках этого предложения вольно и выразительно импровизировать. В работе нашей арт-общины само предложение нацелено на другие свойства театра, поэтому оно подается в форме особого вида импульса на пересечении двух мегаперсонажей: Фараона и Моисея.

Коля Каракаш, исполняющий роль режиссёра, Мегамагарала, внемлет этому импульсу, и остальные – тоже, актёры к этому приучены.

– Однако на самом спектакле вы сказали, что своими вставками, адресованными Коле, «подавили» его...

– Это тоже часть текста, игра его слоями, или, если хотите, внутренние цитации. Что это значит? Эта моя фраза является фрагментом текста, скрытанного в репетиции. Я ее во время спектакля «копубликовываю», цитируя некий фрагмент репетиций, тем самым указывая на определённый момент уже произошедших взаимоотношений между режиссёром и актёром.

– Сначала я видела только третью часть «Голема...», не сообразив, что есть и предыдущие. И сейчас могу сказать, что тогда у меня было более целостное впечатление. Это было опьянение: я увидела спектакль, опирающийся на воздух, он самоцитировался, не имея материализованного тела.



– Это, кстати, правильное впечатление. Потому я и делаю три части спектакля в отдельные дни, предоставляя зрителю такой формат жизни спектакля. Естественно, я понимаю, что далеко не каждый зритель найдёт в себе силы и время смотреть все три части. И впечатление самодостаточности третьего дня заложено в тот формат его подачи, который мы сейчас используем в репертуаре.

– Когда вы говорили на мастер-классе об объёме спектакля и о том, что нужно делать мобильные проекты, что вы имели в виду?

– Спектакль вырастает театром обязательно вместе с сопровождающими его мыслями и чувствами, создаётся некий объём, в котором постановка живет. Но в условиях гастролей нужно либо перевозить этот объём с собой, вплоть до воспроизведения идентичного пространства, либо изначально создавать проект, который может сам себе сплести объём уже на месте – мобильный проект. Я делаю мобильный театр, закладывая это изначально в свой метод: народ, бредущий сквозь пустыню. У евреев поначалу даже храм был переносной. Только, когда они осели, обретя землю Обетованную, был воздвигнут храм – и то не сразу, несколько





поколений прошло, перед тем как Давид решился на строительство, завершённое его сыном, царём Соломоном. А дальше, как вы знаете, храм был разрушен дважды. Если эту реальность вы спроецируете на нашу скромную затею, тогда будет более понятно соотношение объёма, путешествия и завершения труда – его невозможности.

– **Есть ли режиссёры, которые тоже закладывают в основу спектаклей возможность «путешествия»?**

– Питер Брук тоже понимает театр как путешествие. В этом нет никакой принципиальной новости, путешествие – это естественное свойство театра, поскольку спектакль постоянно меняется.

Конечно, когда театр застигнут форматом производства, он делает продукт, который должен повторяться, играть, продаваться, это рынок, но театр и рынок – мало совместимые вещи. Одним из способов пренебрежения рыночным производством такого рода является путешествие. Брук тоже не содержит театр, а делает особого рода проект, путешествуя с ним.

– Каждый Мастер находит свои средства отражения реальности, возводя их в метод, но можно ли этот метод применять к другой, изменившейся реальности?

– Каждый художник сопрягает способы обращения с реальностью и свой метод со сферой, которую он исследует, опираясь на опыт переживания и опыт знания. Подчас опыт обуславливает усталость художника, иногда он перевоплощается в черты совершенно другого опыта.

Недаром сказано, что опыт – друг парадокса: ты оказываешься в совершенно неожиданном месте со своим опытом, где он, выясняется, неприменим. Тогда-то и появляется качественно новый экспириенс, расставаясь с собственным опытом, художник становится его подлинным носителем. Опыт расставания с собственным опытом – это самое драгоценное, что может обрести художник на пути своей жизни.

– Правильно ли я вас понимаю, сейчас центром вашего творчества является рефлексирование самого творческого акта?

– Я вам так отвечу: центр моего глубинного понимания можно очень осторожно определить как путешествие в глубину иудаизма. «Глубина иудаизма» – это глубина священного сознания, которое открывается трудом саморазличения человека в свете Творца, когда ты всматриваешься в самого себя беспощадным глазом. Эта оптика рождена не тобой, а Творцом, но передана нам мудрецами – совершенно выдающимися сущностями – в данном случае мудрецами еврейского народа. И когда ты подставляешь себя под их зрение, ты понимаешь, насколько это рискованный и опасный для твоего сознания и твоей судьбы жест: различение себя в свете Творца. Это очень тяжкий путь, он составляет основу того, где я сейчас нахожусь. В этом смысле театр меня интересует как часть моего труда саморазличения.

– А в чём опасность саморазличения?

– Можно сойти с ума. Вы вступаете на территорию, где постоянно происходит «контакт». Мудрецы говорят, что травинка не может расти, если ее не толкает Ангел.





– Что вы понимаете под арт-общиной?

– Это один из вызовов времени. Сегодня человек, лишенный работы с группой, это человек, лишаящий себя подлинных возможностей для саморазвития. Арт-община исходит из культуры ансамбля в русской театральной традиции, из религии – от православного понятия «соборности». Хотя сегодня после «коммунистического происшествия» особенно трудно жить в коллективе. Представьте, что мы опять захотим жить с множеством, переживая определённого рода единство. Но при этом мы будем сохранять право другого на самоопределение, не совершая по отношению к нему так называемого «онтологического захвата», о котором писал философ Эммануил Левинас. Попробуйте, не зная Другого, пребывать с ним во взаимодействии, быть свободным от априорного знания о Другом. Вот здесь и начинается арт-община.

– С арт-общиной вы начали работать в Школе драматического искусства?

– В Школе драматического искусства у меня есть рабочая режиссёрская

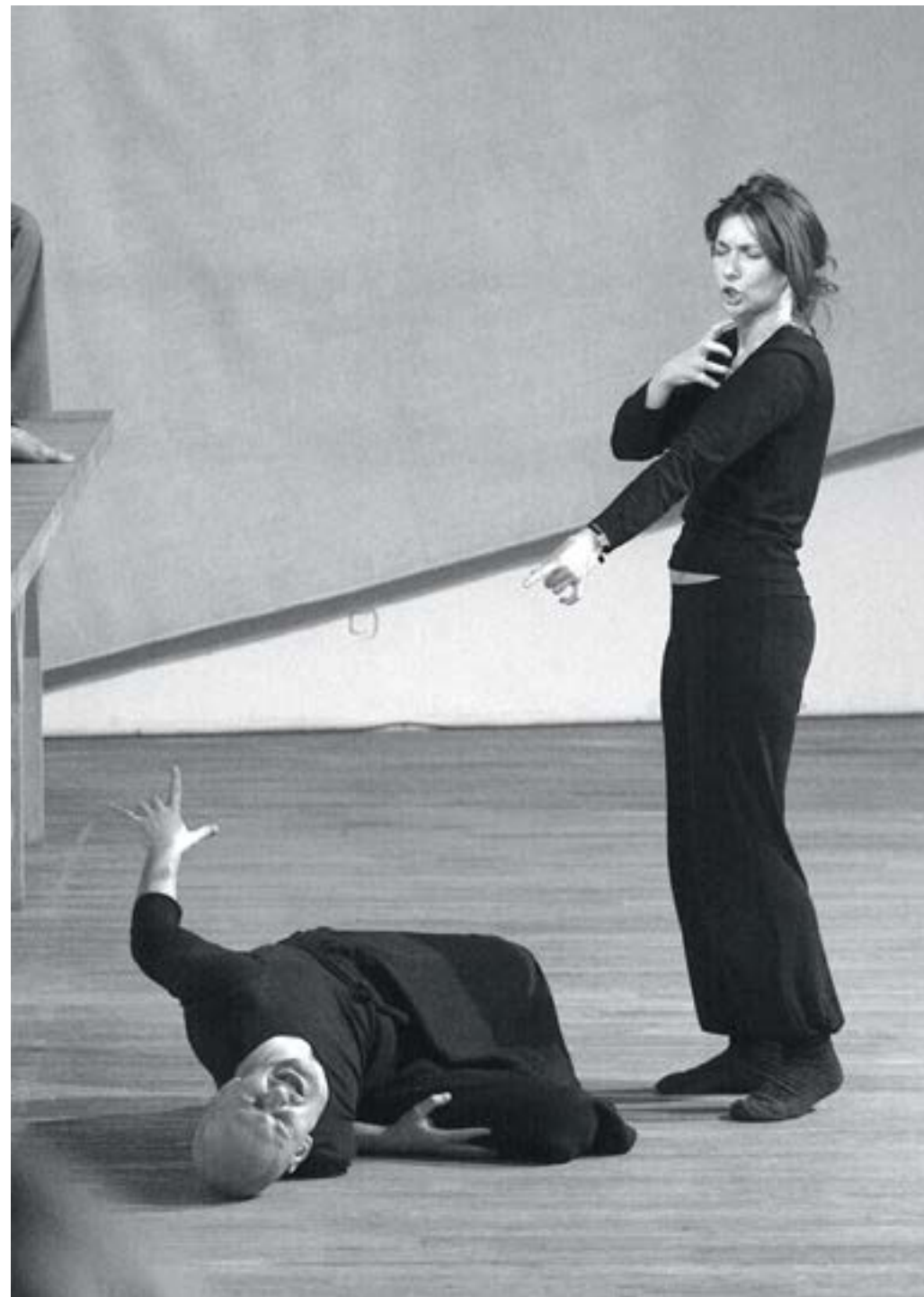
лаборатория, где я делаю самые разные вещи. ШДИ сделана как ансамбль, объединяющий различные лаборатории, там ведётся исследовательская работа. Одна из исследовательских групп – моя, с ними я ставил «Повесть о прямостоящем человеке» и другие постановки.

Проект «ЛабораТОРИЯ» был мною сделан вне ШДИ. И только четыре года спустя, на определенном витке развития, когда арт-община окунулась во все сложности работы со священными текстами иудаизма, я переместил ее в ШДИ, где потом родился спектакль «Голем», который теперь сам для себя пишет пьесу. На самом деле, это бесконечный проект, потому что меня интересует бесконечное время. Процесс создания спектакля имеет свое начало, хотя я путаюсь, 2001 или 2002 год, а дальше постановка была так спроецирована, что в ней самой не заложено финала. Всё когда-то завершится, подобно человеку с его жизнью, ведь человек живёт в бесконечном времени, в бесконечном самоощущении, но все процессы, которыми он застигнут, конечны. Таким образом, мы вступаем в противоречие с собственной жизнью, называемым десакрализацией.

Я не случайно оказался на территории «Нового еврейского театра», здесь я получаю энергию для моей дальнейшей работы и театрального письма, которым я увлечён.

– Является ли отправной точкой спектакля текст драматической поэмы Лейвика «Голем»?

– Ни в коем случае. Всё искусство в универсальном проектировании схоже с тем, как сажают семечко. Вот я посадил семечко – семинар «ЛабораТОРИЯ», где я вообще не обязан был ничего делать. Я очень придирчиво рассуждал о Торе с людьми, которым это было интересно: о соотношении театра и Торы, искусства и Торы. С этого постепенно родился международный семинар, к нам стали приезжать раввины, художники,





увлеченные или интересующиеся священными текстами иудаизма. И каждый раз я ставил одну и ту же тему: «Зачем евреям театр, если у них есть Тора» – так звучал первый семинар.

Постепенно в этом семинаре появилась возможность проекта. Поначалу это был своего рода марафон, который состоял из бесконечного потока актёрских работ, который я стал переплетать своим комментарием в режиме реального времени. Очень долго мы настаивали это вещество – сопряжение игры и комментария. При том, что комментарий постепенно перемещался с периферии в центр, где ему предназначено существовать в сегодняшней культуре. Эта особая жизнь комментария отвечает тому, как развивается традиция. В иудаизме, например, комментарий принимает на себя особую роль, он оказывается устным или письменным продолжением традиции – так живёт корпус Талмудических текстов. По сути, устная Тора рождается как комментарий к письменной Торе на протяжении тысячелетий.

Внутри проекта стал возникать спектакль. И возникнув, он стал писать для себя пьесу. У меня есть такая надежда, что из этого вырастет «Театр», который является одной из искомым проекта. Моей целью является Новый еврейский театр. Услыште меня в полноту этого конкретного термина и этой метафоры по отношению к европейской культуре.

Театр по определению не мог возникнуть в иудаизме, который уникален тем, что даже не имеет слова «театр», пользуясь греческим «театрон». Еврейский театр всегда имел черты европейской культуры, но если сейчас уйти к чистому еврейству, мы с вами обнаружим, что обновление европейскому театру нужно искать на территории, где театра не было и не могло быть. Вот эту территорию надо найти, построить. Такой территорией является «Новый еврейский театр». В каком-то смысле я поэтому здесь и оказался, здесь я получаю энергию для моей дальнейшей работы и театрального письма, которым я увлечён.

27.05.2008

■ http://teatre.com.ua/oglyady/golem_dolgoe_puteshestvie/

Голем. Долгое путешествие

Марыся Никитюк

Театр московского режиссёра Бориса Юхананова, ученика Анатолия Васильева, никогда не был в мейнстриме и туда, понятное дело, не стремился. Его спектакли-испытания, раскрывающие на территории интеллекта и мистериального театра глубокие смыслы, не создаются, чтобы ублажать публику. Каждый должен терпеть муку рождения мысли: режиссёр, актёр и, в конечном итоге, зритель.

Вот уже семь лет Борис Юхананов строит духовно-культурную общину, началом которой послужили семинары режиссёра, участники которых искали под его руководством связь искусства, в частности театрального, и священных текстов иудаизма: Торы, Талмуда, Танаха. Борис Юхананов пытается создать театр там, где, казалось бы, его быть не может, – на фундаменте еврейской религиозно-философской мысли.

Оказывается, в иврите, как и в большинстве языков мира, нет своего слова, обозначающего «театр» – вместо этого используется греческий термин *θέατρον*. А разнообразие театра сводится к нескольким культурным традициям: Западной цивилизации – европейский театр с греческими корнями, Восточной – балийский театр, японский театр Но и Кабуки, и т.д. Каждая театральная система выражает то или иное мировоззрение, но что такое еврейский театр? Бориса Юхананова, скорее всего, не интересуют вопросы еврейской религии или политики. Законы бытия, аналогия божественного творчества и творчества человеческого – вот, что находится в центре его внимания.





Словом, чем режиссёр не Моисей и Фараон в одном и том же лице? Как Фараон он обязан быть репрессивным началом, как Моисей – быть освободителем, и вести свою труппу. Театральная постановка как Исход. И с кем еще сравним режиссёр, если он постоянно занимается тем, что экспроприирует реальность у зрителя и выдает ему другие вселенные, художественно осмысленные?





Определённый этап работы этой духовно-культурной общины, имеющей в своем названии греческое начало и еврейское продолжение: «лабораТория», отразился в трёх частях спектакля «Голем. Венская репетиция». После продолжительной работы группа обосновалась в помещении «Школы драматического искусства» в Москве, коллектив состоит и из профессиональных актеров, и из «студийцев», не имеющих театрального образования.

В Киеве первая и третья часть «Репетиций» принесла массу удовольствия публике, но и обескуражила её. Потому что, думаю, впервые здесь увидели спектакль, рефлексирующий сам себя, спектакль, происходящий сам из себя и сам себя комментирующий. Понять это сложно, даже если видеть. Постараюсь объяснить. Как я понимаю, в работу общины на определенном этапе, когда роли студийцев и самого Бориса Юхананова внутри коллектива уже начинали оформляться, вошел текст еврейского писателя Г. Лейвика, а именно его драматическая поэма «Голем», переведённая на русский усилиями самой общины. В попытке поставить, но не просто поставить, а расшифровать глубинный алгоритм творчества, выраженного в фигуре Голема и пражского раввина XVI века Магарала, создавшего его, режиссёр открыл весьма интересную и сложную форму будущего спектакля.

Готовя первую часть, репетиции записывали, и так спектакль начал писать для себя пьесу. Расшифровки Борис Юхананов составлял в драматический текст – получился спектакль, изображающий репетицию и сбрасывающий с себя кандалы театральной условности.

На сцене рассказ о Магарале и его создании Големе, существе, отбрасывавшем две тени, без души, крови и сердца, переплетается с комментариями персонажа Режиссёра и разговорами его с актёрами по поводу только что сыгранных сцен (Николай Каракаш играет самого Юхананова). Получается сложная кубическая система: театр в театре театра, то есть реальные актёры играют актёров на сцене, которые играют в теле спектакля ещё один спектакль.

В некоем ритуале повторения перед нами создают Голема, на множество голосов, воспевая его антиприродность и уродство. Все это переводится актёрами, играющими переводчиков, на английский и, частично, – иврит. Дело в том, что репетицию спектакля показали на фестивале еврейских театров в Вене год назад, и чтобы сделать спектакль понятным всем, его оснастили художественной формой перевода. После постановки в Вене было обсуждение, записанное на диктофон, из него и родилась третья часть спектакля, которая рассматривает творческий акт сквозь призму иудаизма.

Первая часть была взрывной и смешной, здесь был и гротескный Режиссёр, который «подкалывает» своих актёров, и обращение-отсыл к публике, о которой переживали персонажи: мол, зачем ей это все смотреть, или иронически постёбывали: о чём думает зритель, когда смотрит спектакль? – О чём угодно, кроме спектакля. Прошлись и по тиранической системе одного Хозяина в театре, взяв за пример издевательства питерского режиссёра Льва





Додина. В общем, спектакль поднимает массу вопросов, которые одним текстом да несколькими просмотрами не охватить. Но эта саморефлексия приоткрывает не «кухню» постановки, как многие подумали и разулыбались, а образ мышления творящего, его расслоение на множество ролей.

Вторую часть в Киеве не показали, зато на следующий день показали третью часть спектакля вместо мастер-класса, заявленного в программе ГогольFest.

Третья часть является обсуждением двух предыдущих. Здесь центральным является вопрос роли режиссёра, актёра, творца и сотворенного, соотношения иудаизма и творчества, свободы и несвободы – ведь вся жизнь ортодоксального еврея расписана в Талмуде. Господь говорит тебе, как ходить, что есть, что делать, ты ложишься спать – и Бог

указывает на какой бочок тебе лечь... В острой дискуссионной манере стоял вопрос свободы и творчества в спектакле – актёры играли зрителей, некогда бывших на фестивале в Вене и дискутирующих с режиссёром. Но более того, Борис Юхананов сам входил в ткань спектакля, реагируя на выбитого из процесса игры Николая Каракаша (его игра не удовлетворяла режиссёра), объяснял зрителю, что, будучи драматургом и режиссёром можно разорваться, потому что важно, чтобы актёр не пропустил ни слова и чтобы играл блестяще.

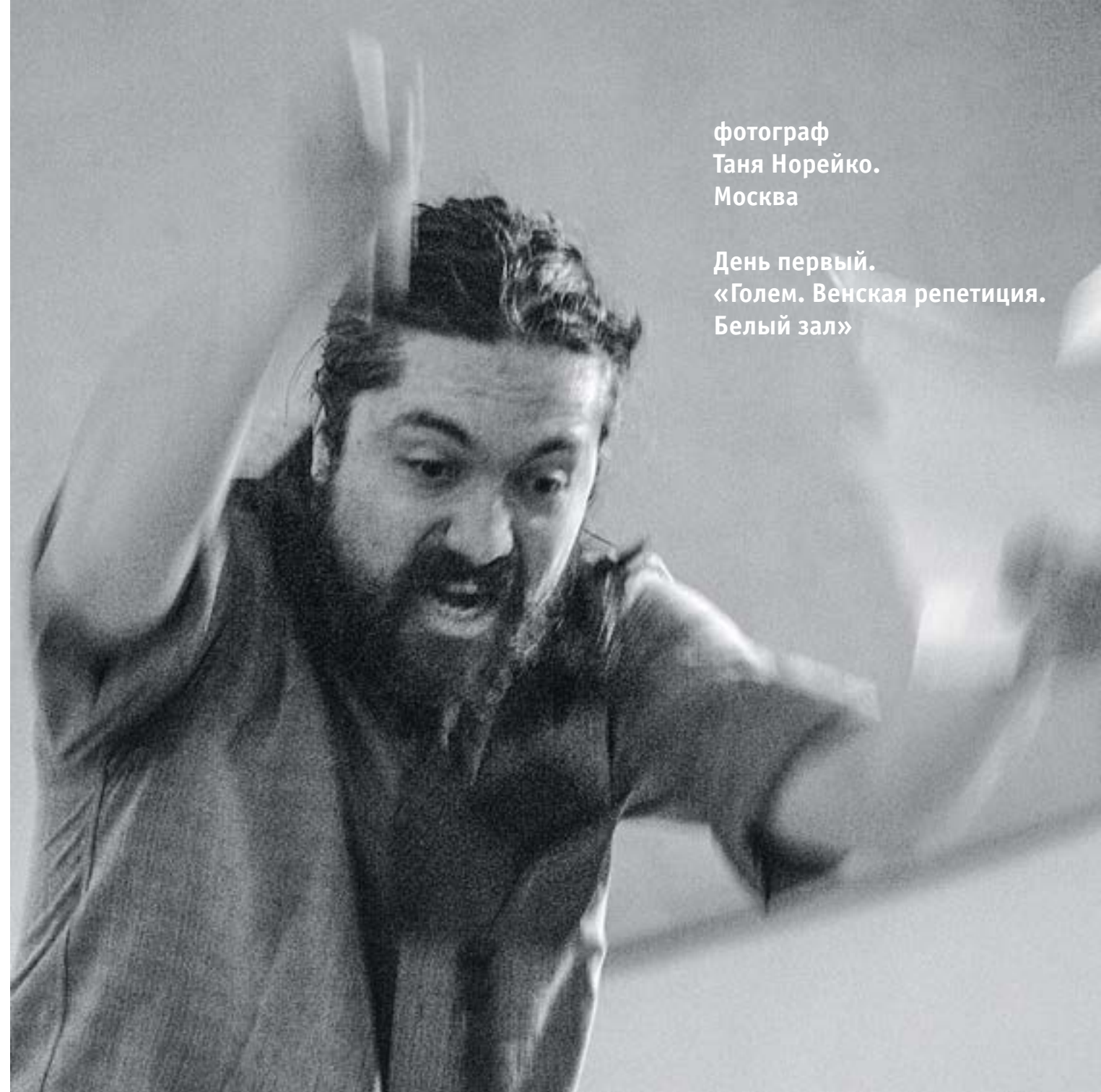
Борис Юхананов обозначил жизнь своего спектакля как путешествие. Обживая разные объёмы, в разных пространствах спектакль видоизменяется, спектакль путешествует. Поэтому, будучи в Москве осенью, когда я его видела, он был до колик смешным, в Киеве весной он оказался серьёзным, даже немного тяжеловатым. Всё-таки, если первая часть походила на интеллектуальное зрелище, то третья – на испытание для интеллекта.

И как объяснил мне позже Борис Юхананов, спектакль не просто путешествует, а продолжает дальше творить сам для себя текст. Самой поэмы Лейвика было поставлено всего 10%, в трёх частях проекта трагедия Голема еще не раскрыта, но потихоньку раскрылась алхимия театрального процесса (в третьей части досталось и Гротовскому, как профанатору таинства, и Станиславскому – с ним просто не согласны). Так что пункт предназначения не ясен, проекты Бориса Юхананова – это путешествия на долгие годы.

Спектакли были показаны 17 и 18 мая в Киеве, в «Арсенале» в рамках ГогольFest.

фотограф
Таня Норейко.
Москва

День первый.
«Голем. Венская репетиция.
Белый зал»





2008 год

■ Из интервью с русским драматургом, режиссером и музыкантом Алексеем Шипенко

http://teatre.com.ua/suchasne/teatr_y_myroporjadok/

Театр и Миропорядок

Беседа

Разговаривала Марыся Никитюк

<...> Театр мне принципиально не нравится. Почему я люблю Бориса Юхананова, например? Потому что он против театра. Он против театра, который состоит из лжи. Официальный театр как институция построен на ложных законах, все это – ложь. Это такой заговор: мы искусство показываем, делаем вид, что мы художники, а зрители делают вид, что они зрители.

Прожив три-четыре года в Германии, написав «Судзуки», которую позже поставил Остермайер, я понял, что ничего не могу рассказать о Германии, о Европе. Там нет темы, нет героя, есть просто милая Европа.

В Европе ставят классику или пьесы молодых драматургов. Последнее время разгорелась мода на новую драматургию, в становлении которой участвовал и Томас со своим проектом – существует молодая драматургия и ее нужно поддерживать.

Но «современная драматургия», «новая драма», «нью рейтинг» – это общественное явление, появившееся потому, что пришло время молодого театра и молодой драматургии.

Томас своим активным, спортивным театром доказал, что есть молодые люди, и не нужно больше Петера Штайна с его академическим театром, который уже почти ушёл. Европейские театры обречены ставить своих молодых новых драматургов, которых на самом деле с позиции качества не так и много, может быть, один-два, тогда как нужно – 200. Поэтому множество продюсеров и агентов находят множество авторов, но это связано с социально-политическим фактором, искусственно создан идейный запрос общества массового потребления.

Новая драматургия – это, скорее, комментарий к действительности. Нужно говорить о каких-то существенных вещах, она же говорит о внешней мишуре. В Россию эта волна пришла из Европы, да и вообще страна поднимается, находятся деньги, эти деньги можно отдавать культуре – приходит понимание того, что у нас тоже есть свои писатели. Это все очень милые идеи, они могут быть, но они провоцируют возникновение таких пьес, которые рассказывают о банальности окружающей нас реальности, о взаимоотношениях, милых или не милых, странных или ужасных, но, в общем, почти всегда поверхностных.

Борис Юхананов в «Големах» очень честно рассказывает о себе, эта позиция мне близка. Люди, которые ставят пьесы про какую-то жизнь, попросту врут. Идея театра, да и вообще искусства как зеркала действительности – лобуда. Наверняка есть люди, которым все это нравится, в этом они видят предназначение театр и искусства, но они заблуждаются и навязывают эту ложь другим.

Иногда, когда я прихожу в театр, на сцене что-то вдруг прошибает мое сердце и мой мозг. И весь я начинаю о чем-то важном





думать, касающемся только меня, моей собственной жизни, в этом состоянии я что-то нахожу, какой-то ответ на какой-то вопрос, может, я его забуду через пять минут, это неважно – сам факт, что я этот вопрос или ответ услышал – вот, что главное. А в обычном театре я никаких ответов и никаких вопросов не слышу.

Когда я посмотрел Големов (всех), я сразу сказал, что это – подвиг. На самом деле то, как Юхананов живёт и показывает свою жизнь, – это подвиг. Он постоянно задаёт себе вопрос, а вот то, что я только что сказал, – это истинно или нет? И тут же опровергает сам себя, и ставит под сомнение предлагаемые нам истины. То есть он постоянно находится в опасном для своего сознания движении, подвергая всё сомнениям. Он – не спящий. А это спящее – оно везде сейчас. Вот эта жизнь, эти деньги, эти кафе, в которых мы сидим, это же все так – шелуха.

Юхананов сомневается во всех культурных ценностях, в которых мы засиделись, застоялись, которые воспринимаем теперь как истины, когда на самом деле это все фальшивки. Причем он об этом говорит серьёзно, не трешево-революционно, а очень высоко, исходя из своего сердца и своего мощнейшего интеллекта.

Я не очень уверен в том, что эта реальность – реальна. Это мое глубокое убеждение. Я хожу по городу



и понимаю, что я – инопланетянин, причём я знаю, что так себя чувствует каждый, кто идет по этому городу – проблема только в том, как он с этим чувством-пониманием обращается. Некоторые люди сходят с ума, некоторые начинают зарабатывать деньги, другие заводят семью, некоторые занимаются так называемым искусством, но всё это в основе своей имеет бегство или уход от того, кто ты есть, от понятия ЧЕЛОВЕК.

Но убегать от этой реальности нужно так, чтобы больше не возвращаться, а большинство людей в своем способе бегства на самом деле возвращаются к этой же выдуманной действительности, просто немножко задекорированной иллюзиями.

<...> Существует определенное знание, которое миром было утрачено. Оно для посвященных, для тех, кто способен прийти к основным вопросам человечества.

Если театр или искусство рассматривать с точки зрения профессионализма, то это шоу-бизнес получается. Мы можем применить к ним те же требования, что и к одежде: пиджачок не очень красив или тесен – мы его не покупаем, если он модный и нам нравится – возьмём. Это прикладное использование феномена искусства.

А если понимать искусство как один из путей, то тогда мир меняется. Можно ведь сапоги шить и просветлиться, а можно всю жизнь проиграть абсолютнейшую ложь в столичном театре – и тебя потом никто и не вспомнит даже. Решиться – значить быть посвящённым.

Каждый человек, будучи ребёнком, воспринимает мир как бесконечное существование, совершенно фантастическое по своей красоте. Потом человек попадает в социальный мир, в его жесткие рамки: школа, институт, работа – и начинается ломка. Нас всех ломают, никто не уходит от этого молоха, но потом у тебя появляется выбор: соглашаться с этим или нет.

<...> Я захожу в книжный магазин «Дом книги» – и у меня возникает только ощущение ненависти. Вся эта печатная продукция вызывает у меня только отвращение. Почему там, посреди всего этого магазина, не может лежать только одна книга, но необходимая? Если мы хотя бы одну книгу прочтем по-настоящему, нам этого хватит на всю





жизнь. Но проблема заключается в том, что весь мир и мы с ним, перешёл в систему рыночных отношений. Это окончательно и бесповоротно. Ренессанса не будет. Этот мир полностью фальсифицирован. Все сейчас направлено на продажу. Мы же могли вместо того, чтобы сидеть в этом кафе, сидеть где-то на Патриарших и понимать, что мир немножко другой вокруг нас? Но мы сидим в товаре, нам крутят товарную музыку, мы курим товарные сигареты, мы пьём товарные напитки и разговариваем об искусстве как о товаре. Вопрос в том, во что превратилась наша реальность? И обратного пути нет, все может закончиться только большим взрывом или катастрофой. Мир сейчас находится совершенно в неправильных взаимоотношениях с самим собой. Хотя, с другой стороны, пользуясь любимым способом Юхананова переворачивать мысль, можно сказать, что этот мир совершенно правильно существует, а вот человек его неправильно понимает.

11.06.2008

■ <http://www.companion.ua/Articles/Content/Forprint/?Id=21765&Callback=73>

Капустник по Торе

Виталий Ченский

В 2002-м известный андерграундный московский режиссер Борис Юхананов вместе с еврейским культуртрегером Григорием Зельцером придумали проект «ЛабораТОРИЯ». Название дает понять, что он состоит из двух частей: театрально-исследовательской и сакральной, связанной с иудаизмом. В брошюре, которая презентует деятельность «ЛабораТОРИИ», Юхананов пишет, что психологический (реалистичный) театр уже дал миру много великих спектаклей, а вот игровой и мистериальный еще не освоен.

Кроме ежедневных репетиций, актёры-участники «ЛабораТОРИИ» участвуют в Бейт-Мидрашах – так называют занятия по изучению священных еврейских текстов, которые проходят под руководством раввинов. Юхананов объясняет, что прививка древней традиции помогает очистить искусство от «психоидного», аффектов, мешающих настоящему творчеству, и что он хотел бы создать театр-общину, опирающийся на Тору, Танах и Талмуд.



Любопытно, что в начале XX века мистик Георгий Гурджиев рассказывал своим ученикам о чем-то подобном. Искусство, по словам Гурджиева, делится на субъективное (случайный продукт оригинальничания и фантазирования художника) и объективное (истинное искусство, которое художник создаёт не в угоду своему эго, а чтобы отразить некую объективную истину). Возможно, Юхананов с помощью своей «ЛабораТОРИИ» пытается найти путь к этому объективному искусству?

Постановка, которую Киев увидел 18 мая на «ГогольFest», называлась «ЛабораТОРИЯ. Голем. Венская репетиция (часть первая)». Из декораций – пол, устланный деревянными щитами. Зрители сидели на стульях, расставленных по периметру площадки. Там же ожидали выхода и некоторые актёры. Сюжет такой: актёрская труппа, руководимая опытным режиссёром, репетирует спектакль по пьесе драматурга Гальперна Лейвика «Голем». Режиссёр голосом, похожим на голос Никиты Михалкова, комментирует происходящее и беседует с актёрами. Временами это очень смешно. В целом сильно напоминает театральный капустник, однако выражение лица Бориса Юхананова не позволяет сомневаться в глубине подоплеки. В конце концов, у спектакля есть ещё две части.

13.06.2008

■ <http://www.telegrafua.com/421/culture/8776/>

Анна Пароваткина

Все мы вышли из «Шинели»

В столице прошёл форум «ГогольFest»

«Что наша жизнь? Да сплошной Гоголь!» – именно так хотелось перефразировать хрестоматийное выражение после фестиваля современных искусств «ГогольFest», который прошёл в Киеве в «Мистецькому Арсеналі». Впрочем, о произведениях Гоголя на фестивале напоминали, в основном, декоративные гигантские шинели на колесиках, расставленные по всему первому этажу здания, да некоторое количество инсталляций с по-

смертной маской писателя. «Что «ГогольFest»? – Театр!» – мог сказать себе столичный зритель, оценивая программу месячника по степени важности происходящих событий.

И хотя «Гогольfest» не скупился на музыку, художественные выставки и кинопоказы, наиболее значимым можно считать его театральный блок. Андрей Жолдак и Борис Юхананов, Антон Адасинский, Владимир Кучинский, московский инженерный театр «АХЕ», а также множество достаточно громких театральных имён и спектаклей съехались в гости к нам. Практически каждый день фестиваля был отдан новому, редко гастролирующему в Киеве, современному московскому либо украинскому театру. (Были и венгры, а «гвоздь программы» – легендарное «Дерево» Адасинского прибыло из Германии.) И каждый вечер театральные действия в промерзшем, как нутро холодильника, зале собирали зрителей, которые были согласны даже простоять несколько часов представления, лишь бы присутствовать на показе. Ну да, чему удивляться? Придумал и организовал (и, по его словам, почти полностью оплатил) фестиваль театральный режиссёр Влад Троицкий, руководитель небезызвестного «ДАХа». Странно было бы, если бы театры на «ГогольFest» «пасли задних».

<...> Синтезом уже виденных приёмов и квазифилософии оказался театральный проект третьей наиболее ожидаемой «звезды» фестиваля – «ЛабораТОРИЯ. Голем» москвича Бориса Юхананова. Последний известен как кинорежиссёр и один из «отцов» так называемого «параллельного» кино. В качестве театрального гуру Юхананов работает при Школе театрального искусства Анатолия Васильева и прославился неоднозначным проектом продолжительностью в 10 лет (!) «Сад», в котором играли непрофессиональные актёры с синдромом Дауна. «ЛабораТОРИЯ» – очередной проект режиссёра, увлекшегося теперь уже идеей создания еврейского театра. «Мегаспектакль» в трех частях (в Киеве успели показать две из них) и продолжительностью минимум 10 часов представляет собой, как оказалось, затянутый бессвязный отчет о том, как сам Юхананов обсуждал в Вене, как нужно создавать спектакль. Последний именуется в постановке Големом, а режиссёр – египетским фараоном. Актёр, играющий режиссёра, время от времени кар-



тинно имитирует любовь с актрисами, кульминацией действия становится сцена, когда он, простите, снимает штаны... Как и прочие коллеги, «лабораторные» много, до хрипоты, кричат и, переместившись прямо в зал, играют за спинами у зрителей, импровизируют, поют. В финале представления свои реплики, нарочито матерясь, стал подавать и сам г-н Юхананов. Чтобы никто, видимо, не перепутал, кто здесь главный «фараон».

<...> А ведь я, оказывается, консерватор и ретроград! После трех недель «ГогольFest» и посещения очень-очень модных современных театров мне вдруг стало жалко Гоголя. Автор «Выбранных мест из переписки с друзьями» и «Божественной литургии» Николай Васильевич Гоголь, вдруг подумалось, расстроился бы, увидев, как используют его имя. Посмотрел бы на Киево-Печерскую лавру аккуратно напротив «Арсенала» – и, глядишь, горько бы заплакал...

18.06.2008 Киев Гогольфест
■ <http://cn.com.ua/N509/culture/against/>

Феномен Феникса
Ирина Чужинова

В Киеве состоялся фестиваль современного искусства «Гогольfest», несомненно, приблизивший Украину к вожделенной Европе.

<...> ЛабораТОРИЯ с проектом «Голем. Венская репетиция» с лихвой покрыла отсутствие слов в спектаклях двух названных театров, долго и подробно смакуя тексты пьесы «Голем» Лейвика, многократно в разных вариациях проигрывая одни и те же сцены, попутно дополняя их показ комментариями в собственный адрес, в адрес зрителей и, конечно, в адрес изрядно сердящего авторов традиционного театра. Воплощением рутинного зла традиционализма был объявлен режиссёр с мировым именем Лев Додин, понятное дело, не с целью лично его обидеть, а лишь в попытке точнее сформулировать суть собственных эстетических претензий. Хотя однозначность вряд ли присуща





этому, иногда игриво-благодарному, а порой агрессивно обвиняющему «антитеатру». Юхананов любит нагромождать терриконы смыслов, трактовок, слов, звуков, погребая под ними действие – чуть ли не демонстративно жертвуя им для поиска, наверное, все-таки истины...

18.06.2008

■ <http://ch-margaux.livejournal.com/60534.html>

Голем

Наконец посмотрела первую часть «Голема» (режиссёр Б. Юхананов). Неожиданно мне понравилось. Очень. Рецензии я писать не умею. Поэтому коротко о двух моментах.

Во-первых, было дико смешно. Мне было весело практически весь спектакль, а в особых случаях я прямо-таки падала под скамейку.

Во-вторых, я, конечно, в теме, не зря с Б.Ю. пять месяцев в прошлом году интенсивно общалась, поэтому мне были более-менее понятны идеи, логика происходящего на сцене, намеки всякие, цитаты и аллюзии. Но оказалось, что мне, выросшей на спектаклях Анатолия Васильева (да-да, в старших классах я не вылезала из его театра-студии на Воровского) по-прежнему большего всего интересны взаимоотношения актеров и зрителя, сцены и зрительного зала, то, что называлось раньше «рампой» – граница, разделяющая театр и жизнь, представление и людей в зале, которую невозможно стереть (если это настоящий театр), даже если перемешать актёров и зрителей. Б.Ю. в «Големе» играет с этими границами, но как бы действие не расширялось за свои пределы в зал, как бы не играло терпением зрителей, насмехаясь над ними и над собой, перемешивая нас и вас, эти две составляющие театра не смешиваются как масло и вода. Наблюдать такое невероятно увлекательно, особенно когда происходящее по ту сторону так умно и весело сыграно, что тебе ни на секунду не стыдно. В общем, всем спасибо. Пойду смотреть вторую и третью серии.

25.06.2008

■ <http://booknik.ru/news/report/?id=27155>

(Репка) Деконструкция

Александр Раппопорт

Во второй половине июня в Школе драматического искусства, что на Сretenке, шел премьерный спектакль: в течение трех вечеров Лаборатория Бориса Юхананова давала представление «Голем. Открытый процесс», в основе которого – пьеса неназванного драматурга о том, как некий театральный (а верней, студийный) коллектив репетирует драму Хальперна Лейвика «Дер гойлем».

Драматическая поэма Лейвика, писавшего на идише, впервые была издана в 1921 году, переводилась на несколько языков и не раз ставилась в театрах.

Нет нужды объяснять читателям «Букника», что/кто такое Голем. Эта легенда и заложенные в ней смыслы актуальны с начала XX века: до Х. Лейвика в 1915 году роман «Голем» опубликовал в Праге Густав Майринк, в Москве в 1925-м театр «Габима» поставил «Голем» на иврите, через год во Франкфурте давали премьеру одноименной оперы композитора Д'Альбера, в 1962 году в Вене шёл балет «Голем» на музыку Ф. Бёрта. В этом же ряду – пьеса американки российского происхождения Софии Ромма «Защитники Праги» (2004), где история Голема переплетена с событиями в Чехословакии 1968 года. На сюжет о пражском каббалисте, сотворившем из глины несовершенное существо, ставшее опасным для своего создателя, сняты несколько кинофильмов.





Спектакль Бориса Юхананова не о Големе. Легенда – лишь повод для этого нуднейшего перформанса. Он построен из театральных этюдов, из репетиций одной и той же сцены разными актёрами и с разным эмоциональным рисунком, из бесконечных комментариев только что сыгранной картины «режиссёром», из его истерик, обращений к зрителям и рассуждений о природе театрального процесса. (В скобках скажем, что фигура «режиссёра» – самое отвратительное впечатление спектакля. Если постановщик хотел этого добиться, ему это вполне удалось.)

Для пущего интеллектуализма в спектакль вплетены сюжеты из Торы: исход из Египта, поиски Ханаана, противостояние Моисея и Фараона, сюда же, в кассу – любительское, как в самодеятельности, исполнение песен Чиж и история рок-поэта Александра Башлачева. С миру по нитке – бедному рубашка. Так можно и на шесть вечеров представление растянуть, а то и на девять.

Вот два актёра разыгрывают сцену встречи раввина и католического священника. Сцена повторяется трижды, каждый раз с разными актёрами, в другом темпе. Вас, так сказать, пускают за кулисы, вводят в Лабораторию. Ну что ж, поиск сценического рисунка – дело тонкое. После третьего повтора следует обращение «режиссёра» к зрителям: «Ну как, вам не надоело? Тогда смотрите дальше». И сцена вновь воспроизводится ещё трижды, уже с актёром и актрисой, в виде флирта, в виде семейного спора, в виде скандала с кровопусканием.

Все достижения постмодернистского театра, почерпнутые на европейских театральных фестивалях, старательно перенесены Юханановым в этот спектакль. Некоторым из них уже немало лет, но в наших краях это еще сойдет за новинку.

Профессионально поставить пьесу (что Юхананов мог бы исполнить) – банальность. Хорошо поставить, плохо поставить, вызвать смех, вызвать слезы – это уже делалось другими режиссёрами бесчисленное количество раз. Театральное дело существует тысячи лет, никого профессиональной работой не удивишь. Претензия данного спектакля на новаторство состоит в том, чтобы поговорить о театральном процессе и взаимоот-



ношениях внутри треугольника режиссёр – актёр – зритель. Но для этой цели подойдет любой материал, не обязательно тревожить Голема. Очень хороша была бы здесь история про деда, который посадил репку. Ее преимущество в том, что она общеизвестна, а момент узнавания – сильнейшее эмоциональное переживание. Приходит, допустим, человек на спектакль «Репка. Открытый процесс» и с первой же сцены узнает историю, которую впервые услышал в детском саду. Воспоминания детства имеют над нами колоссальную власть, и зритель преисполняется благодарности к режиссеру, доставившему ему такое удовольствие.

Как это поставить в Лаборатории Б. Юхананова? Легко!

Как и в «Големе», в «Репке» много действующих лиц: сама Репка (ее по очереди сыграют все

актрисы), а также Дед, Бабка, Внучка, Жучка-Собачка, Кошка и Мышка. Каждому персонажу надо придать характер, наделять неповторимыми чертами, маркирующими индивидуальность. Работы тут – непаханое поле, безвылазно репетировать и репетировать можно года четыре как минимум! Вот где раздолье для режиссёрских амбиций.

Как и в «Големе», в «Репке» присутствует акт творения: Дед-Накладная борода (раввин-каббалист, страдает от мозаичной шизофрении и раздвоения личности, Моше и Фараон в одном флаконе) сажает Репку на невозделанном каменном поле, символизирующем Ханаан. Как и Голем, Репка отказывается являться на свет, из-под земли просит Деда убратся ко всем чертям и оставить ее в покое. Дед маниакально упрям, он привле-





кает Бабку. Бабка Сарра – праматерь евреев и арабов, произносит монолог, в котором сожалеет о братоубийственной розни между ее потомками.

Но болтать – не мешки таскать, и от Бабкиной помощи мало толку. Вдвоём они зовут Внучку. Она – блудница, путана, девушка по вызову, одета как трансвестит, не любит заниматься сельским хозяйством, у нее всегда мало времени. При этом питает громадный пиетет к старшему поколению, не утратившему идеалов, и из уважения к старикам соглашается им помочь.

Жучка символизирует собой Стража земли ханаанской, ее библейское имя Шомер, она, как юродивый, ходит по сцене с цепью на шее и лает на зрителей. Кошка – древнеегипетское божество, символ страны Исхода, неизлечимая токсикоманка, все время нюхает валерьянку и катается по сцене от удовольствия.

А серая Мышка-интроверт, от которой никто ничего не ждал, раскрывается с неожиданной стороны, ближе к финалу из золушки превращается в принцессу и элегантно решает проблему, казавшуюся неразрешимой. Симпатии женской половины зала, безусловно, на стороне серой Мышки.

Процесс вытягивания Репки необходимо попеременно изобразить средствами классического балета, бродвейского мюзикла, модерн-танца, художественной гимнастики и брейк-данса – достойная задача для режиссёра и хореографа.

Прошу считать данную публикацию сценарной заявкой. Все права защищены. Категорически предупреждаю режиссёров-новаторов, что попытки полностью или частично использовать оригинальные идеи сценария «Репка. Открытый процесс» без согласия автора будут преследоваться по закону об авторском праве.

02.07.2008

■ <http://limason.livejournal.com/147792.html>

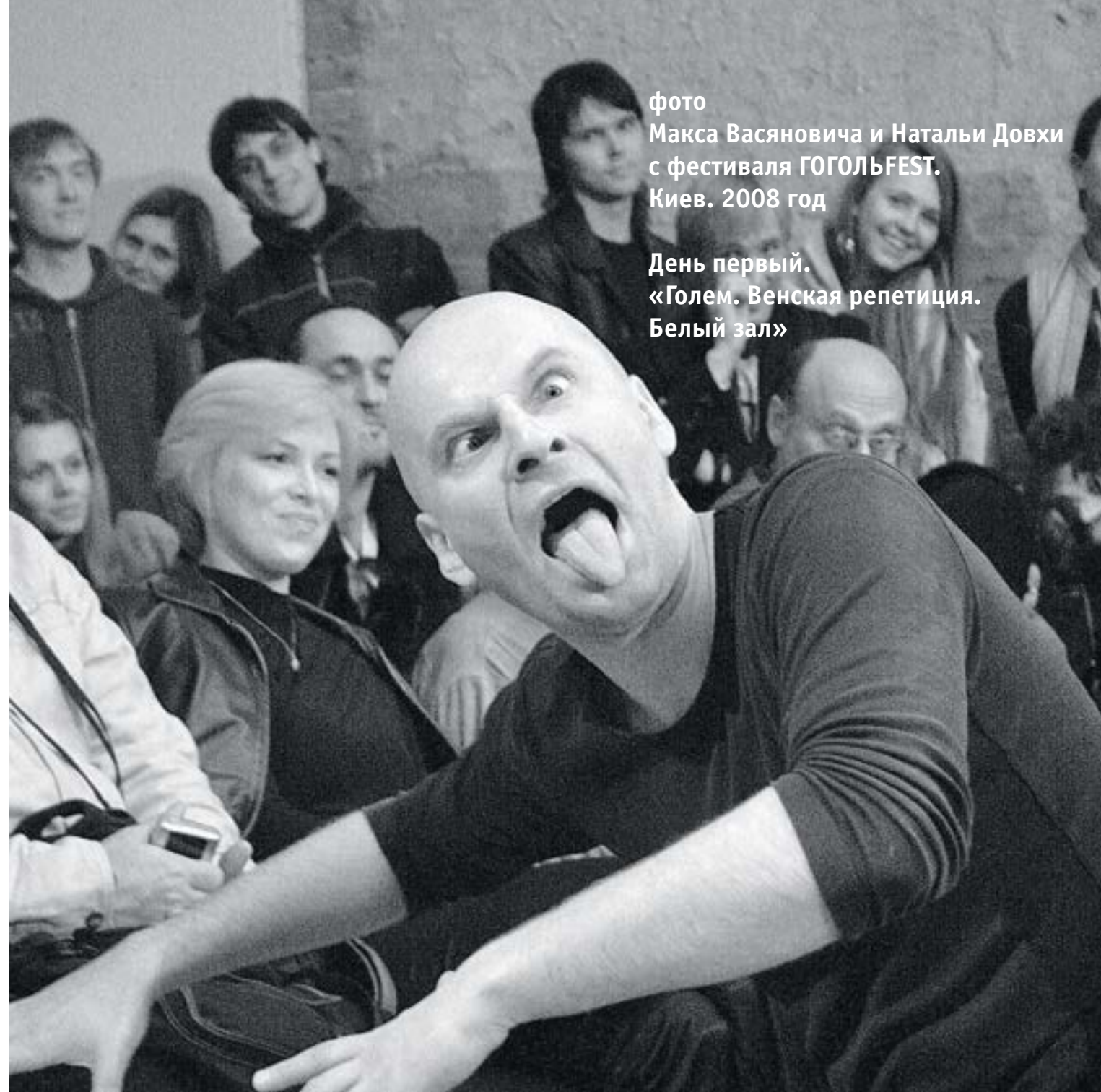
<...> была в Театре Александра Васильева на спектакле «Голем». Нуууу... ээээ... типа авангард. То есть тем, кто любит прямой контакт с актерами, странные песнопения, судорожно выгибающиеся тела и кто выдерживает действие в течение 5 часов с маленьким перерывом на перекур – милости просим. Вообще большой плюс таких авангардных постановок – причем плюс по большей части и даже, как правило, отсутствующий – это юмор. Так вот, он там был. Его было много, и это мне, скорее, понравилось. Хотя в принципе такой театр мне не очень близок. Если у вас есть знакомые иностранцы, которые хотели бы увидеть русский театральный авангард, или даже, я бы сказала, андеграунд, то тащите их туда. Спектакль ко всему прочему идет с переводом на английский.

■ <http://limason.livejournal.com/192729.html>

Вчера в компании [info]ch_margaux зачем-то по второму кругу пошла на спектакль Бориса Юхананова «Голем». В этот раз было короче и очень похоже на то, что я уже видела. Те же места опять смешили. И опять в качестве зрителя вытянули человека, с которым я если и не знакома, то имею общее знакомство, причем киевское, что особенно приятно. Послезавтра, может, пойдем на вторую часть. Мая.

фото
Макса Васяновича и Натальи Довхи
с фестиваля ГОГОЛЬFEST.
Киев. 2008 год

День первый.
«Голем. Венская репетиция.
Белый зал»





04.07.2008 3:39:00

■ http://users.livejournal.com/_arlekin_/1177443.html

Пишет Слава (_arlekin_)

«ЛабораТОРИЯ. Голем» в «Школе драматического искусства», режиссёр Б. Юхананов

От четырехчасого юханановского «Фауста», которого я смотрел в ШДИ около шести лет назад, запомнилось ровно два момента: куклачёвские кошки и выбегавший во время спектакля из зрительного зала на сцену Дмитрий Троицкий (руководитель департамента собственного производства ТНТ, верный соратник Юхананова в свободное от основной работы время), у которого по ходу действия звонил мобильный, он – не сразу – брал трубку и начинал объяснять, где находится (приём, не свежий уже и по тогдашним меркам). От фильма Юхананова «Иван-дурак», который, как ни странно, мне по случаю довелось увидеть аж в кино на большом экране примерно те же шесть лет назад, когда российские картины вообще в прокат не выходили (мы с приятельницей вообще-то шли на «Ванильное небо», но, как это со мной часто бывает, я сеансы перепутал) и вовсе осталась в памяти абстрактная расплывчатая картинка, неестественно расцвеченная. Еще мне в свое время «посчастливилось» увидеть недолго проживший спектакль Юхананова «Подсолнухи» с покойным Гвоздицким и Ахеджаковой по пьесе Уильямса – от этого спектакля самым ярким впечатлением остался такой массовый исход зрителей во время представления, какого я, пожалуй, не видел никогда в жизни, даже на последней премьере Жолдака. На «ЛабораТОРИЮ» я собирался так долго и без большого энтузиазма, что казалось, никогда не соберусь. То, что я смотрел, – одна (третья) часть «трилогии», причем меня хватило только до антракта – но это тоже больше полутора часов. Голем, как оговариваются участники лаборатории, – «то, что еще не родилось». Под это понятие могут подпадать человек, общество, вселенная и спектакль, конечно. Процесс рождения спектакля у Юхананова представлен через некое квазирепетиционное действие, где бородатый нервный режиссёр с рваным-мятым текстом в руках что-то требует

и объясняет, актёры, которые не прикреплены к определенной роли, а просто ведут диалоги на русском и (дублируя друг друга) английском, что-то пытаются изображать, а режиссёр доводит себя до того, что в какой-то момент распаивает окно (настоящее, с третьего этажа во дворик ШДИ) и как бы пытается в него выброситься. Некоторые эпизоды представления воспроизводят относительно традиционную драму, действительно основанную на легенде о Големе, другие не поддаются никакой рациональной расшифровке в принципе. Наверное, и такой «театр» кого-то может занимать, меня – нет. Мне представляется, что для тех весьма нехитрых мыслей, какие есть у Юхананова в голове и какие он вкладывает в свои арт-проекты, его фильмы и спектакли излишне «герметичны», «некоммуникабельны». Симуляция шизофрении может быть художественным приёмом – иногда продуктивным, чаще не очень. Но когда шизофрения становится основным (а то и единственным) содержанием произведения, – такое «искусство» может быть интересно создателю, но ни публика в нём, ни оно само, произведение, в публике уже не нуждается. «Лаборатория» имеет подзаголовок «открытый процесс», но «процесс» над «Големом» идёт уже довольно долго (просто я, получилось, оттягивал свою причастность к нему до последнего), а об «открытости» его можно говорить только по отношению к времени, поскольку такого рода «процесс» может состоять не из трех двух-актных игрищ, но и из двенадцати, и из ста двенадцати – как сказано у Ионеско, «если вам этого хочется, время не ограничено». А по отношению к попыткам аналитического осмысления происходящего он закрыт на семь печатей. Другое дело, что эмоционально могут цеплять кого песенки про «Дважды два четыре» и стихи «Крошка сын к отцу пришел», кого действительно небезынтересная сцена, где «режиссёр» (не Юхананов, а персонаж-режиссёр), как он говорит, качается на волнах зрительского внимания – это довольно странное, но приковывающее внимание медитативное упражнение. Меня же не цепляет совершенно. До такой степени, что я, чего никогда не делаю, не остался после антракта на продолжение «процесса».





[там же]
evgenykhudiakov

04.07.2008 10:52 pm UTC (ссылка)

Да уж, Слава!

Голем – это п...ц тотальный! я ВОТ ТОЖЕ СМОТРЕЛ ТОЛЬКО ПЕРВУЮ часть и тоже только до антракта. Надо сказать, что это третий раз в моей жизни, когда ухожу со спектакля, не досмотрев его.

Даже сам кхм замысел по большому счёту не доведён до ума... Ну гораздо можно интереснее остроумнее и концептуальнее сделать разбор произведения режиссёром в режиме онлайн. Да и легенда о ГОЛЕМе не сильно для таких экспериментов подходит.

Дублирование текста на английском вообще непонятно зачем. Или у ребят есть надежда его куда-нибудь вывести? Хм... Сомнительно... причем весьма...

Единственный, на мой взгляд, симпатичный момент – хренова туча версий диалога героя с католическим священником. Перед самым антрактом.

Вобщем лишний раз убедился, что совершенно не обязательно смотреть весь репертуар театра, в котором работаешь. И не только того, в котором работаешь!

Знаешь, мне недавно Инна Натановна Соловьева (!) задумчиво так сказала: «В Москве есть десятки театров, где я никогда не была...», – а куда уж нам, грешным.



[там же]
arlekin

4.07.2008 11:33 pm UTC (ссылка)

Но если «Голем» – единственное твое соприкосновение с творчеством Бориса Юхананова, то ты еще легко отделался!

20.06.2008

■ <http://yanka-32.livejournal.com/69001.html>

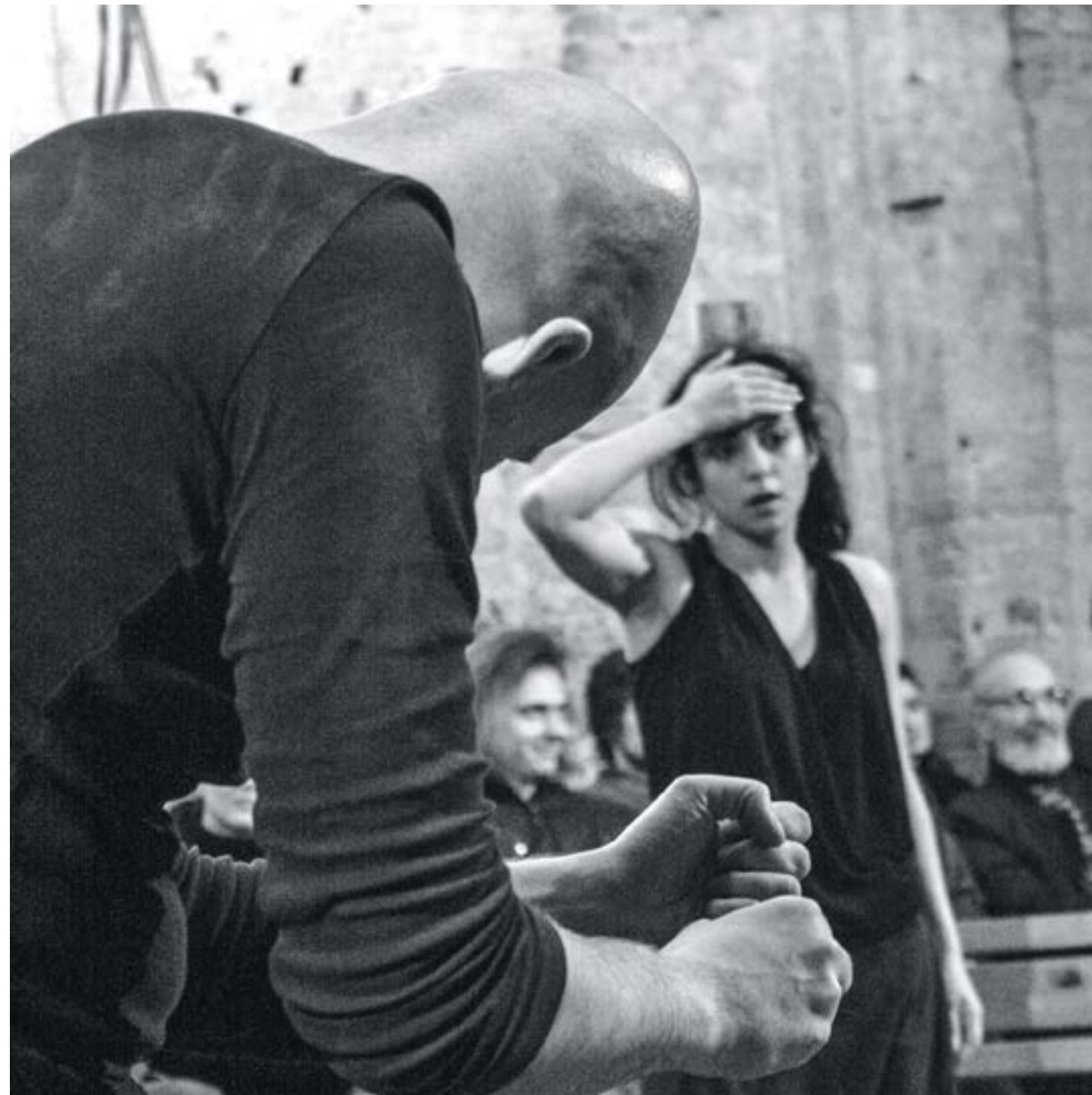
yanka_32

<...> потом самоотверженно пошла смотреть вторую часть спектакля лабораТОРИИ Бориса Юхананова «Голем. Венская репетиция». Второй раз! Очень любопытная вещь у них получается (в настоящем времени – потому, что все время получается что-то разное). Иногда кажется, что сплошь театральные штампы, самодеятельная игра, пафос или, наоборот, клоунада, а потом вдруг такое из этого выходит, что мороз по коже. и начинаешь думать о жизни, блядь, о смысле ее и все такое.

Финал второй части особенно был хорош.

Исполнитель роли режиссёра (местами очень тонкая самопародия Юхананова): «Игорь, хорошо!.. Ну, я не знаю на самом деле, хорошо это было или плохо... Но спасибо! ... Лена, хорошо. То есть, я, конечно, не знаю, хорошо это было или не очень... Но – спасибо. ... Зрители! Хорошо! ... Если честно, я не знаю, было ли это хорошо, но – спасибо вам. ... Господи! Это хорошо! ... То есть я, честно говоря, не уверен, хорошо ЭТО или нет, но – СПАСИБО ТЕБЕ!»

Спокойной ночи и – чтоб два раза не вставать – хорошей пятницы вам.





23.06.2008 at 2:11 AM

■ <http://yanka-32.livejournal.com/69166.html>

<...> потом я поехала смотреть третью часть «Голема» Юхананова. Начало задерживалось, пришел благообразный седой господин и сказал, что возникли форс-мажорные обстоятельства. Он проводил зрителей в тау-зал, где Юхананов слегка растерянно рассказал, что ведущий актер, играющий Мега-Магарала – то есть режиссёра, то есть творца – не пришёл на спектакль и не подходит к телефону. За ним послали машину домой, но вы можете сдать билеты. Если его найдут, спектакль начнется, самое позднее, через час. Люди притихли, повисла тревога за Колю Каракаша – отличного актёра и очаровательного человека. К счастью, минут через пятнадцать его привезли, живого и невредимого. До сих пор не знаю, что с ним произошло. Совершенно загадочное происшествие. Пока ждали, Юхананов разглагольствовал о еврейском театре, а пожилая парочка, сидящая впереди меня, пила из горла коньяк «столичный» и закусывала шоколадом «риттер-спорт», похоже, у них был пикник. Во время спектакля этот дядечка, не сдержавшись, громко захохотал и зааплодировал после Колиных слов «Да, мне срать на Станиславского!»

Страсти в воздухе тау-зала было столько, что я не поехала в «думу» на концерт z-star. А Фабрицио так звал... Но, пожалуй, достаточно страсти на одну меня сейчас, достаточно. Хотя всё время хочется больше, ещё больше, ещё! Мужчина, в которого я влюблена, считает, что я жадная, хочу всю коробку и сразу, а надо радоваться каждой конфетке, которая раз в год. Да я радуюсь, радуюсь и каждой одинокой конфетке, честное слово, я так стараюсь. Но это намного труднее, чем сожрать всю коробку и не лопнуть.

Чувствую себя героиней кино или повести. И все вокруг – литературные персонажи. Странное чувство испытываешь, когда человек будто сходит со страниц прочитанного романа. Его глава давно дописана, а он почему-то продолжает жить, знакомится с новыми людьми, с тобой, например, говорит, смеется твоим шуткам, ест, машет руками,

матерится, злится, обнимает тебя на прощанье, и ты чувствуешь, ты знаешь, что он живой, весь живой, но ведь так не бывает, не может быть. Бред, конечно. И так постоянно – ощущение дежа вю и полного сюрреализма происходящего. А ведь и не происходит ничего такого. Просто всё вообще очень странно. И странно чувствовать такую нежность ко всем на свете. Ну, не ко всем одинаковую. К кому-то – просто нежность. К кому-то – нестерпимую немного болезненную нежность. Немного, правда.

28.07.2008 08:18 pm (UTC)
shaggy_dugong wrote:

Настоящая мистерия – это «Голем» спектакль Лаборатории Бориса Юхананова.

15.10.2008
<http://tynjatka.livejournal.com/3357.html>

■ Когда не хочется писать своё

Читаю скрипт спектакля «Голем. Венская репетиция» Бориса Юхананова (смотрела в сентябре в Москве):

«Ведь что происходило, когда евреи выходили из Египта? Они шли от законов Фараона к Законам скрижалей... Была закреплена их душа, а тело было свободно. У них не было возможности развивать свой собственный народ, свою собственную религию. Что произошло, когда они получили скрижали? Что они получили? Получили Закон, который контролировал всю их жизнь. Они как бы из естественного образа жизни получили очень, абсолютно, тотально искусственный образ жизни. И вот это вот превращение естественного в искусственное, которое происходит у нас здесь, связано для меня с движением к скрижалям. Ну, я спросил у раби Штейнзальца,





как он относится к соотношению веры и искусства. Он очень интересно стал рассуждать. И сказал, что в иудаизме, в иврите даже нет слова «театр». И в своем размышлении он раскрыл очень интересную мысль. Он на себе это показал. Что вся жизнь ортодоксального еврея находится под тотальным контролем. Господь говорит, как встать, когда вымыть руки, какие слова произнести перед тем, как поесть. Какие слова произнести, когда ты уже поел. И когда ты ложишься спать, Господь говорит, на какой бок лечь. Меня это потрясло. Этот тотальный контроль. Я вдруг понял, что освобождение – это тотальный контроль над твоей жизнью... Какое там шоу Большой брат. Как это связано у меня с движением в работе? Это связано с обнаружением свободной территории, которая находится не под властью спектакля. И я беру ее под свой контроль. И этот акт обнаружения, свободного фрагмента действительности, экспроприация его спектаклем, как бы искусственной тканью в нашем действии – это и есть движение исхода.»

Коли ж я нарешті почну працювати?!

■ 15.11.2008 at 02:54 PM

Коли не хочеться писати своє, читаєш, наприклад, скрипт вистави Бориса Юхананова «Голем. Віденська репетиція» (дивилася в Москві цього вересня).

«**Дама** (Продолжает). Гротовский часто позволял своему католическому мироощущению влиять на него и много говорить о Христе, о бедных страдающих поляках и т.д. С моей точки зрения, все эти поиски были наименее полезными из всего, что он сделал... в то время как наиболее полезными были его поиски, которые были духовными, но не были религиозными. Я боюсь любого вида фундаментализма. Я месяц назад была в Израиле, и я очень боюсь еврейского фундаментализма. Я не говорю, что вы являетесь примером того, что я боюсь, но я хочу высказать мой страх.

Мегамагарал (Встает). Я хочу сказать, что я типичный пример еврейского фундаментализма.

Звучит рок-н-ролл (легко).

В моем лице вы видите именно его! Вот он, вот он, идет сам по себе еврейский фундаментализм. Видите, какой он! Бойтесь меня! Я иду (големически шагает) по улицам! Я сейчас тут устрою! Я настоящий ортодокс! Вот он я! Вместе с Торой грохну вас по башке!

Дело в том, что радость общения со священным текстом превышает наши страхи. Страх – это тоже соблазн. Он может обернуться политическим страхом, или пафосом, он может быть технологическим, артистическим страхом или пафосом, он отберет у меня те границы или эти, – и так далее, их очень много, – я согласен, что это серьезно, наличие этих страхов... Но радость, сладость, которая накоплена в священных текстах иудаизма, сладость этих плодов, по которым тоскует душа, и их удивительные свойства, реальные свойства, которыми они питают энергию образа сегодня, жеста, общения, тайные глубины, которые стремятся к очень свободной, открытой игре с человеком, настолько грандиозны, настолько невероятны, что хочется ими поделиться с другим.





Мегамагарал и Дама начинают танцевать. Двигаются по направлению к стульям. Дама кричит «Прекрасный перформанс». Приближается к Мегамагаралу. Мегамагарал выскальзывает из-под восхищённой «Дамы». Дама восхищенно слушает.»

16.10.2008 04:33 pm

■ Inkery_maiya Голем

Есть в Москве театр, называется «Школа драматического искусства». В спектаклях этого театра живут актёры, у них средства выражения человека – путь развития души.

Я посетила «Голем» в воскресенье, первую часть.

Актеры играли процесс рождения человека из песка и глины, а я наблюдала процесс рождения актера прямо перед собой. Что сказать: более захватывающего события давно мне не приходилось наблюдать.

«Школа драматического искусства», кстати, входит в Европейский союз театров (по-моему так называется). Всего в этот элитный союз входят 20 театров со всей Европы, принятие других театров в члены союза прекращено.

■ Дата: 26.12.2008 г. 01:45:11 GMT+03:00

О спектакле «Голем»

Посмотрел сегодня третью часть «Голема» – и столько мыслей, переживаний, инсайтов... Я – психолог, и спектакль ваш даёт мне для работы много больше разных умных книг по специальности. Он заставляет думать и размышлять, но особым образом. Разрушить или сместить рамки восприятия не так и трудно – много сложнее, что б произошёл взрыв смысла в процессе этого действия – то ли мистерии, то ли философской притчи, то ли абсурдного трагифарса... О жанре судить не берусь. Важно другое: весь вечер с подругой обсуждаем спектакль, спорим, размышляем. Так было и после первых частей спектакля, так и сейчас. Так было и после «Общения». Спасибо, и извините за сумбурное и спонтанное письмо. Захотелось, что б вы знали, что мы пришли на спектакль целеноправленно – и он зацепил, взбудоражил и местами – потряс. Ждём ваших новых работ. Спасибо – ещё раз.

Минченков Андрей

Из письма 29.12.08

■ «...потому что мне кажется (уж не знаю спасибо прочитанным книгам или прошедшим годам)), что понимаю.

Мне нравится этот язык, на котором сделан ваш спектакль. Я отказываюсь вообще употреблять какие-то термины: игровой театр, мета-театр и проч. хуйня, но мне было интересно. Надеюсь, ты понимаешь о чем я. Вот ворочаюсь в постели, не могу заснуть, хочу сказать тебе – по-моему, в этом есть жизнь и вы все большие молодцы.

Тут много про что есть говорить, и спектакль, понятное дело, будет дальше развиваться и как-то меняться. Есть куча суперских ходов... офигенских параллелей и пр. и то, как из всякого сора – штампов, наигрышей, стёба и проч. – появляется (!))) настоящее – это очевидно. Посмотрю первую часть и попытаюсь написать обо всем этом. А пока в ночи, после сегодняшнего «комка»))) вот только это.

ЕК





30.01.2009 09:29 am (UTC)

■ <http://lamerkhav.livejournal.com/60405.html?thread=846837> – t846837

tynjatka wrote:

Да, гляну. Кстати, по поводу Вашего поста с красивой картинкой огоньков в тумане)), вспомнила свой сентябрьский разговор с Борисом Юханановым, московским режиссёром, который сейчас делает такой театральный проект как «лабораТОрия», спектакль «Голем. Венские репетиции» включая. Попытка создания нового мидраша и т.д. Они проводят семинары типа «Зачем евреям театр, если у них есть Тора» и т.д., приглашают рабби из Израиля (Меира Шлезингера, Адина Штейнзальца и др). На мой вопрос, а чем ты интересен раввинам со своими опытами? Ответил: я для них тоже из Торы.

[там же]

01.02.2009 06:16 am (UTC)

lamerkhav wrote:

Да. я встречался с такой деятельностью. Зачем театр, если нужна тора, а потом узнаешь, что театр – это в иудаизме типа публичного дома, признак ереси – ходить в театр. Интеллектуальное миссионерство. Как-то попал на такой семинар, там публика приходит уже готовенькая. Если в первые дни публика меня поддерживала, «пускай спросит», то потом в конце уже кричали на меня «не мешайте лектору» :)))

[там же]

01.02.2009 03:27 pm (UTC)

tynjatka wrote:

Семинары, о которых я писала, проводятся по инициативе именно театра. Потому вряд ли дискуссии доходят до сведения театра к публичному дому)), Хотя я с этим утверждением согласна)))). Это публичный дом, где возвращаются Сони Мармеладовы – в идеале, конечно. (Не буду ставить за каждым предложением скобки, но по умолчанию мой текст – ироничный.) Сам Борис Юхананов – такой персонаж, который переталмудычит самого талмудиста. Блестящий

аналитик и теоретик искусства. Круче его с этой стороны я в театре не знаю.

[там же]
01.02.2009 06:21 am (UTC)
lamerkhav wrote:

Насчет нового мидраша, то я написал свой, тут не надо пытаться, а надо писать. На самом деле, мидраш – любопытный вид комментария. Когда не хватает аргументов в первоисточнике, то не ищешь их повсюду, а просто берешь и дописываешь кусок, который подтверждает тезис :))

Шлезингера я не знаю, а вот Штейнзальц – он был необыкновенно интересен в начале своего пути. Именно за оригинальность его нью-йоркские раввины подвергли анафеме и он, видимо, испугался и потом стал резко неинтересным. Его «перевод» талмуда на иврит, несомненно, новое слово, однако талмуд из-за своего разноречия непереводим, а потому «перевод» Штейнзальца – это тоже своего рода комментарий. Однако в иудаизме канон открытый, а потому невозможно заранее знать, что туда войдет, а что – нет.





фотограф
Наталия Чебан.

День второй.
«Голем. Венская репетиция.
Черный зал»

01.02.2009

■ Дмитрий Бавильский
Новый мир, 2009, № 2. С. – 203–212

«ЛабораТОРИЯ. Голем».
«Венская репетиция»
Бориса Юхананова в «Школе
драматического искусства»

Литературные декларации у театрального режиссера-экспериментатора Бориса Юхананова всегда велеречивы и эзотеричны, красивы и непонятны, в этом он последовательный ученик Анатолия Васильева, придающего большое значение идеологическому обоснованию. Обычно так и бывает – манифест важнее и интереснее воплощения.

Юхананов подчеркивает, что его наставник не только Анатолий Васильев, но и Анатолий Эфрос, помимо всего прочего и автор книги «Репетиция – любовь моя». Подзаголовок нынешнего спектакля – «Венская репетиция», и это важно для его понимания. Как и слова предувещения: «„Голем“ – драматическое произведение неизвестного автора. Неизвестный автор начал писать его в марте 2007 в Вене, когда участники новомистериального проекта

ЛабораТОРИЯ играли спектакль, в котором переплетались их движения по пьесе Г. Лейвика „Голем“ и спонтанное существование в открытом театральном творении. „Голем“ – это миф о творце и творении. В этом мифе творец – Магарал – создал из глины творение – Голем...»

Вечер первый

Все говорит о неофициальности показа: зрители собираются на задах «Школы драматического искусства» со служебного входа в нижнем фойе (рядом с лестницей висит икона) за большим белым столом – у рабочего гардероба с расписанием репетиций. Чуть позже нас (десятка четыре) ведут в «Тау-зал», оказывающийся репетиционным, большим и белым, как все помещения в Васильевском театре, но не прямолинейным, каким-то искривленным – с «карманами» по бокам.

Три ряда жестких зрительских скамей, никаких декораций, никаких перемен света. Никакой музыки, отвлекалок. По краям «сцены» на стульях сидят студийцы, одетые в повседневное. То есть это «действительно» репетиция. Точнее, если по программе, «Венская репетиция».

Нет даже реквизита, ведь не назовешь же реквизитом выносимые время от времени стулья и швабру в руках у Игоря, одного из студийцев, которой, демонстративно не замечая действия, он трет паркетный пол.

К зрителям выходит Николай, чернявый парень с волосами, убранными в косичку, и произносит авторский монолог – он-де автор спектакля и курящий человек, предлагающий тем, кто хочет покурить во время действия, незаметно выйти. «Отличное занятие курить... Курить вредно...»

В руках у парня тетрадка с текстом. Он постоянно сверяется с написанным. То есть он играет режиссёра, таковым не являясь. Это подтверждает второй вышедший рыжий парень, неуловимо напоминающий Юхананова. Он повторяет монолог о вреде и пользе курения, удваивает сущность для того, чтобы даже самые непонятливые оценили: слова о курении – чужие.





Важное обстоятельство: все слова первого и второго режиссёров (очевидные alter ego Юхананова, копирующие его жесты и интонации) переводятся на английский язык. Любое вербальное движение спектакля тут же удваивается переводом. Вслед за проговариваемыми текст пьесы Лейвика или импровизирующими студийцами два переводчика (между прочим, наиболее активных, колоритных студийца, Андрей и Лена) переводят текст для отсутствующих в зале иностранцев. А возможно, и отсылают нас таким образом к первооснове текста – той самой «венской репетиции», из которой нынешнее представление и проистекает.

Перевод оказывается метафорой творения и удвоения творения: перевод с одного языка на другой и есть главное действие, совершаемое в «Големе», театре интенции, где основные события происходят не на сценическом пространстве, а в голове. Есть миф о Големе, есть пьеса о Големе, есть венская репетиция, есть студийцы, и есть зрители нынешнего просмотра – все эти густо перемешанные составляющие оказываются со-творцами того, что представляется и длится.

От дальней сцены отделяется девушка с первым монологом, испуганно выкрикивает названия населенных пунктов, куда бегут древние евреи (другой студиец переводит её текст на иврит), к ней присоединяются еще два студийца, каждый на своей территории вращается и делает автономные (как в contemporary dance) движения, валится на пол, замирает. Замирают. Встают, и вдруг одна из девушек начинает петь а капелла «Свет в городе давным-давно погас...». Под песню группы «Браво» участники, очнувшиеся от спячки, начинают танцевать рок-н-ролл, который обрывается так же неожиданно, как и начинается, переходя в общую для всех речёвку: «Нет, нет никого, кроме Бога одного...»

Далее следует истерика одной из актрис, разговаривающих с невидимым наставником: «Никто не должен видеть твоего служения... Какого служения?»

После этого из зрительного зала вытягивают подсадного Серёжу, худенького паренька с дредами, который изъявляет желание спеть песню Чиж про американского бомбар-

дировщика, сбитого во Вьетнаме. Серёжа поёт, а переводчик Андрей начинает инсценировать всё в песне происходящее. Раскинув руки, он носится с громким шумом по залу, накручивает круги, разгоняется всё сильнее и сильнее, пока не выдыхается, после чего выходит новый исполнитель и начинает читать монолог из пьесы Лейвика о сомнениях творца перед началом акта творения. Нужно ли лепить Голема и тем более оживлять его, вдыхать в него душу, заставляя его сердце биться?

«Вложить душу в статую или отпустить её в небеса?»

Все действия коллег комментирует Коля, исполнитель первого монолога о курении и режиме просмотра, которому что-то нравится, а что-то не нравится. Его слова тут же переводят на английский по очереди – то миниатюрная Лена, то лысый Андрей. Оба они босиком. Смешные монологи режиссёра, проводящего репетицию, обращающегося то к исполнителям, то к умозрительным зрителям. Все это чередуется с этюдами первой, второй, третьей сцен пьесы Лейвика. Нам показывают: идёт медленное, несколько хаотическое созидание спектакля, поиск правильной интонации и точного способа существования.

Некоторые сцены проходятся студийцами один раз, иные – по два-три раза, когда актеры меняются, а текст остается один и тот же. В канонический текст пьесы вмешиваются посторонние реалии и шумы, как это обычно и бывает на репетиции.

Моя версия заключается в том, что Юхананов со товарищи взял одну из репетиций своего коллектива («венскую») и записал ее, а теперь разыгрывает. Исходным текстом нынешнего спектакля является уже не просто текст разбираемой пьесы, а всё то, что налипло на неё во время коллективных обсуждений и импровизаций, но было не отмечено, как это всегда происходит в допремьерный период в традиционном театре, но скрупулезно зафиксировано и дотошно перенесено в нынешний показ.

У Юхананова уже так было. В середине 90-х я ходил на репетиции его мистериального «Сада», который выращивали в одном из залов кинотеатра «Уран», перестра-





иваемого тогда в «Школу драматического искусства».

«Сад» был точно таким же долгостроем, как и возведение Васильевского комплекса, и нам никто не мешал. Известно, что Борис Юхананов (как и его учитель Васильев) абсолютизирует «жанр» репетиции, готовым работам предпочитая творческий процесс. Созидание.

Законченный спектакль развивается после премьеры много медленнее, чем незаконченный. Да, он растёт, но в отмеренных, закреплённых режиссёром формах, и только в застольный и бескостюмный период возможен полёт мысли и чувства, особенно ценный в творчестве. А потом это куда-то уходит, оставляя скелет воспоминания о творении...

Поэтому «Сад» фиксировался на видеоплёнку, но не показывался зрителям, разрастаясь до многочасовых, многонедельных бдений. Сцены долго и дотошно разбирались, исполнители накачивались идеями и энергетикой, а потом выпускались в свободное плавание. Важнейшей особенностью которого оказывались зоны импровизации – время от времени классический



чеховский текст прерывался и артисты начинали дурачиться, гнать отсебятину, превращаясь в космонавтов и в пришельцев, души деревьев или обитателей Сада, который трактовался как Рай.

Движение текста накапливало в исполнителях энергию, которая выплёскивалась в бесконтрольных зонах, исчерпав которые студийцы 90-х снова возвращались к чеховскому тексту. Но зоны-то эти в зрительском восприятии никуда не исчезали, забыть их было невозможно. Поэтому они естественно накладывались на восприятие чеховского текста и преобразовывали его, смещая привычные акценты.

В «Големе» Юхананов пошёл дальше, используя в качестве исходника текст, что уже не на слуху. Отчего переходы от чужого текста к ненадзорным импровизациям становятся бесшовными – границу перехода уже не всегда зафиксируешь. Видимо, поэтому для обозначения перехода от пьесы Лейвика к отсебятине используются комментарии «режиссёра» и знаковые отечественные шлягеры – от «Ленинградского рок-н-ролла» до песни Чижика про американский бомбардировщик, от «Под небом голубым есть город золотой» до «Облака – белогривые лошади...».

Помимо музыкальных, есть ещё и «технические» импровизации, когда Андрей словно невзначай спрашивает Лену: «Лена, а как ты до жизни такой дошла и стала переводчиком?»





Кстати, о переводе на английский. Постепенно из синхронного и бесстрастного он становится самодостаточным, становится неточным, перпендикулярным, начинает жить собственной жизнью. Перевод оказывается еще одним пространством игры, основой для перекрестных сцен и смыслов, когда толмачи начинают переводить уже друг друга, взаимодействовать между собой, задавая происходящему дополнительный уровень интенциональности.

«Режиссёр» Николай продолжает прерывать показы, обильно комментировать происходящее, не расставаясь при этом с тетрадкой стенограммы.

После первого антракта он обращается к зрителям с пространными разъяснениями о невозможности границ между искусством и реальностью – де, кто произносит этот монолог? Режиссёр или исполнитель? Ведь все слова записаны, а все жесты, даже самые спонтанные, отрепетированы. Для кого играют актёры и кем они являются во время игры, тем более если они играют самих себя? И какую тогда функцию выполняют зрители, тоже ведь, по сути, играющие самих себя, принимающие участие в постановке как самая что ни на есть активная составляющая.

Выходит, что «Голем» – логичный и последовательный оммаж Пиранделло с его персонажами в поисках автора, который значительно повлиял на Юхананова еще в восьмидесятых (тогда же он и был поставлен им и Васильевым). Только нынешний «Пиранделло» окончательно сошел с ума и уже давно блуждает в джунглях отношений и соотношений, интенций и многоуровневой игры.

Искусство Бориса Юхананова – рефлексия на темы [театрального] искусства, высказывания идеолога и поисковика нового. Нынешний «Голем» дискуссионно заточен как против «классического» театра, так и против «новой драмы», питающейся сырым сырьем быта и повседневности. «Венская репетиция» и есть оппозиционный жест в сторону поисковой формы, аргумент в споре, сведение счетов с предшественниками и однополчанами. Так новодраматургам противопоставляется экзерсис, где материалом высказывания оказы-



ваются сугубо художественные реалии – текст разбираемой пьесы и внутреннее бытие театральной труппы.

Подобную технику используют поэты-метафористы, описывая означаемое, вынесенное вовне текста. Наматывают километры образов и ассоциаций, порожденных неназываемым означаемым. Театр Юхананова точно так же играет со «способами существования», важнейшей составляющей внутриутробного развития каждого спектакля, никогда вовне не выносимого. Но для того, чтобы отдельные слова постановки складывались в законченные образы, каждый режиссер любого театра объединяет разрозненные высказывания единым «способом существования», которым вооружается каждый актер («эту сцену ты играешь так, словно бы у тебя болят зубы») и все исполнители в целом («играем так, как если бы между первым и вторым актом прошло две тысячи лет»). Исполнителям нужны подсказки, за которые цепляется их индивидуальный метод. Методы.

Исполнителям, но не зрителям. Восприятие устроено так, что зритель бессознательно разгадывает ребус, предложенный автором. Люди не любят непонятного. Они, разумеется, не знают о больных зубах протагониста или о том, что



после антракта прошло две тысячи лет, и находят (вынуждены находить) происходящему в постановке собственные объяснения.

Юхананов выносит все эти сугубо служебные «строительные леса», обеспечивающие высказыванию цельность и отмечаемые после премьеры, на всеобщее обозрение. Но странным образом от этого происходящее не становится менее эзотеричным и более понятным – ведь швы между «каноническим» текстом и импровизациями отсутствуют, персонификация персонажей и исполнителей плавающая, из-за чего суггестия переполняет «Голема» и сочится из каждого произнесенного слова или сотворенного действия, нарастает и не рассасывается.

Пока очевидным становится только одно «сюжетное» движение – зарождение логики из хаоса первоочередных данностей. Приблизительно к середине первого вечера становится понятным, что количество хаоса уменьшается, количество прямолинейности нарастает вместе со скоростью прохождения тех или иных сцен репетируемой пьесы.

«Голем» – это не только сотворенный глиняный истукан, это и любой творческий результат, к которому стремится любой творец. В данном случае «Голем» – спектакль, зарождающийся (будто бы зарождающийся) на наших глазах. Поэтому и выбор спектакля, и его название несут в себе дополнительный смысл.

Юхананов размышляет о процессе создания спектакля, отряхивающего прах (Игорь со шваброй выбегает и начинает мести этот невидимый прах, размазывать его по паркету) возникающей здесь и сейчас сотворенности.

Вечер второй

К «Тау-залу» зрителей ведут по коридорам и лестницам. В каждом углу и у каждой двери воткнуты таблички «Пожалуйста, не беспокоить». Здесь творится таинство, вас допускают в святая святых созидания ритуала, которого можно коснуться только краем, захватить кусочек...





Я об иконе, висящей в гардеробе. У Васильева в театре нет кулис: все наружу – белые стены, белые мысли, белое служение. Икона есть, а кулис нет. И стены белые. Когда все сокрыто и основания неочевидны, то вроде бы как и скрывать нечего. Положи то, что хочешь спрятать, на самое видное место. И наоборот: не бойся очистить пространство от складок и швов; их отсутствие не будет означать ровность и равенство пути.

Васильев и его последователи пытаются – по Ницше – примирить непримиримое: сакральность, выводящая действие из зоны светского развлечения, и театральное искусство, основывающееся на низких материях (демонстрация и желание нравиться: театр возникает там и тогда, когда человеку хочется показать себя и, через это, полюбоваться самим собой).

Что делает Юхананов? Он постоянно вскрывает приём с помощью комментариев «режиссёра». Опережая зрителей на полшага, он подкидывает им логические умозаключения, приходящие в голову по ходу движения действия.

Центральной сценой четвёртого действия становится «разбор полетов» Игора, который в первый вечер мёл шваброй пол, а сейчас изображает Голема. У него специфическая пластика младшего научного сотрудника, минимум актерских амбиций. Но зато он самый лучший Голем – угловатый и нескладный, он лучше всего подходит к роли трёхметровой груды глины.

Квази-режиссёр обрушивает на него громы и молнии матерного негодования, объясняя очевидное – Игорь классический студиец из театральной самодеятельности.

Каждому студийцу дан (и не один) сольный выход – роль Голема (как и ребе, и других действующих лиц – бабушки, внуки, «народных масс») переходит по кругу. Все с удовольствием реализуют свои представления о прекрасном – форсируют голос на разрыв аорты, утрированно комикут и еще более утрированно истерикут. Говорят «правильно поставленными» голосами. Шекспировская по строю строка Лейвика позволяет показать все возможные театральные штампы, зажимы и актерские приёмчики.



Важно, что именно классическая драматургия оказывается зоной для актуализации традиционного театра. Сцены из пьесы Лейвика мешаются с рабочими моментами «репетиции», обозначаемыми советскими, российскими песенками – от Башлачева до «Сердце, тебе не хочется покоя...».

Каждая сцена придумана и разыграна смешно, легко и остроумно – каждый раз в особом стиле и с оригинальной интонацией. Наиболее естественно студийцы ведут себя между сцен в зонах «импровизации». Однако постепенно начинаешь понимать, что даже самые, казалось бы, спонтанные движения труппы отрепетированы – очевидным это становится, когда квази-режиссёр повторяет свои реплики по кругу. Несколько раз. Спонтанность тоже включена в текст и разыграна с листа.

Сюжет второго вечера оказывается более выстроенным, внятным, прозрачным. Когда зрители занимают места на скамейках, на сцене уже импровизирует девушка с веточкой. Она одета в чёрное, скромные косички. Так как «Голем» – о границах искусства, то исследуются здесь и границы самого спектакля – начало до начала и продолжение после конца.

Первый вечер все никак не хотел заканчиваться, поклоны переросли в череду пластических импровизаций, во время которых я ушел. Пришел на второй вечер, а спектакль словно бы и не заканчивался. Вышел в курилку в антракте и смешался со студийцами, которые продолжали нести театр в себе и с собой. Встречаться со мной глазами, претендовать на внимание. Пришлось спуститься на этаж ниже и курить в одиночестве: почему-то знаю, что «четвёртую стену» разрушать нельзя ни в коем случае. Даже если «четвёртая стена» здесь совершенно иная – искривлённая и прозрачней прозрачного.

Самые сильные флуктуации «Голема» связаны с намерением эту стену разрушить. Проткнуть. Эпизод, когда в первый вечер квази-режиссёр Коля садится верхом на бессловесного Игоря и произносит монолог совсем уже рядом со зрительскими скамейками. Или во второй вечер он же пытается выброситься в окно (очень убедительно), а два других студийца не дают ему осуществить это намерение, а открытое окно, между про-

чим, находится на уровне второго ряда зрительских скамеек. Таня, прервав импровизацию, говорит о своем желании пройти сквозь стену и за висает над зрителями первого ряда. Актеры словно бы хотят оказаться на месте зрителей, взглянуть на себя сторонними глазами; именно здесь, на границе «свои» – «чужие», «четвёртая стена» ощущается сильнее всего. Сокрытый способ существования, сценическая энигма не пускают в центр магического круга.

Утопия, воплощаемая на сценических квадратных метрах, одной своей стороной заземляется в зрительный зал («материальное»), другой – растворяется в принципиально недостижимом «саду» из предыдущих проектов. Тот «Сад», возводимый с другими людьми и в другую эпоху (от него давно ничего не осталось, кроме шкафа с сотнями видеокассет), давно уже выпал из всеобщей истории, оставшись фактом индивидуальной истории его участников. Тем не менее к нему постоянно стремятся, апеллируют, вспоминают.

И вот зрители только-только рассаживаются, а на сцене – Таня. На фоне ее импровизации с веточкой на первый план выходят переводчики (во второй вечер некоторые сцены, между прочим, не переводятся, еще раз подчеркивая «зоны свободной импровизации»): «Вот сейчас включат микрофоны, и все наши разговоры будут слышны, и всем станет очевидно, что спектакль продолжается... Потому что он просто не может остановиться, так как если ты идешь в пустыне по горячему песку, то ты не можешь остановиться...»

Горячий песок – лейтмотив второго вечера разыгрывания, разогревания «Голема», постановщик которого несколько подкрутил градус нервности и громкости; впрочем, возможно, это ощущение связано с лучшей выстроенностью, очевидностью, чистотой «второго» сюжета.

Выходит Коля-«режиссёр» и вмешивается в импровизацию, ломает её: «Я прошу прощения за небольшую техническую паузу...» И сообщает, что исчезла одна актриса.





«Где она? Где Таня?»

«Она не хочет ИГРАТЬ».

Триалог между переводчиками и «режиссёром»: «Попросим помощника режиссёра помочь... Но я почему-то счастлив, потому что я ударил реальность под дых... Я рад, что происходит что-то реальное... А сейчас интересно – придет актриса или нет?»

Переводчик Андрей вносит Таню и предлагает ей продолжить импровизацию. Она начинает разыгрывать слова из пьесы Лейвика. Обстоятельства личных историй (артистов и их исполнителей) накладываются на перипетии пьесы-первоисточника, предлагающей сражение с чудовищными обстоятельствами рождения Голема и его первых дней как преодоления трудностей.

Андрей начинает импровизации на темы Лейвика, объясняя актрисе, которая сейчас выполняет роль Голема.

«А сердце, – спрашивает она, – ты должен спросить: есть ли у меня сердце?»

И тут все начинают петь «Сердце, тебе не хочется покоя...».

Чудовищный и мучительный процесс рождения «железного дровосека» и осознание им себя ложится и в основу четвёртой части (после антракта), которая основывается на реалиях третьей сцены из пьесы Лейвика, чьи главные эпизоды – участие Игоря, с их описания я и начал, импровизация вокруг песни Башлачева «Время колокольчиков», матерные комментарии третьего квази-режиссёра и неожиданный, как бы оборванный финал, вырастающий из песни муэдзина, которую Андрей играет на балалайке.

Третий вечер

Третья часть вообще не содержит текста пьесы Лейвика, за исключением, может быть, финальной мизансцены, куполом накрывающей действие этого вечера. Она изображает исход евреев из Египта, когда студии, взявшись за руки, уходят под собственное



тение в дальний, невидимый закуток. Нынешнее представление: «обсуждение» двух первых вечеров «Голема», кипящее среди «зрителей», набранных из числа студийцев.

Так «Голем» совершает перпендикулярный разворот: обсуждение объясняет принципы сценического действия, по сути являясь лекцией-диалогом о современном искусстве, развернутым на три часа манифестом «ЛабораТОРИИ» и ее руководителя. Его смотрят пятнадцать человек, среди которых не так уж и много тех, кто видел начало (две первые части).

Действие начинает «режиссёр» Николай. Все студийцы сидят фронтально перед зрителями на стульях, выстроенных в один ряд. Идет обсуждение третьей картины «Голема», показанной накануне.

«Я могу говорить? Или мне переводить?» (Лена-переводчица как самая активная. Незначай цитируя пролог «Зеркала» Тарковского.)

«Ты можешь говорить. А Андрей тогда будет тебя переводить» (Коля).

Обсуждение сыгранного: был ли утрачен контроль над управлением спектаклем? Выносятся вердикт: «Даже там, где люди играли неосознанно, общего управления утрачено не было...»

Один из студийцев объясняет свое ощущение, мол, вчера (первая часть) «Голем» звучал как «Чайка», а затем (вторая часть) – как «Гамлет», «вчера все было хорошо, а сегодня плохо».

Слова студийцев (как и всего дальнейшего «зрительского» обсуждения) являются тотальным вскрытием приёма. Воспринимать ли это как поражение постановщика, разочарование перед понятностью происходящего для зрителей?

«Мы вдруг обнаруживаем, что играем искусственный текст... Это связано с основной метафорой движения евреев по пустыне... С метафорой, глубоко укорененной в наррации исходного текста, ведь что происходило, когда евреи исходили из Египта?...» (Коля).



Андрей садится за фортепиано и начинает играть рок-н-ролл. Все разбиваются на пары и начинают танцевать. Тут замечаешь, что «ЛабораТОРИЯ» – редкий коллектив, где мужчин больше, чем женщин.

Продолжая танцевать, актеры начинают разминку; «режиссер» Коля продолжает объяснять, что же, собственно, происходило с евреями во время исхода, прерываясь на несколько па с переводчицей Леной, затем возобновляет лекцию. У него сегодня самые большие, многостраничные монологи, он, «объясняющий господин», – центр действия.

«Вся жизнь ортодоксального еврея находится под тотальным контролем. Освобождение – это и есть тотальный контроль. Какой там «Большой брат» (реалити-шоу)... Процесс экспроприации действительности (из зоны сценического действия) и есть процесс исхода...» (Коля).

«Режиссёр» предлагает обратиться к зрителям. Студийцы садятся перед зрителями и начинают изображать зрительские реакции, застенографированные в Вене. «Зрители» принадлежат разным народам и конфессиям. Первым говорит «человек из Эфиопии» (Серёжа с дредами), говорит на плохом английском, «чтобы было понятнее».

Гриша, второй зритель, говорит на иврите, в процессе говорения внутренне превращаясь (перевоплещаясь) в вампира. Вампир Гриша начинает душить «режиссёра» Колю, продолжающего, несмотря ни на что, монолог-объяснение, впивается ему в шею.

Так в стенограмму вписывается нелогичное, не подкрепленное текстом действие. С подобной необходимостью «раскрашивать» сложные идеологические выкладки сталкиваются все идеологи или инсценировщики идеологов (Додин в «Бесах»), размазывающие большие пласты совершенно несценического текста по спектаклю, придумывающие аттракционы, делающие теоретизирование хоть сколько-то съедобным.

«Правила складываются во время игры. Мы можем их развивать...» (Коля).

Четвёртый «зритель» тоже говорит не по-русски, заражая этим «режиссёра», переходя-





щего на немецкий. Пятая «зрительница» пробирается в зрительскую часть поверх скамеек, изображая эротическую истерику и томление. Коля реагирует на ее выхлоп соответственно перпендикулярно: «Мне нравится, как вы рассуждаете...» – и начинает принимать у сексуально озабоченной «зрительницы» «роды». Все прочие студии-как-бы-зрители рассаживаются перед самым зрительным залом, нос в нос.

Но после выступления четвёртого «зрителя» все берут в руки стулья и отодвигаются к самой дальней стене зала. Туда, где окно в два человеческих роста и наискосок висит большой кусок серого холста.

Постепенно «зрительская» импровизация набирает обороты и энергетику, становится выпуклой и самодостаточной (студийцы разыгрались). «Еврейским может считаться только тот театр, который растет из Торы...», – говорит «зритель из Эфиопии», у которого на родине есть собственный еврейский театр. В этот момент происходит важный формальный сдвиг: «зрители» начинают переводить себя сами (напомню, что все реплики

«Голема» до этого момента дублировались синхронным переводом на английский Леной и Андреем).

Я замечаю это на монологе «австрийской девушки, работающей с американцами» и говорящей по-английски: «Театр не может быть религиозным. Это часть секулярной жизни...», после чего «австриячка» начинает углубляться в теорию Гротовского, выказывая недюжинные познания в области театральной режиссуры, окончательно превращая третий вечер «Голема» в сплошную увлекательную говорильню.

«Куда важнее практики для Гротовского был его духовный опыт, получаемый во время игры...»

Объясняя, что такое «еврейский фундаментализм» («бойтесь меня, фундаменталиста»), «режиссёр» раздевается до трусов, трусы красные, и начинает бегать за австриячкой, при этом не прекращая вещать о чтении священных текстов. Преследуя девушку, Коля прижимается к ней, не переставая читать свой монолог по тетрадке в руках, делая массаж черному в белый горошек платью. Совмещая сложный по содержанию бесконечный монолог с кричащими действиями. После чего студии затягивают «Let my people go...».

Достоинство говорить естественными голосами, не «по-театральному», показывая обычных людей в обычных обстоятельствах. Очередной «зритель», вышедший на лобное место, говорит о том же самом – театр не должен быть храмом, храм не должен быть театром. Через монологи «режиссёра» Юхананов ставит вопросы и тут же дает на них ответы. В духе платоновских академий: вопрос – ответ. А я стенографирую, так как сегодня спектакль комментирует сам себя.

«...Политический фундаментализм – это отражение нашего вечного Сада, который становится реальным, когда мы кормим его своими собственными страхами...» (Коля).

Антракт, после которого к обсуждению подключается очередная «зрительница»: «Да, это сильнейшее переживание: спектакль, который 25 актеров играют для четырёх зрителей... А вот если вы будете играть этот спектакль еще пару лет, то вы можете достичь





готовой формы, или вы будете продолжать показывать нам репетиции и заготовки?»

«Режиссёр» витиевато объясняет, что результат его не интересует: конечный продукт – единственная единица измерения в современном мире, претендующая на адекватность и на власть над человеком и его сознанием. А для священного действия само понятие «продукта» беспрецедентно...

Тезисы «режиссёра» переводятся на иврит и на английский вновь активизировавшимися переводчиками. Идеолог вещает в одной тональности, а перевод интонационно и пластически создает вторую, параллельную реальность – экспансивный Андрей и интеллигентный Гриша просто не могут иначе. А может, задачи им такие поставлены. Режиссёром.

«Не надо городить столько действия, чтобы породить маленький мессидж, которым поперхнется первый же интеллеktуал...» (Коля).

Андрей начинает перебирать клавиши фортепиано, и речь «режиссёра» распадается на интонации мюзикла. Все пускаются в пляс, и даже «режиссёр» отбрасывает в сторону тетрадку со своим бесконечным текстом. Все это переходит в импровизацию со словом «заело», которое холят и лелеют на разные лады, пока одна из «зрительниц» не возвращается к размышлениям о соотношении «веры» и «искусства». Музыка обрывается. Все студии рассаживаются спиной к обыкновенным зрителям.

Начинает Гриша (переводчик с иврита):

«Я бы хотел прокомментировать последний диалог. Вот если вы достигнете аудитории в 200–300–500 человек, то останется ли у вас тот же самый процесс?»

«Конечно» (Коля).

«То есть каждый вечер спектакль будет отличаться от предыдущего?» (Гриша).

«А в этом и есть основа нового мистериального театра, когда на основе одного спекта-

кля возникает сразу несколько спектаклей, один из которых может оказаться жестко организованным „продуктом“, а все другие – импровизационными...» (Коля).

Но Гриша не торопится понять и усвоить эту разницу. Он все время переспрашивает Колю:

«Так в чем же разница между речью и текстом?»

«Текст завершен. Театр речи и театр текста различны... Хотя мир и есть текст, текст – он же повсюду...» (Коля).

«Но что предшествовало импровизации, артисты произносили текст?» (Гриша).

«Нет. Мы предварительно построили структуру, которая будет все время повторяться и изменяться» (Коля).

Параллельно этому объяснению все по одному выходят на середину сцены, садятся и начинают медитировать и звучать носовыми звуками, являясь фоном диалога о тексте и импровизации. И тогда голос меняется даже у Николая, он как бы успокаивается и впадает в медлительность.

«Я веду работу внутри структурирования. Так здесь и проявляются две стихии – стихия структуры и спонтанного, импровизационного, мистериального начала. Из чего, собственно, и возникает ткань этого спектакля...

Превращать сакральное в аттракцион мне неинтересно. Если в этом нет ничего больше...» (Коля).

Очередной «зритель» находит возражения:

«Но у вас нет никакого понятия об актерской игре, нужно сначала разобраться в пьесе и не нужно все время кричать...»

Спор вокруг системы Станиславского и феноменологии Гуссерля продолжается, студии рассказываются на стулья для новой импровизации, снова скопом играя в «зри-





телей». Юхананову удастся почти невозможное: поставить трёхчасовой философский диспут как комедию абсурда. «Режиссёр» продолжает солировать, объясняя специфику мистериального театра ничего не понимающему Грише.

«Термины и понятия в театре возникают не из книг, а из совместной практики. Вот почему важно создать пространство для общения и коммуникации. Мы только-только начали этот трудный процесс понимания. И это не только культуртрегерская инициатива...» (Коля).

То есть понимание возможно, но не сразу. Вот для чего понадобился путь в четыре вечера.

Между тем студийцы затягивают речевку из первого вечера: «Нет, нет никого, кроме Бога одного...» И начинают показывать на часы, мол, хватит, пора прекращать.

«Режиссёр»: «Мне говорят, что надо закончить, и я заканчиваю. Но сам-то я никогда не заканчиваю. Я нахожусь на территории бесконечного времени. Это и есть сакральное время... Это и есть территория сакрального...»

После чего Лена зачитывает финальную ремарку, окончательно убеждая нас в искусственности разыгрываемого текста. Это не импровизация, но пьеса, написанная по следам венской репетиции.

Вечер четвёртый

Сегодня партер забит до отказа, пришли «старики», юханановские ученики периода «Сада», которые смеются и реагируют больше остальных: им хорошо известен стиль репетиций Бориса, его интонации, пунктики и заморочки.

Начали (продолжили) репетиции с комментариями, только уже почему-то без дублирующего (удваивающего) перевода: после очистительного обсуждения, де, вышли на новый уровень. «Голем» перестал двоиться и обрел стройность. Динамику.

Студийцы листают сцены пьесы, занимаются разбором и тут, как чёрт из табакерки, с за-

дних зрительских рядов выскакивает Юхананов и начинает вести репетицию сам. Нарушая зафиксированный текст и удваивая реальность: переводчик четвёртого вечера – истинный режиссёр «Голема» и «неизвестный» автор текста.

В антракте он скажет мне, что написал уже семь частей разбора и хорошо бы играть «Голем» каждый день недели, чтобы актеры получали «задание» жить и чувствовать дальше. Собственно, вся эта история именно об этих днях постоянного творения и преобразования себя. Хотя бы и с помощью театра. В конце концов, какая разница, как ты самоорганизуешься, главное – чтобы было чёткое ощущение пути, которое и даёт еврейская история, начавшаяся выпадением из Сада и продолжающаяся постоянными попытками в него вернуться.





10.02.2009 06:46 pm (local)

■ abhyasa wrote:

Насчет голема... Ты не был на спектаклях Юхананова? В некотором смысле, там зрители и актеры меняются местами. А по духу это – каббалистический постмодерн. Создание спектакля-голема, зрителя-голема, режиссёра-голема. Можно в конце февраля сходить, если интересно. <...>

[там же]

12.02.2009 10:13 pm (UTC)

nata_netі wrote:

Мой нюх меня не подвёл, хотя своеобразная манера изложения, ненормативная лексика и т.п. могли и оттолкнуть, но энергию и свежесть мысли, очевидно, трудно спрятать даже за этим. <...>

Posted on 20.02.2009 at 00:02

■ Blog: MRS STRANGELOVE

MeraMarapal

...это не просто набор звуков – это уже год как одно из культовых слов.

Сегодня был прекрасный вечер – я наконец выбралась в театр – Лабо-раТОРИЯ Бориса Юхананова в Школе драматического искусства, проект Голем, вторая часть.

Год (или больше) назад видела премьерные три части – тогда меня это вывело из «умственной депрессии» и «словесного кризиса», но это было и зрительским подвигом, так как я была совершенно не подготовлена к тому, что за театр мне будут показывать.

«Что это за театр такой, в котором актеров больше, чем зрителей?»

Сегодня я была готова, сегодня немножко больше знаю, ну и так далее – сегодня мне было нереально хорошо в этом белом, залитом светом Тау-зале, это было виртуозно и блестяще.

Голем – проект, который все время изменяется, это так задумано, я сегодня еле узнала вторую часть.

Я бы рекомендовала бы всем любителям театра в любых его проявлениях сходить хотя бы на одну из частей – это очень интересный опыт, даже если вам не понравится НО – кстати, вот тут [«Назовите это таетром». О. Андреева (стр. 59)] большой подробный материал об этом – что вообще редкость, автор статьи там говорит почему.

Ну так вот – НО не буду, потому что, потому что, потому что я вообще последнее время стараюсь ничего никому не рекомендовать, ага).

[там же]

enikopogov at 20.02.2009 09:28 (UTC) (ссылка)

Совершенно с вами согласен! Опыт очПолезный))))

22.02.2009

■ Валерий Рокотов

Отзыв на спектакль «Голем. Венская репетиция». Часть III

Просмотренный 22 февраля 2009 года

Ну, я же змей еще тот.

Цитатник Мао прочел. Видно, что все авторы под большим впечатлением.

Одно но – все скользят по поверхности. Наверное, людей можно понять: они и не хотят глубже. Боятся, им неприятно, что они ничего не понимают. Вообще, это очень неприятно чувствовать себя идиотами. Это приятно только мне одному.

Вот я от осознания своего идиотизма и невежества счастлив, как последний мудак. Может, это свойство национальное.

Я счастлив как РУССКИЙ мудак, такой ОЧЕНЬ РУССКИЙ мудак, исконный, не знаю. Но





меня (при том, что я в полном восторге от постановки) привлекло абсолютно другое. Меня привлекло стремление парня (Юхананова) оторвать священный текст от священников. Он хочет вырвать его из их рук, как Прометей. Для него священный текст – огонь. Это же ясно.

У меня аж мурашки пошли по коже, потому что я это просто кожей почувствовал. Огонь по этой самой коже полыхнул и заставил подпрыгнуть и напрячь внимание. Здесь мой русский идиотизм, неисправимый абсолютно, соединился с таким же русским даже не любопытством, а ОЖИДАНИЕМ.

Ожиданием, что кто-то придет и все растолкует. И отвалите, суки, от человека, дайте говорить, убью, нахрен. Это что-то похожее на то чувство, которые испытывали русские, глядя на евреев, приехавших делать революцию.

То есть хуячить их страну. В том, что евреи говорили тогда, содержалось нечто ПОТРЯСАЮЩЕЕ. То, от чего захватывает дух. Поэтому русские в эту революцию, которая нахрен снесла царя, церковь и все вообще, включились по полной.

Здесь у меня нечто похожее. Я жду: а что дальше? Он огонь священного текста отрывает от шаманов. Куда он его понесёт? Ясно, что не себе домой, чтобы жарить яичницу. Он его понесет тем, кому понадобится. А понадобится он идиотам.

Нам, народу-богоносцу, блин. И мне в нем, персонально. То есть он ко мне чапает с бумажкой этой древней, спизженной у раввина знакомого, а я жду и руки тяну, в восхищении.

Валерий

Суббота, 28.02.2009 г. 17:58 (ссылка)

■ Blog: Smexa

В этом театре все такое интересное! Я правда только на Юх-Юха (Юхананова) хожу, т.к. по знакомству. К тому же я влюблена в этого красивого еврейского кудрявого мужчину, и они мне все снятся.

14.03.2009

■ Лeda Тимофеева
made by leda_artfact

«ЛабораТОРИЯ. Голем». Начало пути Уроки Мастера

Кто я? Человек с возможностями и способностями что-то создавать, подаренными более высшим существом? Или всего лишь посредник, настроенный на волну ноосферы и записывающий все продиктованные точки, тире и запятые, – посредник, дающий образам материальное воплощение? Тогда кто я для той мегасущности, которая творит через меня? Возможно ли видеть ее бытие так же, как чувствовать свою причастность к мировому сознанию? Я ли создаю маленькие вселенные в рассказе, на полотне, на сцене, в мраморе и бронзе, или мое сознание – буква, волосок кисти, мышца в душе актера, острый резец – инструмент? Кто я?

Любой художник долго и мучительно пытается обозначить связь своих творений с теми пространствами, откуда они приходят, надиктовываются, считываются. Это как процесс инициации для человека, способного давать образам форму. Кто-то отвечает на все эти вопросы целую непростую жизнь человека, служащего искусству, кто-то ограничивает себя названием имени мирового сознания, которое всегда соучастник творческого акта. Верующим с этим определением проще – есть мегаслово «бог», которое даже строчная буква не лишает великого значения «создатель, предвечное существо», дарующее талант, гений, предназначение.





фотограф
Миша Чепель.

День первый.
«Голем. Венская репетиция. Белый зал»
День третий.
«Голем. Венская репетиция. Дискуссия»

«ЛабораТОРИЯ. Голем» Бориса Юхананова на сцене театра «Школа драматического искусства» – открытый процесс, в котором зрителю предоставляется уникальная возможность выступить в роли сотворца. Три вечера прожить в мини-вселенной – театре Юхананова, – ощутить муки творчества и экстазы озарений, вспомнить шифрованную природу мистерий и практически ритуальную атмосферу античного театра.

В программке «ЛабораТОРИЯ» указывает на полифонию смыслов, сокрытых в «Големе». К слову, буклет здесь весьма важен и полезен, поскольку содержит в себе либретто, ознакомившись с которым, спектакль становится читать гораздо легче. Чувствуешь себя не просто зрителем, а учеником алхимика, наблюдающим за таинственными опытами по созданию иного существа. Происходящее в пространстве театра кажется реакцией на смешивание многих элементов. Актёрская игра, рефлексия публики, их неопровержимое взаимодействие, атмосфера предчувствия рождения новой формы – вся метафизика сценического искусства разложена по старинным, запыленным склянкам. Нет декораций, нет исторического костюма, грима, но во всей трилогии ощущается присутствие какого-то древнего духа, вызванного давно ставшим обыденностью ритуалом театра. Актёры с нарочитой легкостью играют в создание спектакля и рождение его образов, но, как только кто-то начинает произносить слова героев пьесы «Голем», всё меняется. Игровые этюды (с разными задачами произнести один и тот же текст, спеть песню, станцевать, пластически выразить свою эмоцию), знакомые ещё со вступительных экзаменов на актерский факультет, – лишь малая часть работы над образом. Вот они, эти скляночки, в которых секреты мастерства, – от детской ролевой игры к целому спектаклю. Этюды чередуются с небольшими сценами-интермедиями из пьесы Лейвика «Голем» – серьезными и строгими, рождающимися не внезапно, без импровизационной лёгкости. Хотя в этом спектакле даже импровизации кажутся четко продуманными. Здесь будто бы воссозданы фрагменты репетиций, но из стадии подготовительной работы они оформились в ее результат.

Итак, первый пласт – сцены из драмы Г. Лейвика «Голем», в которых текст пьесы становится текстом-игрой, некой основой, из которой происходит все действие. Фигуры

Магарала – Творца и Голема – Творения – главные герои, главные образы, архетипы, мифологемы, задающие спектаклю композицию. Природа творческого акта, все сложности и перипетии этого процесса, поиски верных решений и правильного высказывания их, эйфория от осознания роли создателя – вся метафизика искусства раскрывается в контексте пьесы Лейвика. Зритель наблюдает создание спектакля, беседы взбалмошного Режиссёра (Николай Каракаш), неуспевающего порой за ходом своей фантазии, с группой актёров, послушных и не очень, время от времени всячески пытающихся выйти за рамки текста пьесы и, пробуя разные роли, раскрыть в них свои темы. Репетиция, открытый рабочий процесс, который длится на протяжении трех достаточно объёмных спектаклей – тяжёлая работа для актёров и для публики. Интеллектуальная, физическая, духовная. Муки рождения, за которыми тайны человеческого бытия. Действительно, в любом искусстве невыносимо сложно пытаться рассказать об акте создания, а уж сыграть это труднее вдвойне – рассуждение само становится творчеством.





«Кто я?» – вопрос, который звучит довольно часто в первой и второй частях трилогии. «Кто я – творец, или творение?» – спрашивают актёры. Кто Магарал, а кто Голем? Как такового распределения ролей в трилогии нет. Только четыре четкие позиции – Режиссёр и три переводчика (на «Открытом процессе» говорят на трех языках – русском, английском и иврите), все остальные (всего 20 актеров) постоянно меняются ролями – то выступают из зала, то в облике Магарала из глины создают человека, то мучаются вопросами самоопределения, высказываясь рваной пластикой. Естественно, каждый играет одну и ту же роль по-разному, все-таки и действие в пьесе развивается, да и степени восприятия и участия в создании общего рисунка у всех разные – тем интереснее спектакль. Переходы из образа к образу не всем даются гладко, но ведь, как известно, творчество – одно из проявлений стремления человека к идеалу, которое требует долгих и кропотливых трудов по отсечению всего лишнего и несовершенного. Как признается один из персонажей: «Каждый из нас Голем». Думаю, и зритель тоже. После полноценного участия в «Лабо-раТОРИИ» вряд ли кто будет ковырять в носу, вглядываясь из темноты зала в лица актеров чего-то там изображающих на сцене – уважение к этой профессии уж точно появится.

Так, кто я? – зритель, или волей-неволей режиссёр спектакля, происходящего у меня в душе, когда я смотрю трилогию Юхананова «Голем»? У меня свое мнение, своя позиция, свой замысел, и, наверняка, пусть даже в каких-то деталях, он отличается от идей подлинного режиссера. Тогда все вместе – и творец, и творение – человек кем-то создан, но ему всегда грезятся иные миры, которым так и хочется дать форму, где хочется возомнить себя богом.

Актёры, работающие над спектаклем, спорят о смысле пьесы, в которой играют, решают, какой должна быть та или иная мизансцена; Режиссёр тиранствует, хулиганит, провоцирует публику. Мало того, что он периодически грозит

зрителю своим желанием услышать его мнение, иногда сам занимает место в маленьком зале, или же подходит с вопросом к тому или иному заблудившемуся в философии происходящего действия, вдобавок ко всему в числе зрителей тихо сидят участники «Лаборатории», в нужные моменты, шагая по скамейкам, выходят на сцену.

После сложных сцен, или после перерыва на перекур (здесь так называется антракт) кто-то вдруг берет щётку и начинает подметать сценическое пространство. Сознательно, подсознательно ли, но выглядит, как очередной ритуал – очищение. Слишком многое идёт через нутро, атмосферу нужно освобождать от лишних влияний. Хотя юханановское альтер-эго в лице героя Николая Каракаша и заявляет громко, что «психологический театр – это что-то типа супермаркета», работа актёров по извлечению образов вызывает сильные эмоции. Чрезвычайно интересно наблюдать, как периодически участники процесса покушаются на сценарий, который постоянно находится в руках Режиссёра.

Кстати, сам истинный режиссёр трилогии, Борис Юхананов, невидимо для публики сидит позади кресел на большом возвышении. Он будто бы доверяет работу по созданию спектакля и зрителю, который напряжённо ждет смены ролей. Актёры, помимо основной своей функции, ещё и наблюдают за воспитанием своей публики, той, которой будет интересно увидеть всю трилогию (хотя фраза о готовности играть даже для четверых прозвучала), тех людей, которые не останутся равнодушными к происходящему на сцене чуду. Этому процессу нужен умный зритель, способный читать его как книгу, возвращаясь на пройденные и прочувствованные страницы, перелистывая смыслы и интертексты.

А вот интертексты – уже второй пласт. Цитируя программку: «...это внутренний мегаполис или Египет, которым естественным образом пропиталось диаспорическое сознание каждого из членов общины». Самое сложное, а может и самое простое. Герой Николая Каракаша, Режиссёр, оказавшийся вдруг страхом





и ужасом для зрительской аудитории, сравнивает свою профессию с «всемирным фараонством». Помните: «весь мир театр, и все мы в нем актёры»? Големы и Магаралы. Хотя те же «фараонские» интертексты читаются и в многочисленных рассуждениях о театре и искусстве вообще, звучащих из уст Режиссёра. Многие записываются в памяти как афоризмы и просятся к цитированию. Это и размышления о нелегком быте «крепостных актеров Додина», наконец озвученные суждения о том, что «театральный критик обратил зрительское внимание в оборотня». О публике и с публикой, как отмечалось, ведётся отдельный чрезвычайно интересный разговор, полный и режиссёрской (фараонской), и актёрской самоиронии, любви, ненависти, где-то даже обиды. Но самую красивую фразу произносит как раз персонаж Каракаша: «Может, зритель – последний актёр, оставшийся в театре. Зритель – последнее играющее существо». Юхананов определенно доверяет пришедшим на его спектакль, поэтому допускает смешение такого количества текстов, метафор, оттенков актёрского состояния (от трагического к комическому), но очевидно, что «ЛабораТОРИЯ» доступна умному зрителю, не разменявшему свой вкус на антрепризу.

А почему, собственно, «ЛабораТОРИЯ»? Третий пласт – «текст-жест, близкое к молитвенному обращение индивидуальной души со священным текстом». Дело в том, что 2002 год для режиссёров Бориса Юхананова и Григория Зельцера ознаменовался началом эксперимента в современной еврейской культуре. Коллеги решили работать со священными еврейскими текстами, читая их с помощью средств театра. Проект был назван «ЛабораТОРИЯ», то есть «работа Торы». К слову, первичность этого текста неоспорима, а уж тем более в мифе о Магарале и Големе. Актёры декламируют древнюю книгу как «молитвенное обращение» – мистериальное искусство. Один из «големов», который, по словам коллег, владеет искусством японского танца будто, рассказывая о созданном Магаралом существе, пластически превращает свое тело в кусок глины – мягкость и хрупкость, резкие изгибы и легкие движения пальцами, как перебор струн. По буквам, мучительно, с длинными паузами на вдох, недавно рождённое существо произносит свое имя – актёрское состояние полутранса, которое ощущается на физическом уровне. Не-

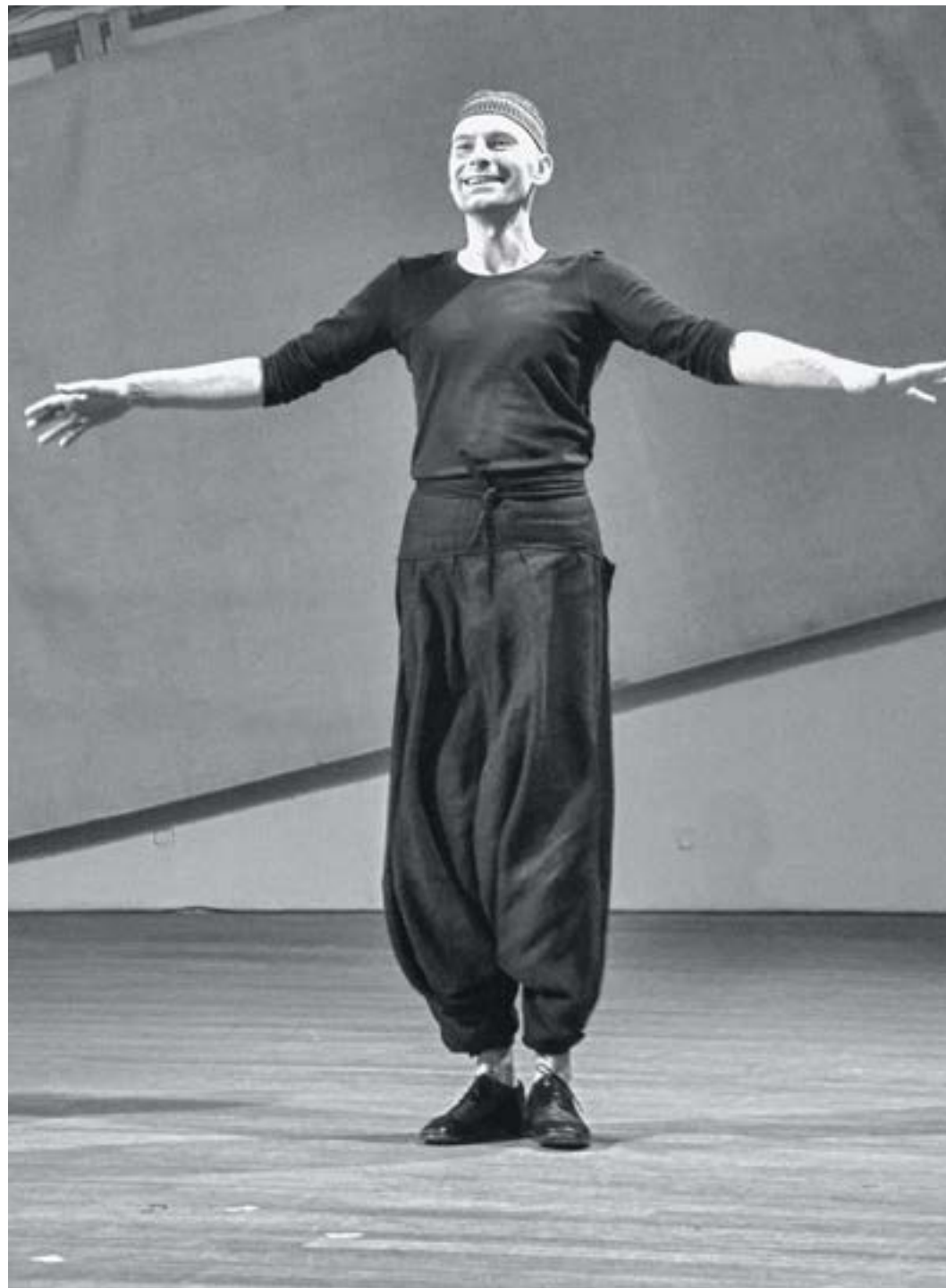
вероятная, мастерски исполненная техника, но, по сути, сакральный текст тела. Очередное эхо, указывающее на ритуальные корни театра.

Действительно, за три дня сотворения спектакля привыкаешь здороваться с актёрами, как с коллегами, пытаешься смотреть на режиссёра Юхананова снизу вверх, в общей нервной курилке готовишься к следующим провокациям. Первая часть – инициация, вторая – воспитание интеллектуально зрелого зрителя, третья – выпускной экзамен. Вчерашний Голем обретает новый облик Магарала.

Кстати, Григорий Зельцер тоже находится среди «големов», в последней части трилогии, он выступит в роли переводчика на иврит. Новый пласт – «факт перевода». И элемент композиции, и метафора. Хотя три звучащих языка – лишь видимость, по сути их так же много, как и текстов. Режиссёрская партитура, актёрский жест, пантомима, театрализация, зрительское восприятие и переосмысление – скорее всего это не вся лексика «ЛаборАТОРИИ». Подобная структура даёт зрителю, владеющему некоторыми перечисленными языками, уникальную возможность наблюдать все многочисленные пласты спектакля одновременно. Когда замечаешь трудности перевода, еще больше понимаешь, насколько многомерна театральная структура. Переводчик (Андрей Цицерники) заспорил с Режиссёром, как корректнее «turn attention», или «pay attention». Игра слов. «Turn» – с английского – поворачивать, вращать, оборачивать; «pay» – платить. Да, безусловно, в театре внимание стоит дорого, расплачиваются за него все по-разному, а оборачивается оно не всегда нужной стороной.

И последний обозначенный в «либретто» пласт – фигура творца, Мегамагарала. Вся третья часть – эссе, практически озвучивающее эстетическую позицию Бориса Юхананова создателя спектакля – «мегаголема». Здесь актёры перевоплощаются в зрителей и обсуждают с Режиссёром два спектакля трилогии. На разных языках высказывают стереотипные мнения. Близкой знакомой режиссёра, например, очень понравилось. А вот кому-то не хватило про кровавую историю ГЕТТО и преследования евреев. Режиссёр каждому отвечает, иногда иронично, чаще всего сучая. Меняет лики – беспринципный





соблазнитель, крепко прижимающийся к поклоннице, фашистский трибун, с националистическим пафосом рассказывающий на немецком об отличии импровизации от спонтанности, о провокации и дискуссии.

Все третье действие – учебник по режиссуре, написанный мегамагистром Борисом Юханановым, в котором зафиксированы секреты мастерства. А первая и вторая части трилогии – лабораторная работа по созданию мегаголема-спектакля, который, по задумке творца, «воспитывается так, что не может умереть».

26.03.2009

■ <http://mirarti.livejournal.com/3474.html>

Люся Артемьева made by [info]lysa_art

Проект Бориса Юхананова «Лаборатория» начал свое путешествие по священному тексту Торы не вчера и не год назад. Подобно отпущенным из египетского плена евреям, участники проекта проходят путь по пустыне из царства фараонов в свою землю обетованную. Какая цель у этого путешествия? Что такое «фараоны» и «земля обетованная» в театре, для театра Юхананова? Зачем куда-то идти, чтобы создать спектакль, который бы не умирал? Даже в самой этой форме глагола «создать» уже кроется мёртвая структура, для такого театра больше подходит существительное – «созидание».

В 2007 году проект открылся для московского зрителя в стенах театра «Школа драматического искусства» работой над пьесой «Голем» Г. Лейвика, которая представлялась в три вечера, не заканчиваясь на третьем. За год его существования он претерпел эволюцию – это процесс создания пьесы для себя. Вот эта новая, написанная во время репетиций и открытых показов, сотканная из различных текстовых волокон пьеса и будет «землей обетованной». Но пока что – путь сквозь «пустыню». «Спектакль физически не может закончиться, потому что если ты идешь по раскалённому песку пустыни, ты не можешь остановиться».



«На этой территории нельзя ничего рассказывать, тогда ничего не образуется». А что тогда можно? Что они делают, если не рассказывают историю? Они ее пишут, каждый цикл заново по уже написанному, вылепливая из ещё не застывшей глины форму, которая визуальнo исчезнет, но самой глиной запомнится. Участники погружаются в исследование текста, чтобы сотворить уже существующий миф и ощутить себя внутри него. В любом мифе заложена непреложная правда бытия, он, складываясь, изустно передаваясь и веками записываясь в текст, несёт в себе мудрость человечества, своей многослойностью позволяя считывать глубинные смыслы.

Легенда о пражском раввине по имени Магарал и созданным им из глины существе Големе более чем подходит для поиска истин и правд о себе. В истории их отношений, в том, как её разыгрывают участники «Лаборатории», самым привлекательным для зрителя является та смысловая цепочка, которую можно обозначить схемой «творец-творение => режиссёр-спектакль => актёр-персонаж => зритель-образ спектакля».



Проживание спектакля, соучастие публики, его сотворение – когда в зрительском существе происходит процесс созидания личного текста – это по-настоящему позитивный опыт. Ведь помимо проговариваемого текста Торы, пьесы и комментариев из репетиций, у свидетеля в зале рождается свой комментарий, всплывают свои аналогии и отрывки из других, важных для него лично текстов. Конечно, он не осмеливается, подобно фигуре режиссёра, встрять в сцену и грубо вписать в общий свиток свой комментарий. Но все это разнообразие непроговоренных текстов обретается в сакральном пространстве и перевоплощается в живую преобразующую энергию театра, воспринимаемого как чудо обновления. Подобное обновление не часто переживаешь в современном театре. «Вы понимаете вкус к созиданию?»

Ну хорошо, а про что они играют, неужели «Голем» обо всём на свете? В каком-то смысле да, вернее сказать, он не обо всём на свете, а обо всех на свете, эта тема отношений между Творцом и его твореньем касается каждого. Но они разыгрывают именно динамику взаимодействия, без выноса какого-то зафиксированного, и потому статичного резюме. Если говорить привычными формулами – то это зрелище без финала, без точки, без катарсиса, а с запятой, по кругу-спирали выше и выше, туда, к своему самому важному зрителю. Тогда зачем им простой зритель? Для «ЛабораТОРИИ» бессмысленно, закрывшись железным занавесом, сидеть в репетиционном зале и разбирать пьесу, придумывать ходы, штучки и эффекты, а потом выдавать законченный итог своей работы. Это как рожать мертвых детей, а потом выставять их на обозрение. Так кто для них зритель? Их партнёр по созиданию, их сопутешественник.

«И создал Бог два светила великие: светило большее, для управления днём, и светило меньшее, для управления ночью, и звезды; и поставил их Бог на тверди небесной, чтобы светить на землю, и управлять днём и ночью, и отделять свет от тьмы. И увидел Бог, что это хорошо. И был вечер, и было утро: день четвёртый».

Недавно появилась четвёртая часть. Из постоянных фигур, закреплённых за одним исполнителем, остается только фигура режиссёра. Он – творец; он – фараон. Он своей волей прерывает актеров, показывающих ту или иную сцену из пьесы, рассуждениями о возможностях интерактивных отношений со зрителем; он заставляет их «быстренько-быстренько взять стульчики и сесть вон туда», моделируя второй зрительный зал; разогнав всех с игровой площадки, он садится на стул посередине и полчаса читает лекцию о сущностях театрального искусства.

Но в то же время он – творение; он – марионетка. Он включается и выключается из действия по чьей-то чужой воле; он ставится на колени и водится по полу; он надрывается, читая комментарии на одной ноте; он ложится обессиленный на пол и сжимается над сценарием. Он – творящий и творимое в одном лице. Эта универсальная сущность всего живого, которую участники «ЛабораТОРИИ. Голем» проявляют в своем театре.

Статья вышла в польском журнале *Didaskalia*, номер 90, апрель 2009 года

■ <http://www.didaskalia.pl/>

«Голем»: творить или не творить – вот в чем вопрос

Наталия Якубова

Польскому читателю имя Бориса Юхананова не совсем незнакомо: в конце 1990-х заметки о многогранной деятельности необычного аутсайдера театральной Москвы не раз появлялись на страницах «Дидаскалий». Марыля Зелиньска написала о самом значительном проекте Юхананова – «Саде» (nr 13–14), а также о деятельности его команды в «параллельном кино» (nr 22); противоречия «Мастерской индивидуальной режиссуры» остро подметила в своем репортаже с киевского фестиваля «Дах» (nr 19–20), идейным вдохновителем которого во многом и был Борис. Катажина Осиньска провела содержательное интервью с Юханановым и его всегдашним сценографом – впрочем,



одним из лучших российских сценографов – Юрием Хариковым – это текст, в котором можно почерпнуть сведения не только о тех проектах Юхананова, к которым он приступил после многолетней работы над «Садом», но и о самых первых, бурных годах его деятельности в перестроечном Ленинграде (nr 25/26).

Последовавшее после этого долгое молчание относительно Юхананова отчасти объяснено тем, что и сам герой ушел в каком-то смысле в тень: создал новую Мастерскую, то уезжал в Вильнюс ставить спектакль в обычном репертуарном театре, то уповал на гастрольную антрепризу... В последние несколько лет вообще заявлял о своем разрыве с театром и уходе в изучение Торы. Тогда была создана ЛабораТОРИЯ и мало что предвещало, что Юхананов к театру вернется. В прошлом сезоне, похоже, это произошло – на одной из сцен Школы драматического искусства (театра, основанного Анатолием Васильевым и теперь возглавляемого его учеником Игорем Яцко) был показан спектакль «Голем»...

Когда-то маленькая фотография Васильева и Юхананова, помещенная в конце 80-х в одном из легендарных «молодёжных» выпусков «Театральной жизни», вызвала у меня ассоциации с Создателем и Люцифером – ассоциации скорее шуточные, намекающие, с одной стороны, на спорные отношения Юхананова со своим учителем, а с другой – на жанр стилистических игр, в «молодёжных» номерах принятый. Ну, и конечно, на усердную демонизацию своего образа самим Юханановым.

Однако со временем стало понятно, что больше, чем зрелище Люцифера – романтически-отверженного, красиво поверженного, важен Юхананову Люцифер моментом ранее, когда, завидев пустым трон Творца, он занимает его. Жест, который не может для Юхананова не рифмоваться с жестом шута, одновременно неся в себе праобраз любых по-настоящему творческих притязаний. В сущности так понимали узурпацию роли демиурга художники рубежа XIX–XX веков: возмневали (о себе) и осмеивали (себя же), не хотели удовлетвориться меньшим, чем подлинное Творение и в то же время саркастически констатировали, что всё, что ни выходит из-под рук самого гениального человека-творца, бесконечно несовершенно.

Несовершенно, потому что каждый творец хочет, чтобы его творение обрело самостоятельность и в то же время оставалось «по образу и подобию его самого», в том числе равнялось ему в его гениальности. Юхананов хотел, чтобы его ученики, приняв общую творческую структуру спектакля (речь прежде всего о знаменитом «Вишневом саде», пережившем семь, кажется, реинкарнаций), осуществляли себя в ней как самостоятельные художники. Его Мастерская была Мастерской индивидуальной режиссуры, что намекало на то, что внутри предложенной структуры каждый будет режиссировать себя сам. Между тем, наверно, на каждом показе, на каждом спектакле разыгрывалась драма мучительной связи-разрыва творца и его творения. Часто – с участием самого Юхананова, вступающего в удивительные диалоги со своими творениями, которым никак не удавалось стать такими же, как он, творцами. Безусловно, все они становились творцами особого рода – создателями, участниками драмы творчества. Показы Юхананова, многим представляющиеся всего лишь случаем «несоответствия средств замыслу», на мой взгляд, на самом деле вполне преднамеренно были полем диалогической, вечно незавершенной рефлексии над творчеством. Творчеством вообще и творчеством в театре. Бесконечным апробированием идей, по определению неспособных вылиться в завершённый и удобоваримый результат, и именно этим и ценных. Идей, в конце концов, осуществляющихся лишь путём их проигрывания, разыгрывания, – не представления (репрезентации) в форме диалога, драмы, спектакля, а именно перформативной их примерки на себя – в действии.

Сегодня своим «Големом» Юхананов делает решительный шаг, которым эпоха «классического Юхананова» удаляется, отдаляется и тем самым кристаллизуется и проявляется, как фотографический снимок. Должно стать ясно, как минимум, откуда он идёт, хоть может быть сокрыто пока, куда (сам Юхананов утверждает, что подводная часть айсберга работы его ЛабораТОРИИ – работы над Торой намеренно остается в этом спектакле скрытым опытом).

Придя в Тау-зал «Школы драматического искусства», мы видим воспроизведение того, что хочется назвать «типичным показом работы Юхананова»: в данном случае случив-





шемся 18 марта 2006 года на фестивале еврейского театра в Вене. Показываются самостоятельные работы участников ЛабораТОРИИ – по несколько раз мы видим одну и ту же сцену из пьесы Г. Лейвика «Голем», затем другую сцену. Всё предваряется, обрамляется и пронизывается вступлениями Мегамагарала («жизнетворческая ипостась» Юхананова на этом проекте), которого играет Николай Каракаш (в то время как сам Юхананов молча присутствует в зале). «Венская репетиция» (подзаголовок спектакля) предстает эпизодом продолжительной работы над пьесой, пришедшимся на 18 марта 2006 года случайно, но по тем или иным причинам переросшим теперь в спектакль. В «образцово-показательный», «типичный», концептуализированный как ценность сам по себе «показ Юхананова»?

Адепты ЛабораТОРИИ раскрывают веер интерпретационных возможностей – возвышенно-риторических, углубленно-психологизирующих, взрывно-деконструктивистских, наконец, профанно-психологизирующих и шиворот-навыворот. Подставной Мегамагарал демонстрирует максимум, кажется, возможных интервенций мастера-режиссёра в работу своих учеников: от публичных экзекуций (когда «жертва» должна тут же на месте объяснить каждый свой жест, привести каждое свое решение в соответствие с некой внятной концепцией) до усталой терпеливости: «Хорошо, показывай, но только побыстрому». От дотошных разборов взаимоотношений театра с реальностью («Обращаю внимание: сейчас в наш показ вкралась реальность»; «Зритель думает, это все случайно, а это все спектакль») до ритуальных проклятий засилью режиссёрского «фарфаронства-фараонства» в современном театре. Наконец, неизбывным элементом такого показа является постоянная конфронтация с публикой, в финале дополненная неким своим отражением – разыгранным заново «разговором с публикой венского показа», где выясняется, что кто-то из зрителей всё время думал о своём, другие контактировали не со спектаклем, а с его идеологическими предпосылками, изложенными в брошюре, и даже третьи, вроде открытые спектаклю как эстетическому опыту, в диалоге с режиссёром не способны принять его терминов и способов интерпретации всего действия.

Однако Юхананов не был Юханановым, если бы стал Платоном своих сократических диалогов с учениками, если бы, с просветительской целью, отредактировал их речь в удобоваримый текст. Нет, в этом спектакле всё вопиет вопросом: что должна значить эта арбитральным образом текстуализированная речь? Буквалистски переведенная на бумагу с видеозаписи (несомненно, было именно так!) и затем поставленная перед собой, над собой как «буква закона», который можно интерпретировать, но который нужно при этом исполнять. Исполнять – то есть дать свершиться, дать полное существование, независимое от интерпретации, разыгрывания. «Буква» витает над происходящим в зале на Сретенке – на это намекают и синхронные переводчики «венской репетиции» (Елена Любарская и Андрей Цицернаки), и Мегамагара (Николай Каракаш), не выпускающий из рук объёмистый сценарий и ищущий в нем свои реплики.

Целое фразы – не говоря уже целое всего спектакля – беспрестанно отстраняется и остраивается переводом по частям: перевод на английский (а переводится все!) звучит всё так же несовершенно, как тогда, на «венской репетиции», когда переводчики были вынуждены переводить то слово за словом, лепя фразу на наших глазах – подлаживая голову фразы к туловищу, а потом корректируя ноги, – то наоборот, проглатывая тираду целиком, пересоздавать мысль в совершенно новую форму. Случайности, спонтанность синхронного перевода закреплены в текст, абсолютизированы как ценность, как продукт «автоматического письма» и, таким образом, как немаловажная ипостась того, что произносится и происходит. Фигура «переводчика» вырастает в зримый (может, слегка пародийный) образ взаимоотношений между актёром и персонажем. Эти взаимоотношения подвижны, как магма; их амплитуда простирается от ироничной, даже убийственно-ироничной отстраненности до лихорадочного, фанатического отождествления. Есть ведь какой-то внутренний импульс, какая-то внутренняя потребность перевода, когда переводчик порой не может не ска-





зять о том человеке, которого переводит, иначе как «он» или «она» – и тогда на «оригинальный субъект речи» указывается (как указывает кукловод на свою марионетку); в другой же момент насущной потребностью становится страстное отождествление, перевоплощение, которое и заставляет находить (в чужом языке) нужные слова и жесты. Для зрителей, владеющих обоими языками, этот аспект спектакля – захватывающая игра отражений, искажений, перевертышей и дополнений.

Можно сказать, синхронные переводчики дождались осмысления своей роли в продукции культурных ценностей! В то же время все это – еще и рефлексия над интерсубъективным характером театрального творчества как такового, с его требованием отождествления, хотя бы на краткий миг, с чужой субъективностью и в то же время с потребностью разыграть различие, отделиться, дистанцироваться. Хорошая тут параллель, в связи с Големом и его взаимоотношениями с его (по)родителем, – интерсубъективный характер отношений матери и младенца. Уча младенца азам

миропонимания, уча его ему самому, мать то и дело в него перевоплощается, играя за него от первого лица («Я сейчас сделаю то-то и то-то», говорит она, вместо того, чтобы сказать: «Ты сейчас сделаешь то-то и то-то»), себя же называя в третьем лице «мамой»; в то же время всегда остается этой мамой, учащей несмысленного младенца – то есть кем-то более умным, опытным, наконец, способным показать устройство действий через ряд обобщенных и запоминающихся символов, Мама играет и за себя и за младенца, пытаясь проникнуть на уровень его нужд и способности понимания, и в то же время в игре этой представляя этого младенца уже чуть-чуть продвинувшимся в понимании вперед, уже другим. И понимает его, как есть, и создает его заново в этой игре. Между говорящим и его синхронным переводчиком разыгрывается в чем-то очень сходная психодрама.

В то же самое время, в юханановском «Големе» «синхронный перевод» порой оборачивается другой ипостасью: то, что должно родиться заново в переводе, или не рождается вообще, становясь безжизненным сборищем элементов, каждый из которых имеет смысл, но не составляет смысловое целое; или же начинает жить своей, независимой от породившего их «оригинала» жизнью.

В не менее сложных отношениях с буквой «оригинала» находится Мегаменгарал – Николай Каракаш. С одной стороны, беспрестанно подчёркивает, что текст каким-то образом спущен ему сверху, навязан, арбитральным образом превращён в «букву закона»: его надо произносить целиком и полностью, с точностью, доходящей до абсурда. Например, разговорные обороты, инверсии, повторения, обрывочность, которые могли бы быть подпоркой для психологизации образа «Мегаменгарала, ведущего венскую репетицию» и в конце концов привести к убедительному *tromp-l'oeil*, исполняются так, как будто произносящий с удивлением видит их на бумаге в первый раз и ещё не нашёл нужного тона, чтобы округлить все эти случайности спонтанной речи – в художественный текст. Это текст, это ясно, но все ещё как будто задаётся вопрос о правомерности превращения речи – в текст. В любом случае, превращённая в текст речь не желает прикидываться речью, чтобы быть беспрепятственно проглоченной, войти в одно ухо и выйти из другого.





Подобную операцию в свое время производил Юхананов с речеобразным текстом Чехова, на многие годы ставшего его любимым автором. Сходило на нет искусное умение Чехова облекать предчувствия и предвестия в жизнеподобную форму; мало интересовали чеховские открытия о заключенных в обыденной речи абсурдизмах. Текст «Вишневого сада» порой читался как бы инопланетянами, подходящими к интерпретации разговорной речи («У тебя на глазах слёзы». – «Это ничего») с багажом накопленных человечеством знаний о философском понятии «Ничто» («Это ничего» – говорит Аня. Даже в этот момент она предчувствует уход в бытие-небытие», – из интервью Юхананова 1997 года).

В «Големе» вроде такой гипертрофии отдельного слова нет, но есть то же понимание, что речи, посмевшей стать текстом, нужно быть готовой принять на себя груз вчитываний, неадекватных – но этим-то и рождающих новые смыслы – интерпретаций; нужно быть готовой быть вырванной из «живого» контекста, быть расщеплённой на элементарные частицы, чтобы заново слепленной когда во времянку, когда в монумент.

И тем не менее беспрестанно подчеркивается, что текст этот существует и вне интерпретаций как некая абсолютная величина. То, что Мегаменгарал – Николай Каракаш все время как бы заново – а значит заведомо все-таки экспромтом, все-таки с большой долей случайности – постигает букву «закона», оставленного на письме Мегаменгаралом-Юханановым, как бы привлекает внимание и к самой этой букве, и к ее интерпретации одновременно. Кто-то безусловно воспримет «Голема» как пик гордыни, заставляющей благоговейно фиксировать каждый момент в изложении юханановского «учения о театре», кто-то – как безжалостную самопародию, как долгожданное дистанцирование от собственных запутанных и усложненных конструкций и признание, что в их реализации всегда была и есть и другая сторона, располагающаяся в сфере жизни, связанная с чувствами, амбициями, иррациональными импульсами, которые раскручивали теоретические построения и конструкции в непредвиденных направлениях. Фокус состоит в том, что «Голем» – и то и другое одновременно. И ещё много что ещё. «Голем» – это и история сложных взаимоотношений лабораторийцев со своим сложным учителем,



пространство, где можно отыграть Юхананова – интеллектуального инквизитора, с трудом борющегося со своей гордыней и то и дело бьющего пушкой по воробьям, то есть препарирующего каждое мельчайшее происшествие «репетиции» со сложнейшим аналитическим аппаратом.

Юхананов долгие годы создавал утопию «самостоятельного творения», доказывая, что все играющие в его спектаклях adepts многочисленных «мастерских» и «лабораторий» – самостоятельные и зрелые артисты, которые свободно существуют в очень сложной, полностью осознанной и прочувствованной ими структуре. Извне же, наоборот, мнение складывалось прямо-таки противоположное: участники юхановских спектаклей – беспомощные школяры, зазомбированные идеологией своего шарлатана-учителя и/или не разобравшиеся в сложных и гениально-продвинутых эстетических конструкциях своего не от мира сего мастера, не обладающие достаточным мастерством и просто ремеслом, чтобы их воплотить. Юхананов же казался безнадежно погублен в самоиллюзиях: его декларации о том, что его театр – протест против режиссёрского «тоталитаризма» – явно входил в противоречие с тем подавляющим влиянием, которое его харизма оказывала на его adepts.

Теперь видно, что Юхананов все эти противоречия как минимум понимает и учитывает. Видя его сми-

ренно сидящим в зрительном зале, понимаешь, во-первых, что он, наконец, нашел способ заставить себя замолчать на время показов – выделил в сценическое пространство своего «двойника» (как Зевс когда-то отделил от себя, как свои тени, Силу и Власть). Во-вторых, спектакль перестал быть манифестом, а стал полем спора о юханановской театральной идеологии. В-третьих, рано или поздно (сомневающимся в любом случае стоит подождать блистательной сцены «разговора с публикой»!) его адепты доказывают, что они прежде всего – блистательные актеры. Которые, к тому же ещё и художники, не боящиеся в игре вспоминать и вновь разыгрывать самих себя в моменты сомнений, поисков и заблуждений. Разыграть драму творчества. Драму рождения современного художественного текста.

Отправлено: 04.04.2009 г. 23:45

■ От: Natalia Goryachenkova

Тема: О спектакле «Голем»

Уважаемый Борис Юрьевич!

Немногим меньше года назад я впервые была зрителем Вашего замечательного спектакля «Голем» – первой его части. Увиденное настолько потрясло меня, что на порыве эмоций я потом написала Вам письмо – о впечатлениях, о восприятии себя частью живого действия и т.д. Потом я видела 2-ю, 3-ю, 4-ю части снова, и ещё и ещё – 1-ю, 2-ю...

Я приходила и прихожу на этот спектакль, который выходит за все известные мне рамки – интеллектуального ли театра или эстетического восприятия – Ваш спектакль теперь стал для меня внутренней потребностью понимать себя, меняться, возможностью выйти и за свои «рамки», и даже – расти. В зале во время «Голема» всегда есть очень дорогое мне ощущение волшебства и уникальной целостности – незавершённой и развивающейся.

Может быть, от того, что действие на сцене больше, чем театр в любом классическом или современном его понимании, и больше, чем «жизнь сейчас», – и актёры Ваши превосходят сами себя. Есть среди них такие, кто, на мой взгляд, выражают себя в «Големе» на запредельном уровне – Николай Каракаш, Григорий Зельцер, девушки – Ника, Анна...





Безумно интересно развитие этого проекта, каким Вы его видите, каким – актёры, каким увижу я. Часто видела Вас в Тау-зале и здании Театра – и так хотела подойти после спектакля – сказать, спросить, поблагодарить... Всё не решалась. Борис Юрьевич, огромное спасибо – за Ваш гений, энергетику, живой интерес, за Творчество.

С уважением, Наталья

21.04.2009

■ <http://www.vashdosug.ru/theatre/performance/319766/>

«ЛабораТОРИЯ. Голем». Часть 5 Драматический спектакль

5-я часть странного экспериментального театрального действия с подзаголовком «Венская репетиция» ЛабораТОРИИ Бориса Юхананова. В центре внимания Юхананова по-прежнему еврейский миф о глиняном творении Големе, оживленном с помощью магии. Рассчитано на знатоков и любителей.

vkontakte.ru Сообщение 21.08.2009 в 21:39

■ От кого: Макс Васянович

Кому: Ника bosonhiggs Вашакидзе

Здравствуй, Ника!

Извините, что отвечаю не сразу. Знаете, за всеми этими идиотскими съёмками и круглосуточными монтажами воспоминания о двух минутах позора на юханановской сцене приобретают какой-то совсем уж розовый оттенок.

Вот за них Вам спасибо в первую очередь!

Хотя смешно, конечно...

И спасибо за Ваше письмо и внимание к моим весьма посредственным фоткам. Честно, был удивлен, найдя их в Вашей группе. Но раз так, то справедливости ради в графе «фотограф» нужно еще дописать & Nataalka Dovha.

А вот «исключительным взглядом» и вовсе развеселили: это чересчурrrr – даже для принятой в таких случаях дипломатии. Но все равно приятно.

Безумно интересно все, что у вас там происходит, тем более когда-то мне случайно-таки удалось заглянуть «за занавес» (довольно долго сидел на перегоне ВХС-архивов юханановских репетиций). Поэтому если буду в Москве, обязательно постараюсь попасть на спектакль (открытых репетиций, я так понимаю, у Вас не будет).

По-белому Вам завидую: Вы принадлежите к такой замечательной «секте»!

Удачи Вам.

С уважением, Максим



22.05.2009 в 18:47

■ vkontakte.ru, Наталик Беггинс

Каждый раз попадая на спектакль, мой мозг разрывается на две части, так как не всегда понимаешь отчетливо, какие эмоции всё это вызывает. А эмоций много и часто они бывают прямо противоположные и в один момент.

Наталик Беггинс написала 21.09.2009 в 2:35

Спасибо вам всем!

Для меня ваш спектакль ооооооочень много значит, даже пожалуй слишком много. Грань действительно стёрлась. За три года ваш проект для меня стал уже практически родной. Далее следует очень много соплей, которые я стёрла ибо сентиментальность — зло. В общем, вы ВСЕ просто герои. Сколько труда в это вложено и ведь не зря! Несмотря на какие-то объективные и субъективные недостатки, несмотря на регулярные посылы в космос, Рязань и другие не менее привлекательные места, несмотря на то, что лично мне некоторые вещи иногда могут и не нравиться, каждый раз, приходя на спектакль, я ухожу с огромным зарядом энергии,

в котором так сильно и непреодолимо нуждается каждая мало-мальская бездарность, которая ходит на чужие спектакли.

Грустно, что у вас есть финал. Сегодня вместе со спектаклем какой-то кусок моей жизни кончился. Так много времени прошло с тех пор, как я три года назад зашла на репетицию ещё на «Арбатской», получила моральный шок и потом в состоянии аффекта шагала ночью к метро с ощущением, что попала в секту.

Многое с тех пор изменилось, например в этот четверг я впервые поняла, что говорит Борис Юрьевич Юхананов не на 20% из ста, как обычно, а на все 80.

Спасибо вам за регулярные интеллектуальные пинки под зад, которые я с удовольствием и, к сожалению, по необходимости получаю.

Ваш тру фанат и по совместительству энергетический паразит.

22.05.2009 в 17:40

■ <http://vkontakte.ru/club5695826>

Саша (Аба – медведь) Арбалетова написала:

Товарищи, искренне восторгаюсь вами и нахожусь до сих пор под впечатлениями, размышлениями, ассоциациями и прочими эффектами и процессами после просмотренного открытого показа Голема! Я на семинаре «...Содружества» была и там его смотрела! Вот это я понимаю – лаборатория! Понятно, что люди ищут и исследуют! И вы такие в этом ЖИВЫЕ!





01.07.2009

■ http://www.judaicaru.org/message/buleten_cneo_21_1.html

Элла Молочковецкая

Шоу будет продолжаться

С 17 по 24 мая в Москве прошёл очередной семинар по программе «Общинная режиссура как инструмент неформального еврейского образования», проводимый совместно Международным центром неформального еврейского образования «МЕЛАМЕДИЯ» и московской Лабораторией. Отличие этого семинара от двух предыдущих заключалось, во-первых, в месте проведения. Все участники жили в самой Москве, и занятия проводились, как правило, с утра – в самом здании Центра, а вечером – в Тау-зале театра «Школа драматического искусства» совместно с актёрами из Лаборатории.

В первый день на открытой репетиции, состоявшейся, кстати говоря, не в Тау, а Грот-зале, режиссёр Лаборатории Б.Ю. Юхананов обозначил цели семинара, названного в этот раз стажировкой. В разговоре принимал участие и координатор «Общинной режиссуры» Ури Гершович.

«Здесь, в театре, мы будем двигаться в течение этой недели в режиме гипертрофированной репетиции, – сказал Борис Юхананов. – Наша компания, Лаборатория, переживает самую серьёзную метаморфозу за свою семилетнюю историю. Мы работаем над спектаклем «Голем», которой устроен необычным образом. Он родился из особенного процесса семинара-репетиции и был построен на юном интересе к священному тексту. В эти отношения с текстом включалась вся предыдущая жизнь человека. Концепция основного действия заключалась в том, что мы читали и изучали Тору. Постепенно накапливалось совместное сознание компании. Возникали работы, ни на что не ориентированные в плане репрезентации. Так возникла Лаборатория.

Но жизнь шла, и к работам добавился текст пьесы Лейвика «Голем», а с ним и легенда о создании Голема пражским раввином Магаралем, которая была нами осмыслена как

миф о взаимоотношении Творца и формы, как миф о формообразовании. Здесь не шла речь о намерении поставить текст. Продолжалась работа над Торой, можно было взять любой текст, но этот был выбран из-за того, что он весь пронизан иудаистским ортодоксальным сознанием. В центре его – история знаменитого раввина. Магарал – не просто художественный персонаж, это легенда, возникшая вокруг реального человека. Таким образом, с пьесой стали работать так же, как и со священным текстом. Стала образовываться смесь из работ по Торе и работ по мотивам пьесы Лейвика. Это дало различные вариации обращения с ней, что позволило сделать спектакль-марафон. При этом я выполнял роль комментатора работ. То есть работы оказались опутаны и окутаны комментарием. С одной стороны, это продолжало оставаться развлекающим нас процессом, с другой – становиться неким открытым пространством. Сам процесс был окружён тремя кругами людей: теми, кто делал; теми, кто не участвовал, но смотрел; и теми, кто появлялся лишь периодически.

Эти три круга исчерпывали полноту процесса. Когда мы запустили марафон, изменилось напряжение времени. Суть в том, что образовалась композиция, которая выстраивалась в определённой последовательности, где наличествовали все элементы предыдущей работы. Но теперь отсутствовал вмешивающийся в развитие действия диалог».

«Обратите внимание на сходство с процессом формирования Устной Торы, – вступил в разговор Ури Гершович. – В какой-то момент приходит мысль, что всё сказанное доселе нужно зафиксировать, оформить, завершить. Таким образом, Гаоны лишаются процесса достраивания Талмуда, но получают законченный Талмуд».

«Но все же осталась одна свободная фигура, – продолжил Б. Юхананов, – это комментатор. Марафон может идти и без него, но может подчиняться и «комментарийному террору». В результате метаморфозы сам марафон стал особого рода процессом: очерёдность работ (с внутренней структурной свободой) с активным комментарием. Марафон можно было внести в другое пространство. Стал возникать аспект, напоминающий театр.





Следующая метаморфоза – мы поехали на Международный еврейский театральный семинар в Австрию. Из марафона была вырезана композиция. Если комментарий семинара-репетиции являлся соавтором работ, то комментарий марафона не являлся соавтором, а был автором чего-то третьего. Обнаружилось, что это – потенциально огромная территория. В ней возникли два персонажа: Моисей и фараон (в рамках подсознания режиссёра). Возникло огромное количество возможностей.

Возникла «новая местность», новые люди, и нужно прибыть в новую точку, где я уже нахожусь. Нам предстоит совместно пережить четвертую метаморфозу. В комментарии начинает планироваться спектакль. Произошел реальный отрыв от театра, и это позволил сделать иудаизм. Упомянутый 3-й круг пассивных и случайных зрителей стал полноправным участником происходящего процесса. Комментарий работает со зрителем.

Возник некий тип текста, который содержал в себе опасные свойства: возникают персонажи, которых нельзя персонифицировать (мегаперсонажи, в частности Мегамагарал).

Комментарий обращается с рельефом, сделанным из последовательности работ. Зритель также является создателем. Это происходит в режиме марафона, но это уже не марафон. То, что случилось в Австрии, можно назвать драматической акцией.

По возвращении в Москву было распечатано всё, что снимали в Вене. Таким образом, был получен текст, ставший пьесой. Акт делания спектакля порождает пьесу».



Вновь вступает в разговор Ури Гершович и заостряет наше внимание на том, что всё развитие еврейской культуры можно обозначить как «спектакль, который делает пьесу», живя в «театрально-игровом пространстве».

«Возникает то, что мы можем назвать «новый еврейский театр», – подытожил Борис Юхананов, – Третья метаморфоза показала, что это совершенно другой театр. Но спектакль продолжал развиваться и писать пьесу для самого себя. Получилась бесконечная структура.

Но на каком-то этапе неожиданно для нас стало понятно, что спектакль умирает. В этот момент завершилось написание пьесы спектаклем. Значит, спектакль такой, каким он был (пишущим пьесу) уже не нужен. Зато можно поставить пьесу, им написанную. Текст, принадлежащий только Мегамагаралу, теперь принадлежит всем. И вам предстоит понаблюдать за этой новой метаморфозой и даже поучаствовать в ней».

Надо сказать, что мега-цель, поставленная Борисом Юрьевичем, оказалась мега-сложной. Влиться за неделю в процесс трансформации «Голема», которому актёры Лаборатории посвящают годы, было непросто. Но, тем не менее, забегаю вперед, скажем, что этюды семинаристов на отрывки из «Голема» были-таки включены в заключительный марафон, проходивший в течение двенадцати часов в заключительный день семинара 24-го мая.

А пока началась работа. Попеременно занятия в Центре проводили Ури Гершович – с разбором отрывков из Талмуда; раввин, актер, режиссёр и просто хороший человек Барух Бренер, который баловал участников различного рода тренингами; а также один из основателей Лаборатории, актёр и мыслитель Григорий Зельцер. Всё это вместе создавало гармоничное единство мысли и действия, потому что в немногие оставшиеся участки времени все были заняты производством самостоятельных работ.

По вечерам шли просмотры различных частей «Голема», сопровождавшиеся объективными, экспрессивными и, зачастую, беспощадными комментариями Бориса Юхананова.

Выходом в иное, кинопространство, стало посещение 19 мая специального, предпремьерного, показа фильма Явора Гырдева «Дзифт» в созданном Юханановым же клубе «СИНЕ ФАНТОМ». Фильм был представлен «Кино без границ». Явор Гырдев, принявший участие в обсуждении фильма после показа – знаменитый болгарский режиссер театра и кино. Он поставил более 20 спектаклей в театрах Болгарии и других стран. Его интересует современная драматургия и интерпретация классики при помощи средств и эстетических кодов современной поп-культуры. В 2008 году Явор Гырдев снял фильм «Дзифт» (Zift), который стал его дебютом в полнометражном кино и принес ему приз Московского международного кинофестиваля за лучшую режиссерскую работу.

Что касается фильма, то действие длится ровно одну ночь. Главный герой по кличке Мотылек выходит из тюрьмы после пятнадцати лет отсидки по ложному обвинению. Несмотря на изменившийся мир, он хочет закончить старые дела. Для этого Мотыльку приходится встретиться с множеством странных и опасных персонажей. Фильм, как и положено настоящему нуару, – рывок героя сквозь любовь, деньги и предательство – к смерти.





Самым интересным оказалось то, что на следующий день утреннее обсуждение фильма с Ури Гершовым показало: реальный его смысл поняли только три человека, и все они являлись руководителями семинара...

Наиболее ответственными стали дни, когда стажирующиеся показывали свои самостоятельные работы: привезённые в записях и сделанные «вживую». Это происходило 22 и 23 мая. К чести Высокого суда надо отметить, что всякая экспрессия в оценке наших работ отсутствовала. Это был честный и объективный разговор, из которого можно было почерпнуть много ценного для себя.

Время «Х» наступило в последний день семинара. Все наши творческие потуги были виртуозно вписаны в контекст спектакля «Голем» Б.Ю. Юханановым, не менее виртуозно откомментированы Ури Гершовым и блестяще совместно сыграны с Григорием Зельцером. За что, говоря молодежным языком, респект им и уважуха!

В последний день семинара, выступая перед всеми собравшимися, директор образовательных программ «Меламедии» Наталья Слободяник пообещала, что в ноябре состоится следующий, заключительный семинар. Будем надеяться, что всё сложится, и шоу будет продолжено.

15.07.2009 07:33

■ loveplanet.ru/a-ljpost/login-lo_que
lo_que

В начале действия немолодой человек, сидевший, как обычно, у окна, вкрадчивым голосом объявил, что давно следит за своим зрителем, и сегодняшний зритель заслуживает действительно открытого показа. Таким Б.Ю. я никогда не видела. После первого антракта остановки репетиции становились всё чаще, а потом и сам спектакль незаметно превратился в короткие комментарии к рассказу режиссёра, и зрители, не веря своим глазам, разинув рты, смотрели, как только что надменный, и, казалось бы, индифферентный ко

всему человек, вдруг пускался в пляс, скалился Щелкунчиком, кукарекал петухом, мычал коровою!.. Кричал, шептал, размахивал руками, топал ногами и ходил по рядам. То была иллюстрация к брутальной поэзии и выражение, если верить словам Б.Ю., акта творения. Верилось в натуральность самого происходящего, однако, с трудом. Но больше меня потрясла короткая красивая притча, которую напишу в тему о спектакле «Голем»; больше для себя. Юхананов её всю показал – жестами. Полуоткрытая ладонь тыльной стороной вниз – колыбель, вверх – гроб. Таким образом, вся жизнь человека от колыбели и до гроба – в руках. Между колыбелью и гробом ещё есть один единственный поворот руки. Временное пространство от смерти и до жизни вместе с поворотом руки – тоже в руках. В руках Бога. Жалею ли я о чём-то, что было в моих силах изменить? – Да, наверное. И тем пока сильнее, чем дальше. До определённого времени. Впрочем, надеюсь, меньшего, чем наступит тот самый момент после поворота руки. И очень может быть, что своим решением кому-нибудь я этот момент даже отсрочила...

15.07.2009 01:14:00

■ Пишет un homme qui dort (skval)

Репетиция пятого дня «Голема», Борис Юхананов

Над «Големом» у Юхананова работают с 2002-го года. Сейчас спектакль играют четыре вечера подряд, со следующего сезона он, видимо, обрстет ещё двумя вечерами. На репетиции пятого дня я сегодня и провел порядка пяти часов, и это, конечно, опыт. Чарли Кауфман и не подозревал, что свою «Синекдоху» он снял про Юхананова. «Голем» – бесконечная машина по производству театрального текста. Началось всё с «Венской репетиции» – его труппа поехала в Вену сыграть некий комментарий к постановке одноименной пьесы Лейвика, сыгранное они записали на камеру и текст репетиции превратили в пьесу. Затем идет уже репетиция репетиции – и каждая новая ремарка вносится в ткань спектакля. Отсюда бесконечная перспектива – сегодняшняя откры-





тая репетиция спектакля (точнее, его пятой части), представляющего собой другую репетицию, записывалась на камеру; надо думать, что все реплики Юхананова актёрам – как режиссёра (зрителя) – в следующий раз снова будут добавлены в спектакль и, соответственно, играть актёрами. Да, в общем, больше ничего и не скажешь – действительно, опыт; к концу пятого часа между зрителями устанавливается какая-то почти что братская атмосфера. И актрисы очень красивые, конечно.

17.07.2009 01:28:00

■ Пишет un homme qui dort (skval)

<...> Вчера провел снова весь вечер на репетиции шестого дня «Голема» Юхананова. Если ещё позавчера было очень трудно объяснить себе, что же меня здесь держит, почему я не ушёл через 10 минут, после первого антракта, второго, зачем пришёл снова, то к концу спектакля всё как-то уложилось в голове, все эти восемь часов. Дочитываются финальные реплики, включается музыка, Юхананов кричит актерам – а теперь танцуйте так, как вам самим нравится – и они все начинают танцевать, прекрасно танцевать, и всё как-то сразу становится очень хорошо. Кажется, секрет притягательности этого зрелища очень прост – в нём участвует десяток актеров – очень талантливых и красивых молодых людей, которые уже годами занимаются этим странным делом – долгими репетициями до бесконечности самовоспроизводящегося театрального текста (Юхананов называет это уже всё театральной инсталляцией, а не театром, что действительно близко к истине), всё увеличивающегося и увеличивающегося; и их от всего этого процесса дико прёт. И потому так хорошо и зрителю.

17.07.2009 16:54

■ Сообщение vkontakte.ru

От кого: Нина tweaty Tweaty Кому: Ника bosonhiggs Вашакидзе

День добрый!

У меня теперь какое-то двойственное (даже «тройственное») чувство. Ведь он (спектакль) ожил и живёт какой-то своей жизнью, и закончить его = убить... Даже жалко.

Очень похоже на легенду.

21.07.2009 14:30:36

■ <http://forum.sdart.ru/viewtopic.php?id=576>

Анастасия

Впечатления от «Голема»

...искренно считаю Театр – одним из лучших, если не лучшим в Москве. Вероятно, от того и перехлёст эмоций, увы, негативных, после открытого показа Голема...

Вспомнился репортаж о «художнике», который пишет «картины собственными, извините, фекалиями, а попросту дерьмом. Он для получения оттенков ест разные продукты и... ну и так далее. «Картины» (их показали) – холст в раме, где прямоугольничками нанесено дерьмо этого «художника». Несложно догадаться, что раз уж это было показано в СМИ, то есть и покупатели этого «искусства», под которое тоже можно подвести философскую базу...





Вот именно этот самый сюжет и был самой точной ассоциацией с творчеством г-на Юханова. Анонс, претензия на многое, а в результате... – то самое!..

Ребята делают, что могут, к ним нет вопросов и претензий, но, пожалуй, первый и пока единственный случай, когда ушла в антракт. Это душевно-экологически нечисто. И, сберегая собственную внутреннюю экологию (даже после одного действия потребовалось восстанавливаться!..) ПРИШЛОСЬ уйти...

...Невообразимый контраст еще более усиливался тем, что накануне – повторный просмотр Илиады!.. И после Гомера, Васильева, Шумарова etc: так «вляпаться»!.. – это жестоко.

По иронии судьбы, накануне на втором действии «Голема» был мой приятель. Его рецензия «...я был чужой на этом празднике жизни...». Однако, зная, что наши с ним мнения могут не совпадать (пример тому отношение к «Сонетам»), я всё-таки пошла, посмотреть СВОИМИ глазами... – см. выше!

И не надо тут ни подводить непонимание и/или невосприятие еврейской традиции, национального колорита и т. п. (приятель – еврей, я – русская). Искусство, если это не картины дерьмом, – это высокО! Когда же вся высота сводится к высоте заявлений, к претензиям, не имеющим оснований, то... то это – Голем, с претензией на Тору в написании «ЛабораТОРИЯ»....бывает человека рвёт, люди испражняются – это нормальные процессы жизнедеятельности человека. Но не надо показывать это крупным планом и выдавать за Искусство!.. За новаторство. Нет автора? – У Райхельгауза уже давно идёт «Своими словами» – аналог театрального джаза – импровизации в разных квадратах. Не считаю этот спектакль шедевром, но он интересен этой оригинальностью, тем, что каждый спектакль может быть не таким, как другой, под тем же названием. Главное – там есть небольшая, но высота, и ОН НЕ ВЫЗЫВАЕТ АЛЛЕРГИИ! тогда как здесь...

...жалко, больно и обидно!.. от души.



Будь мне этот театр безразличен, не было бы того болезненного ощущения. Было бы просто «а, плевать!..», но тут...

Для себя приняла следующее решение: сходить еще на работы Юханова, чтобы понять для себя: это просто его стиль, и тогда при виде этого имени я просто разворачиваюсь и ухожу, или... ну, как говорится, и на старуху бывает проруха!.. Всё-таки не зря Этот режиссёр В ТЕАТРЕ ВАСИЛЬЕВА, ну, а «конь о четырёх ногах, но спотыкается»....всё так. Но вот уже прошло несколько дней, но чувство боли и досады, обиды за Театр всё еще не выветрилось окончательно. Ладно, время – лучший лекарь!

А вот что ещё было бы интересно узнать, так каково актёрам в этом спектакле?... Принимает ли их душа это действие или же идёт профессиональная работа «в одной лодке» с капитаном-режиссёром Б. Юхановым?..

Ладно. Всем спасибо! Всем удачи!!!

Как минимум, из-за этого спектакля даже пришла сюда на форум. Так что вот оно: «во всём плохом есть своё хорошее».

Пока!
А.

22.09.2009 06:56:00

■ Пишет Александр Фейгин (a_feigin)

Голем

Читаю о Юхананове. Надо посмотреть спектакль и познакомиться с автором. Но вообще вся история с Големом как-то умерла при переходе из культуры в культуру (ы). Для нас Магараль – совсем не папа Карло. Голем – малозначительный эпизод его жизни. Да и делали у нас гомункулусов до него. Подумаешь, биоробот! Майринк задал уровень

разговора, когда написал: «Один раввин сделал искусственного человека, так называемого Голема, чтобы тот помогал ему звонить в синагогальные колокола». Ага! А еще Голем помогал ксендзу выпекать мацу, а мулле – крестить младенцев. Как причудливо устроен мир! Задумывает писатель нечто большое и важное и уже на первой странице, сам того не осознавая, говорит читателю: я невежда, не читай меня всерьез.

Скоро, надеюсь, будет готов русский перевод «Голема» проф. Моше Иделя. Интересная книга, главное – без «развесистой клюквы».

09.2009

■ http://teatre.com.ua/suchasne/vremja_pygmeev_yly_temnye_veka/

Время Пигмеев, или Темные века

Марыся Никитюк

Обозрение

<...> Каким бы трудным для восприятия не был театр Бориса Юхананова со своими проектами «Големов», показанных на прошлогоднем ГогольFeste, он был настоящим. В постановках Юхананова пульсировала живая, постоянно изменяющаяся мысль. Но сегодня очевидно, что идейный кризис расширяется, как космическая дыра, и если есть отдельные творцы, способные на продуцирование хоть какого-то смысла, то они автоматически оказываются в почёте хотя бы за старание. Пусть не Ануй, не Камю, не Кокто, но время такое – все понимают, и этим пониманием дальше для этого время пигмеев. А чем меньше пигмей, тем больше его претензия к миру. <...> Словом, получить эмоциональный заряд, эстетически встряхнуться подобные вещи позволить ещё могут, но идейно они пусты. Европу наводнили маленькие компании, работающие в стиле «новый цирк», у кого-то получается лучше, у кого-то – хуже, но это всё же путь в никуда, путь по прямой, а не вверх. Сейчас предельно ясно, что в эксперименте и трюкачестве спасения нет. Только изнурительный и болезненный поиск готового на жертвы творца сможет принести что-то новое.





26.10.2009 17:09:00

■ Пишет мастер перевоплощений liliabrainis

Вчера была на «Големе» Юхананова.

В какой-то момент возникло острое ощущение, что я присутствую при семейной ссоре. А мама всегда говорила, что в таких случаях нужно уходить.

Уйти не удалось, зато меня порядочно трясло ещё последующих пару часов.

Интересное дело, его же спектакль «Фауст» не вызвал таких живых эмоций. Столько размышлений и желания обсуждать.

ЛабораТОРИЯ работает.

11 ноя 2009 в 23:50

Ири ШАТИ Шат. vkontakte.ru

Ребята! Отважные люди!

Люди играющие с Огнем, ...люди, разговаривающие с Бездной, дети, постигающие Мир, самоотверженно резвящиеся на предгорьях д е й с т в у ю щ е г о Вулкана и парящие на воздушном шаре в безвоздушном пространстве и, в это же время, плывущие по горной, холодной реке....а иногда по теплomu морю, и... всегда, находящиеся по «домокловым мечом» водопада чувств, который в любой момент может обрушиться...и не факт, что только на вас, мы же, ваши зрители-смотрители, не картонные, неменяемые куклы, мы тоже – глаза, уши, сердце, душа, эмоция, чувство...

Обаятельные, открытые, закрытые, умные, глупые, чувствительные, созидающие, созерцающие, разрушающие, отталкивающие и притягательные, с юмором и не очень, храбрые и не очень, лысые и не очень... не отпускающие и НЕВЫХОДЯЩИЕ ИЗ ПАМЯТИ, ДУШИ И МОЗГОВ!!!

Иногда вы как моряки на плоту, которые попали в шторм, и, зацепившись за края бревен... всегда есть опасность соскользнуть, что периодически и случается, но и у вас и у нас нет шансов быть упущенным из виду... вам кажется, что мы на берегу – нам кажется, что вы в море... кажется, нам ТАК кажется... кажется мне...

Я не была в Выборге, не была в саду Монрипе, не роняла спичечный коробок, но... Мир устоял – сознание перевернулось, а точнее встало на место, с которого все началось лет 20 назад, во времена выпусков молодежной редакции «Театральной жизни», времена «Государства», времена Обер-манекена, Васильева на Поварской....где то, что происходит сейчас с вами стало, для меня, называться т е а т р о м, т. е. – некий чувственно-мыслительный процесс, существование дышащей энергии как таковой... не буду растекаться. ВсЁ!

Спасибо, что доверились, впустили в интимно-репетиционное. Спасибо, что откровенны, «неприлизаны-непричесаны», а естественны. Мысли вслух, чувства вслух..Спасибо не за спектакль, а за ПРОЦЕСС, считаю это важнее, поскольку отношусь к этому так. Спектакль финален, а процесс бесконечен!!! И это радует. Наверное, это жестоко просить Вас не останавливаться и поменять название на «Голем. Вечная репетиция», но так же жестоко просить зрителей у й т и, когда они хотят о с т а т ь с я. Потому как, реально, сталкиваешься с проблемой, собрать себя по кусочкам и волевым усилием выкатить на улицу, а там... куда ноги приведут, потому, что мысли к ногам никакого отношения не имеют.

Во ч т о? меня превратила эта история рождения Голема в широком понимании, а также тихие и яростные монологи Мастера Ю, во г д е? я и во к у д а? иду.....?!

Собираю Ваш спектакль как пазлы вот уже почти три года. Вразброс. Смакуя. Уже зная большую часть вас по именам... раскрывшуюся Нику, непосредственного серьезного Андрея О., наиподкупающего Игоря К., любимого персонажа цицернаки, нахрабрейшей Елены... А Мастера Ю у ж е боясь и... открываясь навстречу... и снова боясь... наступления-таки финала. Да-да, слишком многословно... но раз уж пытаться лететь, так уж...









ВНИМАНИЕ! ГОЛЕМ. НОВЫЙ ОБЛИК!
РАБОТА НАЧАЛАСЬ! СПЕКТАКЛЬ НАПИСАЛ ДЛЯ СЕБЯ ПЬЕСУ. ТЕПЕРЬ
ОН НАЧИНАЕТ ЕЕ СТАВИТЬ. ЗА НАПРЯЖЕННЫМИ ОТНОШЕНИЯМИ
СПЕКТАКЛЯ СО СВОЕЙ ПЬЕСОЙ ВЫ СМОЖЕТЕ СЛЕДИТЬ НА ОТКРЫТЫХ
РЕПЕТИЦИЯХ.

Лаборатория ГОЛЕМ

театральный сериал

Спектакль в семи частях, идёт семь вечеров, «Тау-зал», начало в 19.00
День первый. «Венская репетиция. Белый зал» – **20 октября**
День второй. «Венская репетиция. Черный зал» – **22 октября**
День третий. «Венская репетиция. Дискуссия» – **25 октября**
День четвертый. «Переходный акт» – **27 октября**
День пятый. «Призрачный акт» – **29 октября**
День шестой. «Суккот» – **1 ноября**
День седьмой. «Финал» – **3 ноября**

Спектакль, запущенный в эволюцию, – вот к чему приводит нас этот путь.
Такой спектакль, у которого есть точное время начала, но нет, и не может
быть времени окончания. Театральная культура привыкла изготавливать
форму, у которой есть время начала, эксплуатации и умирания. Нас ин-
тересует совершенно другой опыт театра. Опыт, в котором создаваемое
нами произведение создается и воспитывается так, что не может умереть.

*Кто я, чтоб говорить: я сотворил? -
Ведь я был слеп, меня ты сделал зрячим.
Подув на веки мне с небесной высоты.
Ты указал на спящее создание.
Он здесь лежит, кто знает, сколько поколений,
И где-то странствует в тоске его душа.
За время многолетнего скитанья
Душа могла забыть дорогу к телу.*

Г. Лейвик «ГОЛЕМ» (перевод В. Федченко)

Участники Лаборатории:

Бабичева Анна, Белаусов Александр, Вашакидзе Ника, Вишневский Андрей, Вишняков Влад,
Данилюк Мария, Данилина Ольга, Дулерайн Александр, Зельцер Григорий, Иванова Елизавета,
Илиш Шанталь, Калошин Игорь, Каракаш Николай, Киселёв Вячеслав, Колосова Инна, Кузнецов
Андрей, Любарская Елена, Манакова Мария, Моисеев Егор, Нечаева Юлия, Новицкий Александр,
Островский Андрей, Пермиков Илья, Слободская Анна, Степанищев Сергей, Силантьева Татьяна,
Хариков Юрий, Цеплинский Святослав, Цицернаки Андрей, Чистякова Екатерина, Юхананов Борис.

Лаборатория Бориса Юхананова

Театр «Школа драматического искусства»

Адрес театра: ул. Сретенка, 19/27, м. «Сухаревская».

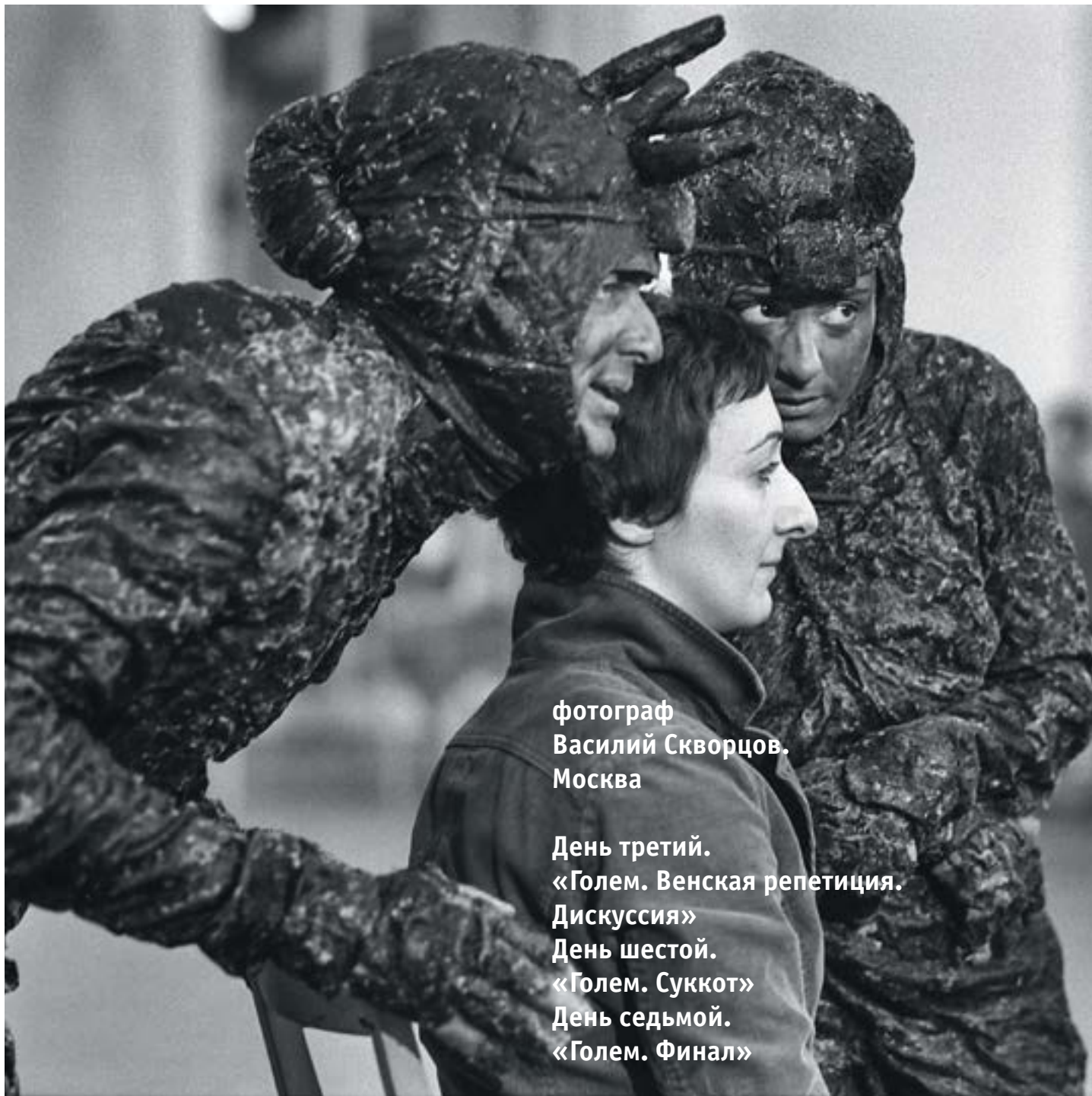
Касса работает с 10 до 21, перерыв с 15 до 16 часов

Тел.: касса 632-93-44, администратор 632-93-77.

Официальный сайт театра: www.sdart.ru







фотограф
Василий Скворцов.
Москва

День третий.
«Голем. Венская репетиция.
Дискуссия»
День шестой.
«Голем. Суккот»
День седьмой.
«Голем. Финал»

13.05.2009 00:10

■ <http://karabashka.livejournal.com/2009/05/13/>

Пишет КатяБаша

Что надо девушке?

что нужно девушке?

немного объятий: руки, в которых чувствуешь силу и защиту
немного романтики: цветок в волосы, «это облако похоже на ко-
тенка»
немного заботы: «давай лучше я порежу, ты слишком опасно это
делаешь» или просто «я не хотел тебя будить»
спасибо.

все это, такое простое это, придает сил чтобы пробираться дальше
через крутые повороты жизни.

я так хочу свой сайт-портфолио, куда можно было бы выкладывать
подборки из всего того, что валяется у меня в архиве
спектакль, которого уже нет. Голем. Лаборатория Бориса Юхана-
нова.

я помню хорошо моменты моей работе в театре.
особенно этот спектакль, актеры которого мне казались родными.
то один посмотрит, то покривляется Андрей Цицернаки.
так я скучаю по этому ощущению. и по этим людям, и по этим дням.

хорошо всегда там, в воспоминаниях. там, чего уже не вернуть, как
бы ты не пытался.

но мне хорошо и там, и здесь.
я разучилась со временем. жалеть обо всем – это слишком бес-
полезная штука.



Фотография из блога

<http://varko.livejournal.com/2009/11/05/>

Пишет: varko

Вам. От меня. – Креативный класс – Борис Юхананов

Вот примерно такие впечатления остались от первой части креативного класса с Борисом Юханановым (он же).

Кстати сказать, после перерыва он и свой имидж, и само свое выступление выстраивал иначе.

Хотя, если вдуматься, его признание в продуманном выстраивании собственного образа, в целенаправленном построении беседы именно так, а не иначе – это довольно наивное заявление. Поразить фактом собственной рефлексивности он вряд ли может. Вызвать представление об искренности тоже. Оправдать это все целями искусства? – Ну тоже как-то слабо... Короче, осталось ощущение, что его (безусловному) мастерству саморепрезентации не достает какого-то азарта. Возможно, оттого, что он недооценивает слушателей. (Я говорю о том, что он, правда, их недооценивает, а не о том, как он показывает им, что он их недооценивает.)

* Фраза про творца – это не его слова. Это вовремя пришедшая на ум цитата, которая точно описывает первое впечатление.

«Так я мог бы вам ответить».

From: mar_la

2009-11-05 10:45 pm (UTC)

о как интересно.

а кто же делает этот кр.класс, что его позвали?

и про что он говорил?

From: varkoko

2009-11-05 10:59 pm (UTC)

ну вела все Рогинская. =)

говорил обо всем. логику только постфактум восстановить получается.



Фотография из блога





о том, что театр – это речь, а не законченный текст. о том, что он занимается индуктивной игрой. о том, что, работая над «Садом» открыл в Чехове миф (а не салонную драму). о том, что фауст – о невозможности (физической) любви. о том, что 20 века еще не было, потому что только сейчас множество оснований, которые были в нем заложены, получают свое настоящее развитие. о том, что театральное производство должно происходить вместе с житнетворчеством самого художника. о том, что его имидж – это выкидыш-зародыш, образовавшийся в результате союза гнома и великана. =)

в общем, там много всего было. все спорное. все больше о нем самом, чем о том, о чем он, казалось, говорил.

все это – в меру дразня слушателей, в меру провоцируя, в меру шокируя и еще в меру исповедуясь.

From: ga_ungl
2009-11-07 09:29 am (UTC)

Рисунок просто гениален!!! =)Я прямо в восторге!

From: varko
2009-11-07 09:44 am (UTC)

спасибо.) я, на самом деле, рисую, когда спать хочется, а надо сосредоточиться. и из этого редко что-то выходит. а тут лицо со словами соединились просто.)

12.11.2009 23:37

■ <http://ne-pro-eto.livejournal.com/18452.html>

Пишет ne_pro_eto

Помимо всех своих несомненных талантов Юхананов – мастер загадок и «прекрасных» словечек. Он большой поэт, говорящий поэтически и в прозе тоже. Поэтому его почти невозможно понять. Лучше не пытаться. Мы видим, что акт коммуникации не всегда, с точки зрения говорящего, подразумевает взаимодействие. Иногда это просто противопоставление себя и своей терминологии, к примеру, концептуалистам.

Некоторые предпочитают оставаться недопонятыми, неразгаданными. Как юная дева-медсестра на первом свидании. Как Гретхен, которая предпочла остаться в аду.

02.12.2009

■ Письмо от Сергея Бувевича Нике Вашакидзе

Ника привет, у меня мысли по поводу спектакля, если тебе интересно :), конечно. Можешь их использовать по своему усмотрению.

Я понимаю, что видел только день пятый в его второй части, но тем не менее концепция изложения, процесс игры и СМЫСЛ ясны. Интересно, что такое понимание пришло лишь только на середине действия, а первые полчаса-час действительно сидишь и думаешь: то ли я чего-то не понимаю, то ли начинать с пятого дня было не разумно для моего понимания, то ли «стойте ... а при чем тут Голем?». Уверен, что не будь бумажек с текстом у вас в руках этот эффект можно было бы смело помножить на 2 а то и 3.

Когда же появилось понимание того, ЧТО на самом деле происходит, и КТО на самом деле участники, и ГДЕ место зрителя в этом процессе смотреть стало намного интереснее. А вопрос «Это вообще о Чем?» сменился вопросом «Ну и к чему все Это?», «В чем смысл послания?».

Не в обиду будет сказано, и можешь прямо сейчас назвать меня участником своего спектакля со стороны зрителя, а это замечание строкой текста :) но есть интересная мысль, просто видел параллели и в голове родилось весьма по моему подходящее на-





звание жанра этого всего действия, – эдакое «Интерактивное Реалити Шоу (аля Дом-2) для Творческих и Чувствующих Интеллектуалов» или что-то типа того.

Общие черты на лицо:

- сюжет для фона (там они строят дом или еще какой фигней маятся, ну надо же было зачем-то собраться :), а вы вроде как тексты интерпретируете, на самом деле, можно было бы взять любой текст, он здесь второстепенен, ХОТЯ СМЫСЛ – ДА ГОЛЕМ :) и да ради него и происходит все),
- актеры (там – люди для своей публики ищут свой смысл в происходящем, у вас для своей – ищут свой),
- имитация эмоций (где то удачная, а где то не совсем, все-таки – все это игра)
- а-ля вмешательство харизматичного режиссера и мимолетные вмешательства зрителей по ходу действия, которые заметно меняют ход процесса, даже вот это мое письмо можно сюда посчитать
- НО есть одно важное НО – у вас зритель действительно находится внутри, а там зритель перед телевизором, хотя тоже думает, что находится внутри.

Это так, всего лишь мысли после увиденного. Этот процесс творческой рекурсии затягивает и не зря он постоянно растет и меняется. ГОЛЕМ во всем своем облики превосходит рамки задуманного своим создателем и перерастает в новое понимание, а затем плавно втекает в процесс создания новой формы, которая при прочтении во время спектакля дает новое понимание... и так без перерыва.

В любом случае, желаю успехов Спектаклю и думаю, что еще поучаствую (хотя уже :)) в процессе.

Ника спасибо за это новое ВНЕрамочное понимание нового театра.

Сергей

5.12.2009 03:44

<http://iv-an-al.livejournal.com/4398.html>

■ Пишет iv_an_al

Current Music: Lisa Ekdaht - Vem vet

Голем

Отвела меня вчера kavintage в «ЛабораТОРИЮ. Голем» Бориса Юхнанова. Находится она в Школе драматического искусства на Сухаревской. Смотрели вторую часть Голема (глиняный человек наподобие Адама, из еврейской мифологии). Спектакль длился 5 часов.

На подобное представление я попала первый раз. Зрителей было 14 человек, 14 человек актёров и двое с камерами.

И репетиция, и сам спектакль происходят прямо перед зрителем, режиссёр поправляет, комментирует.

Часа через два Борис сказал, что он на это смотреть больше не может, что играют сегодня препогано, что надо всё остановить. Каждого зрителя спросил, стоит ли продолжать сие действие, и что вообще происходит на сцене, при этом на тебя направлялись две камеры. Ощущение было, что проводит этот еврей с нами эксперимент нехороший. Но потом поняла, что всё просто потрясающе, именно так, как надо. После трёх часов сна накануне, начала засыпать, в этом полубредовом состоянии поняла, что это Кафка, на моём уровне восприятия во всяком случае. В первом отделении каждая фраза переводилась на английский, во втором – на английский и иврит. На иврит переводил Григорий Зельцер – человек нетрадиционный во всех ориентациях. Понравился сразу. И тембром голоса, и игрой, и скоростью речи. Они с Борисом организовали ЛабораТОРИЮ вместе.

Спектакль трёхмерный что ли. Театр в театре, отражение актёра в зрителе и зрителя в актёре, смешение прошедшего и настоящего. Как сказал на какой-то зрительский комментарий Борис-«произошедшее происходящего».

Несколько фраз из беседы со зрителем:





Делай только то, что может стать в твоих руках музыкой и смыслом.

У человека нет инициативы с этой соплей справиться. Поздняя сопля ранней осени.

У меня сейчас нет мнения-только чувства.

Интуитивно понимаю, что это что-то совсем новое и близкое мне. Не могу определить главную идею, всё через ощущения. Во втором отделении провела для себя аналогию с головным мозгом: левое полушарие (абстрактное) – спектакль, правое(рациональное) – зритель в первый раз, мозолистое тело(связь между полушариями) – Борис Юхнанов.

Очень интересно, что останется после второго посещения, т.е. третьей части Голема. В воскресенье пойду. Хороший стимул для написания двух отчётов и интервью в ШНЖ. Этаким десерт.

kavintage

2009-12-12 01:50 pm (UTC)

У нашей Ольги Олеговны тоже создалось впечатление, что сделка не совсем честная. НАС не спросили хотим ли мы быть подопытными кроликами Лаборатории.

iv_an_al

2009-12-13 06:35 pm (UTC)

Неправда, на следующем спектакле он уже спросил)

Ой, я полюбила Юхнанова и Зельцера странной любовью, прямо родные они мне стали. Ну, ты сама всё знаешь про мою восторженность подчас излишнюю

05.12.2009 17:59

■ http://www.da-do-art.ru/vhod/index.php?option=com_content&view=article&id=70:2009-12-05-17-59-25

Спектакль, породивший пьесу

Автор: Катя Кожина

- Как это называется? «Спектакль, породивший пьесу»?
- Подожди. Разве в Вене у нас был этот спектакль?
- А какой? Мы же говорили этот текст.
- Но ведь пьесы ещё не было.
- А спектакль по ней мы уже играли.
- Ну, да... Но пьеса появилась уже после...
- А сейчас нас тоже записывают?
- Но ты же это читаешь.

Книга, в честь которой была презентация, представляет собой собрания всех имеющихся высказываний в отношении спектакля «Голем», как уже ранее было мною сказано. Но, несмотря на то, что все люди пишущие рекомендации смотрели одно и то же представление, появляется ощущение как будто 100 разных людей посмотрели 100 разных фильмов. Не было ни одного мнения, которое бы сошлось по поводу просмотренного спектакля. Все высказывания в этой книге находятся в хронологическом порядке. Также в этой книге присутствует абсолютная разница во мнениях у критиков и читателей. Я всё время повторяю слово голем, а что же оно значит.

ГОЛЕМ – персонаж еврейской мифологии. Человек из неживой материи (глины), оживлённый каббалистами с помощью тайных знаний. Вероятно, имеет общее с Адамом, которого Бог создал из глины и вдохнул в него душу. Слово «Голем» происходит от гелем (ивр. גֶּלֶם), обозначающее «необработанный, сырой материал», либо просто глина. В современном иврите слово Голем обозначает «глупый и неповоротливый человек», «истукан», «болван». Надеюсь общая картина того про что будет этот спектакль у Вас сложилась. Это представление о куске грязи, если культурно говорить.





Театр Васильева объединяет в себе несколько театров, несколько типов театра. В своё время этот театр как нам рассказали, лишился своей монолитной власти. Кстати, на территории этого театра существует несколько лабораторий. Он ходит в впотьмах и ищет свой путь, по которому он хочет пойти. Так и хочется протянуть ему руку помощи, чтобы нашёл уже свой нормальный, адекватный путь. Но он лишился единой творческой воли, пока не пришёл наш замечательный режиссёр. Да, именно Юхананов спас театр. Просто молодец. Так вот, когда, наконец-таки презентация кончилась, и режиссёр выступил со своими пылкими речами, объясняя нам простым смертным, что вообще происходит, после него вышел забавный мужчинка. Как позже выяснилось, это был директор театра. Он сидел по центру зала, и, несмотря на свой нелепый внешний вид (было очень сильно заметно, что он смущается такой огромной публики), он говорил очень умные вещи. По нему было видно, что он верит в то, что говорит. Он радуется за это всей душой. Я была удивлена такой разительной перемене в его облике, так как 10 минут назад он только что сидел и веселился, а тут вот выступал с умными речами. Несмотря на это, он сидел со спокойным лицом, но глаза его горели. Может это конечно связано с бокалом выпитого вина, а может с радостью предоставления своей идеи.

Я посидела, подумала и решила, что да, дело наверно в вине. Я не понимала еще, зачем режиссёр во время презентации передразнивал «Голем», который ходил по залу, как будто испачканный в какой-то грязи. Как, оказалось позже, это был специально сшитый костюм от Кутюрье. Ещё мне очень понравилось, что во время выступления различных людей, внёсших вклад в это благое дело, Голем переводил их слова на иврит, посылая, таким образом, слова Богу. Хотя с другой стороны, я думаю, что весь этот глупый дешёвый понт просто заставил нас потратить больше времени, сидя на этом спектакле. Всё действие – презентация и спектакль очень отличались от привычных нам. Вот этим они и захватывали. Юхананов разговаривал с залом, пытался разбудить уснувшие мозги. Так как у него у самого мозг особо не по-человечески работает, на людей он особого эффекта не произвёл. А что вообще из себя представляет это произведение? Драматическое произведение неизвестного автора. Неизвестный автор начал писать



фотограф
Денис Климушкин.

Фотографии и тексты
2009–2013 годов

его в марте 2007 г. в Вене, когда участники новомистериального проекта ЛабораТОРИЯ играли спектакль, в котором переплетались их движение по пьесе Г. Лейвика «Голем» и спонтанное существование в открытом театральном процессе. Также «Голем» – это миф о творце и творении. В этом мифе творец – Магарал – создал из глины творение – Голем. В спектакле два десятка Големов творят ткань происходящего в сопровождении Мегамагарала и его священного стендапа. Спектакль, запущенный в эволюцию – вот к чему приводит нас этот путь. Такой спектакль, у которого есть точное время начала, но нет, и не может быть времени окончания. Театральная культура привыкла изготавливать форму, у которой есть время начала, эксплуатации и умирания. Нас интересует совершенно другой опыт театра. Опыт, в котором создаваемое нами произведение создается и воспитывается так, что не может умереть.

Проект «Голем» это достаточно сложный проект могу я Вам сказать. Это и спектакль, а одновременно можно с этим и поспорить. Это можно отнести к жанру открытой репетиции, но это тоже заставит призадуматься. Это, скорее всего театральный сериал. У актёров нет костюмов, они выступают в том, что принесли с собой. Нет декораций, но они в принципе там и не нужны были, так как главное оказалось не внешняя атрибутика вечера, а именно смысл слов и фраз, которые произносили актёры. Актёры, режиссёр, директор театра они выбрали всё это сами и существуют в этом. Ещё меня вследствие этого мучил один вопрос – «А кто это вообще финансирует?». Я была честно удивлена представлением. Сначала мне казалось, что это полный бред, когда кучка людей сидят на стульях рядком и читают, да именно читают, а не произносят наизусть свои монологи. Но потом я поняла суть всего этого. Спектакль представляет собой несколько дней из жизни людей, которые готовятся к выступлению. Сегодня нам был показан третий день. Причём, что именно играть актёры договаривались с режиссёром за 20 минут до начала выступления. Сначала они говорили, какими-то умными репликами, которые мне казались вообще несвязанными. Размышляли на умные темы. Мне очень понравилось то, что когда главный герой что-либо говорил, другая героиня переводила его фразы на английский язык. Это было очень эффектно. Она отвечала ему на русском, потом





переводила свою реплику, он снова отвечал ей, и она опять переводила. И вообще актёры настолько играли экспрессивно, было задействовано всё – мимика, жесты, горящие глаза. Иногда мне, правда, казалось, что они наверно ну либо пьяные, либо реально больные. То есть это достаточно захватывало внимание, хотя иногда было довольно сложно сосредоточиться. Но на то, оно и искусство.... Вы, же не отдыхать пришли. Парадокс всего заключался в том, что они сами пишут для себя пьесу. Режиссёр заставил нас задуматься о том, сколько вопросов мы задаём. Но проблема заключается не в количестве поставленных вопросов, а в том, что мы просто не успеваем на них отвечать. Хотя без ответов нам иногда кажется намного легче жить. Во время представления они показывали незащищённый, открытый, рабочий процесс. Они всё репетировали и репетировали. У них всё было не совсем то, не совсем так. Это была не совсем репетиция, не совсем презентация, не совсем шоу. Мне безумно понравилась игра актёров, которые реально перевоплотились в своих героев. Я просто восхищаюсь такими людьми, которые полный бред играют настолько прекрасно. Единственное, что во время представления было много мата, но это придавало определённую экспрессию.

От такого режиссёра я другого и не ожидала в принципе. В заключении, хочу сказать, обязательно сходите и посмотрите на это своими глазами. Может это и сложно усидеть 5 часов, но поверьте, Вам понравится. Мне запомнилась одна фраза из спектакля – «Талант создаёт своё, в то время как неталант просто занимается чем-то и суетливо бегаёт, просто интересуясь». Проникнитесь этой фразой и задумайтесь. Этот режиссёр не так уж и безнадёжен. Дайте ему шанс.



06.12.2009 15:12

■ <http://ne-pro-eto.livejournal.com/22180.html>

Пишет ne_pro_eto

Очень интересный «Голем» был в ШДИ в четверг (3 декабря). Что говорит сценарий голема на этот раз? «Это спектакль, который играется двадцатью пятью актерами для четырех-пяти зрителей. Это тоже особая часть его переживания...».

Я не думаю, что мы стали каким-то исключением, но в сорок минут первого выходя из зала, где ты и еще один человек были последними зрителями (а остальные утками подсадными), со словами «А можно мы пойдем домой?», вспоминаешь художественные поиски какой-нибудь ивановской башни девятнадцатого столетия. Если сравнивать два моих просмотра, один из которых состоялся в ноябре, то, я думаю, можно кратко отметить некоторые принципиальные различия.

В сценарии еще более открыто озвучивается теория. Настолько откровенно, что возникает внутренний протест против фиксирования этого в блокноте. Я думаю, что интернетная масса про это уже сказала – лучшее в сборнике, который для себя издала «ЛабораТОРИЯ». На мой взгляд, интересно даже не это, а то, как обнаруживаются в этой системе Гротовский, Брехт, Арто, Васильев и другие. Также интересно, что актеры, озвучивающие теорию не всегда эту же теорию и применяют. Очень часто текст напоминает театроведческие (граница между зрителем и залом, место режиссера и т.д.), местами и философские («все есть текст», «театр как коммунизм», «театр как таковой или для себя» и т.д.), рассуждения о природе игры, взаимодействия, отношения актера со спектаклем / миром / режиссером и проч., и проч.

Актеры, переодетые в дерьмо – это ведь действительно архаический образ, пусть и вызывающий. Это тот самый Гротовский – пратеатральное в основе ритмичного действия, игра со словами без их смысла... Юхананов добавляет уровней к спектаклю – перевод на английский теперь сопровождается переводом на иврит. Такое усложнение только сплочает коллективное тело спектакля. Он начинает, как механизм, развиваться в разных направлениях.





Еще одно новшество – режиссер в роли всех сразу. Не секрет, что в «ЛабораТОРИИ» культ режиссера, что имеет корни очень длинные, впрочем. Но мы столкнулись с принципиально новой постановкой вопроса. В сюжет вкрался двойник режиссера, Б.Ю. автоматически перенес себя в другое время («я призрак, Франкенштейн»), изобразил панику, носясь по залу с метровой пепельницей, потом превратился драматурга, доказывающего свою власть над текстом, а далее – в теоретика и властелина – «трикстера» – Б.Ю. называет четыре закона нового еврейского театра (в формате лекции, буквально) и вступает в диалог со зрителем.

И вот, самое интересное – спектакль сам ставит себе вопросы: «Какая часть происхождения была спонтанной, а какая заделана в сценарии?», «Стоит ли останавливать спектакль?», «Изменяет ли режиссер действие?», «Лишен ли человек, приходящий в театр ожиданий?», «Где граница между зрителем и актером?», «Почему на иврите нет слов ни для «религии», ни для «театра»?», «Кто автор происходящего?», «Why do you call the performance «the performance»?...»

Подводить итог очень просто т.к., в сумме времени, битый час режиссер сам его подводил и обсуждал со зрителями, не знавшими всех уток, и с утками, не знавшими всей находчивости Б.Ю. Не стоит идти на «Голем» в одиночестве – есть риск перенять ненормальность.

Впрочем, это и так удастся вполне легко, когда сидишь на одной скамье с актерами и снимаешь спектакль на камеру, которую тебе дал в руки оператор – ты становишься участником. Большим участником, чем зритель, но меньшим, чем «персонажи» и «персонажики», частью парадоксального замкнутого круга Нового еврейского театра, который, в отличие от похожего существующего, утверждает, что его самого действительно нет.

В качестве бонуса привожу четыре закона «Нового еврейского театра, которого нет», исполненные в четверг Б.Ю., местами в спокойной монологической форме, а местами – в форме «священного стендапа» (ловлю себя на том, что эта форма напоминает конспект лекции):



1. «Нет» – слоган этого театра. Не «нет» и суда нет. А у нас есть «нет», на которое нет суда. Это особого рода перманентная драматургия, которую мы обсуждаем. Будущим является будущее, которого нет в этом театре.

2. Трикстер, посредник. Фигура режиссера является ключевой. Он же – исполнитель брутальной поэзии и «священного стэндапа». Трикстер имеет ввиду четыре уровня: нефеш (психологический театр, душа животного), хайнуах (душа человека), нихида (недостижимое для нас), руах (то, откуда черпает информацию посредник).

3. Новые форматы времени (медиа) – все это не принадлежит кинематографу. Театр есть посредник, с помощью которого информация проникает в мир.

4. В основе этого театра лежит игровой театр Александра Васильева. Он вытесняет психологический театр. Как предмет между актерами – идея.

07.12.2009 14:26

■ <http://iv-an-al.livejournal.com/4912.html>

Пишет iv_an_al

Current Music: Shocking Blue - I'm A Woman

Голем-2

Сходила на Голем во второй раз. Показывали шестой день. 4 и 5 пропущены, будут в январе.

Продолжалось всё уже не 5, а 3.5 часа. Потом разрешил Юхананов на разборе полётов попридусутствовать. Необычные ассоциации у него, причём моментально возникают на ту или иную реплику – потрясающе. Кстати, сидела я прямо за ним и запах сигарет и спиртного ощущался вполне явственно. Зрителей было 23 человека.

Понравившиеся фразы:

Время – временное существование на теле невременном.

Не безвременное приближается к времени, а наоборот.

Сука-домик праведников.

Войти в другой интерпретационный режим.

Суковать

Иди в пизду со своей профсоюзной поддержкой – слушай дядю Магарала (пражский раввин, создатель голема в 16 столетии).

Художественную мочу пить

Он приблизительно охренел

Прозрачная инсталляция посреди собственной природы.

Привёз мне сегодня курьер Calea zacatechichi. Энтеоген для сильных и осознанных сновидений, родом из Мексики. Индейцы племени Чонталь из Оахаки употребляют чай из высушенных листьев. Тоже заварю, наверное. Или самокрутку сделаю.

12.15.2009 20:12

■ <http://besumnnoe-more.livejournal.com/2009/12/15/>

Пишет besumnnoe_more

Подошла к турникету в метро, долго копалась в сумочке и достала... ключи от квартиры. И тут я поняла, что вытащила именно то, что искала. Просто непроизвольно захотелось пройти, вставив в турникет ключ.

Два варианта:

или мск – мне уже дом родной,

или мне надобно поспать.

Так как второе не удастся, я предпочитаю думать первое.

Сегодня в два удивительных часа дремоты мне снился еврейский театр, режиссер, который что-то нехорошее делал с колонной... а я играла раввина и засовывала в ноздри зрителям крохотные кусочки пергамента, каждый из которых вмещал в себе Книгу Юбилеев... <это кажется каким-то остатком от похода в Школу Драматического искусства, так что, наверно, напишу постик о Големе на днях>... потом оказалось, что будит меня Калягин, он почему-то без очков, и спрашивает, «что за чушь я болтаю»? Я не хотела просыпаться и ответила: «Ты что, бреда не понимаешь?!» Калягиным оказался брат; к тому времени он уже полчаса развлекался моими ответами, задавая мне вопросы вроде «Где ключи от вертолётта?». (и ведь сама же просила меня будить) Только умывшись, я вышла, наконец, из «в-сонной» роли и вспомнила, как меня зовут.





kavintage
12/15/09 05:44 pm (UTC)

Эк тебя Юхананов-то впечатлил))) Сiju хохочу над шедеврами однокурсников)
По поводу турникетов вспомнился случай похожий, но произошедший уже со мной)
Вначале я еду на электричке, потом на метро. Билет на электричку сразу выбрасывать забываю... Час Пик. Захожу в метро, начинаю засовывать билет от московских РЖД в московское метро. Вижу: зеленый свет не загорается. тут-то бы более-менее адекватный человек догадался, где собака зарыта. Но... я тыкаю в турникет дальше, с яростью, людям мешаю, хотела уже идти разбираться. но тогда лишь до меня и дошло.) выпастся надо)

besumnoe_more
12/15/09 09:22 pm (UTC)

О да, Уханан... Юхананов превзошел мои девические ожидания...)
воистину надо спать, но замечено, что чем меньше сна, тем интересней жизнь.
Спасибо тебе!) за рассказ...))

22.12.2009 10:53:00

■ <http://barbituric-ali.livejournal.com/2009/12/22/>
Пишет Марыся

вредная работа

Со времен «Молодца» Панкова и «Големов» Юхананова меня в театре ничего не восхищало, не удивляло, а это между прочим три года назад все было. Я вот только вчера поняла, что это были за безрадостные компромисные годы. Всегда либо хорошо, либо плохо, в общем тепло, в общем театр, все старались – всем спасибо.

29.12.2009 13:57:00

■ <http://liliabrainis.livejournal.com/75331.html>
Пишет мастер перевоплощений

Юхананов – супер революционер.
Он делает такие штуки, о которых потом будут писать в учебниках.

29.12.2009

■ <http://booknik.ru/context/?id=31286>

По камням фактов через ручей происходящего.

Интервью с Борисом Юханановым

Автор: Лилия Брайнис

Для Бориса Юхананова режиссура – не профессия, а стиль жизни. Наверное, нет области искусства, в которой он не сделал бы хоть одного проекта. Борис Юхананов – отец абсолютно нового для России киножанра «параллельное кино», создатель «Нового Еврейского Театра» и режиссер проекта ЛабораТОРИЯ «Голем», экспериментальной мастерской по изучению текстов Торы при помощи театрального искусства. «Букник» спрашивал Бориса Юхананова о театре, о еврейском театре, о Танахе как основе для театра – и о многом другом.

Что такое еврейский театр?

Это очень обширный вопрос. Для начала я могу высказать обобщающее суждение: еврейского театра как такового вообще не было. То есть, конечно, бесконечно игровая, темпераментная, бурлящая, жадная до взаимодействия с реальностью природа еврея проявляет себя в народной игре или особым образом аранжированной радости у хасидов, или в студенческих забавах местечковых евреев. Но это до театра. Там, где театр, – это сложно организованное искусство, там еврейская культура заимствует европейские стандарты и форматы. То есть евреи идут в Европу, приобретают, присваивают европейскую технологию и применяют ее к рассказу, к повествованию, к драме, сохраняя набор своих специфических тем. Еврейский театр, таким образом, оказывается одной из вариаций общего европейского подхода к театру. Конечно, что-то добавляет там, где располагаются индивидуальности, личности. В этом смысле он – форма европейского театра, но говорит на иврите или идише и располагается в других драматургических текстах. То есть по своей структуре он такой же, но про евреев.





Здесь недалеко есть еврейский театр «Шалом».

Это тоже еврейский театр?

Это тоже отсутствие еврейского театра. В моем понимании еврейского театра не было и пока нет. Возможно, никогда не будет. Еврейского театра как неевропейского, как некой иной сущности. Подлинная еврейская культура растет и развивается в рамках Танаха. В театре мы не находим той принципиальной разницы, которую видим в танхической культуре. Театр по сути своей оказывается светским занятием. Как всякая секуляризация, он приводит к ассимиляции, к растворению во множественных потоках европейского театра.

Естественно, я в эту сторону не иду. «Новый Еврейский Театр» («НЕТ», как я его формулирую, – можно еще сократить до особого рода выразительного, словесного и пластического жеста: «НЕТ!» – динамично разрезать воздух по диагонали ребром правой руки).

Например, сейчас есть фестиваль «НЕТ» (Новый Европейский Театр). Вот я говорю новому европейскому театру (Net) – «НЕТ!». Более того, я и самому себе говорю: «НЕТ!» Тотальность этого «НЕТ!» позволяет мне на уровне жеста совершить метафору отрицания. И внутри этой метафоры расположиться с особого рода созидательным



импульсом, который позволит коснуться корней того явления, которое я уже формулирую. Конечно, я мог бы перечислить некоторые фундаментальные принципы этого театра, но я их уже произнес, возведя в степень особого рода воспаленной поэзии прямо посреди игры. Это одно из свойств нового еврейского театра: текст рождается вследствие его функционирования, текст является следствием театра, а не его причиной. Здесь все переворачивается. Вначале театр, потом текст. Европейскому театру и вообще мировому театру свойствен вначале текст, а потом театр. В этом смысле я и говорю, что спектакль пишет для себя пьесу.

4 фундаментальных принципа еврейского театра (текст, плотью принадлежащий театру, который он описывает)

Отрывок из спектакля:

1. У этого театра настоящим является прошлое, не принадлежащее пьесе, и будущим является будущее, которого еще нет в этой пьесе. Здесь образуется особого рода каверзная складка искусственной и естественной реальности, вступающая в какие-то абсолютно новые, новые и абсолютные отношения сама с собой.
2. Трикстер. Агент. И создатель. Посредник особого рода. Это низменное, Богом означенное су-



щество использует на путях своего посредничества особого рода технику, технику, которая уже имеет название, имя: брутальная поэзия, священный стендап – вот они, характерные особенности трикстерской речи. Ими пишется и проникается текст этой странной, не могущей существовать, заплутавшей во временах и весях, в собственной сюжетике и месседжах Пьесе. Итак, должен измениться образ писателя: из тихого, скромного, точного мастера он должен стать под свет зрительских ожиданий и аллергий. Он должен здесь, на глазах у зрителя преобразовывать время настоящей жизни в искусственное время своей пьесы.

3. Новые форматы времени. Новый Еврейский Театр способен принимать на себя актуальные форматы времени, в которое он не верит и которое не более чем иллюзия для всех участников этого незатейливого и опасного процесса. Здесь мы оказываемся на равных, на равных с этим самым временем, равенство наше и постулируется этими самими форматами, создается ими и ими же поглощается навсегда, когда заканчивается раунд спектакля; они оказываются не более чем вечными миражами, фокусами театра, аттракционами, трюками его. Но это новый тип фокусов, новый тип иллюзий, новый тип миражей, аттракционов и трюков до сих пор никогда не бывших на территории сцены.

4. Психологический театр весь целиком бережно и беспощадно, загульно и интимно, сокровенно и нагло обращался с территорией души животной, нефеш. Дообращался до коликов, до непереносимости, до того, что человеку уже хотелось забыть о том, что он, собственно, тоже содержит в себе эту душу. И тогда устами и могущественной грацией великолепной режиссуры ушел театр туда, где живет и развивает собственные смыслы руах, во всей беспрекословной остроте игрового сознания. Но настало время, и Трикстер обрел возможность бродить по неизведанным, узорчатым и торным просторам Сада, пространства третьей стадии души, души нешама; и оттуда вкладывать смыслы в утлую лодочку своей витальности. Вот, оказывается, с каким уровнем, с каким пространством имеет дело этот новый мистериальный театр.

Как вы сформулируете основную идею иудаизма?

Раскрытие Творца. Естественно, в себе.

С каких позиций?

Раскрытие Творца не может быть, если вы не уподобляетесь Ему. Разве можно раскрыть Творца с позиций неверия в Него, вне ощущения Его?

Философия важна своей жизненностью. Но философия есть нечто противоположное жизни. Философия – это своего рода вереница интеллектуальных штудий. На ее территории раскрыть Творца невоз-



можно. Театр – намного более реальная возможность осязания мира в его многообразии и сложных связях. То, на что претендует философия, предоставляет мне театр. Не только еврейский, и в первую очередь не еврейский. А тот театр, к которому добралась эволюция к концу XX века. А вот раскрытие Творца – это цель, до которой театр не добирался никогда. И только Новый Еврейский Театр встает на этот путь. В частности, скромными (хочу это подчеркнуть) трудами нашей «Лаборатории».

В книге Бытия сказано, что Бог создал человека из глины, праха земного, из говна. Магарал создает Голема из того же материала. Для вас метафора Магарала, создающего Голема, – метафора раскрытия Творца?

Театр не должен и не способен повествовать об уже произошедшем. Я не делюсь с людьми опытом бывалого мудреца, который раскрыл Творца. Это не повествование о том, что уже случилось. Я вместе с театром, на территории театра, которая особым образом организована, продолжаю осуществлять свое путешествие в глубь иудаизма. Суть этого путешествия – раскрытие в себе Творца. В этом смысле территория, на которой располагается Новый Еврейский Театр, ничем не отличается от территории, на которой располагается жизнь человека. В частности, моя жизнь.

Для вас в Танахе больше ответов или вопросов?

Он не про вопросы и не про ответы. Священные тексты иудаизма – руководство, путеводитель. Там есть указания, конкретная технология движения: из Сада в Сад. Человек выпал из Сада и должен в Сад вернуться. Для этого нужно делать так и так. Это путеводитель. Его нужно научиться понимать. В этом вся задача. Вопросы и ответы возникают уже на территории понимания. Но в конечном итоге ты должен научиться эту инструкцию читать и по ней действовать. Понимать при помощи действия, а не системы вопросов и ответов. Получать ясность действия. В этом смысле: «Сделай и узнаешь». Чтобы научиться его читать, требуется форма бейт-мидраша, но это такие вопросы, которые ты задаешь к собственным ответам. Обучаешься очень реальному и очень глубокому способу как бы рращения самого себя.





У каждого своя работа, получается?

Работа очень индивидуальна. Но сама инструкция оказывается единой для всех.

«ЛабораТОРИЯ» – это ваше путешествие?

ЛабораТОРИЯ – это путешествие людей, которые ее составляют, не только мое.

Кто задает ответы? Кто задает направление?

Если говорить об инструкции, то направление задано нам Священными текстами. А вот совместное познание мы ведем вместе и индивидуально.

Как происходит совместное познание?

У самой «ЛабораТОРИИ» есть определенные этапы. Все началось как ни к чему не обязывающая форма в 2002 году. Ко мне обратился Гриша Зельцер с идеей сделать театр на основе Торы. Я сказал, что для меня это непростой акт – отправиться в такое путешествие. Уже тогда я понимал, что театр – это путешествие. Но мы сказали: «Это требует исследования: зачем евреям театр, если у них есть Тора». Потом мы на международном семинаре задали этот вопрос, и из него появились остальные наши вопросы (например, как взаимодействует священное и игровое).

Мы образовали форму, которую я назвал «семинар-репетиция»: мы читали Тору, пробовали играть тексты, делать какие-то работы и свободно размышлять. Капризный, ничем не ангажированный семинар-репетиция.

Поскольку то, с чем мы имели дело, было совершенно не ясно нам самим и не очевидно в его потенциалах, никаких форматов не было. Это позволило мне отказаться от собственного опыта. Я просто дал сигнал о том, что мы этим занимаемся, образовав пустую территорию внутри и вокруг себя. И те, кто сигнал услышал, – пришли. Никакого конкурса, никакого специального образования для этого не требуется. Просто был сигнал, как некий маяк, который пульсировал в пространстве сегодняшнего времени – вернее, вчерашнего, – и на этот маяк пришли какие-то люди. С одной стороны, мы размышляли о Торе, читали и разбирались в ней, а с другой – мы очень свободно брали из



Танаха фрагменты и раздумывали о том, как они могут превратиться в игру, в действие на сцене. Этому мы посвятили несколько лет работы. Мы не были ничем обусловлены. Это был естественный диаспорический импульс мегаполисного сообщества разнокалиберных душ и людей. Естественно, с нами работал раввин, главный раввин «Джойнта» Меир Шлезингер, который стал нашим проводником в иудаизм. Хочу подчеркнуть, что ортодоксальный иудаизм – это в первую очередь пространство воспроизведения древнейших практик общения. Это основа искусства и культуры. И, естественно, познания.

Как можно священный текст перевести в действие на сцене?

Внутри семинара-репетиции возник особого рода образ-действие, текст-жест. Это техника нерационального и цельного отклика на проведение через себя фрагмента Священного текста. Когда участник процесса, абсолютно один, без каких-либо иных замечаний, работает всем своим телом, всей душой, всем голосом и сознанием со свободно избранным им самим фрагментом Танаха. Сначала дома, освободив для этого территорию своей жизни на час-полтора. Он как бы с удивлением обнаруживает, как откликается его жестикология, одновременно с его голосом и импульсами его души. То есть создает образ произнесения этого текста, способный к повторению и совмещенный с жестом. Причем делает это не рационально, не так, как это происходит в бейт-мидраше. Этот путь задействует совершенно иную часть нашей природы, которую можно осторожно обозначить как «интуиция текста в нашей душе». Душа играет на теле избранный ею фрагмент Священного текста. Но не просто играет, а запоминает в мельчайших поворотах и стадиях. После чего выносит на семинар-репетицию и воссоздает во всех нюансах. Как это бы делал пианист, если бы играл короткий этюд, который сам сочинил. Над ним можно работать, его можно совершенствовать, но в своей природе он остается развивающимся и цельным произведением. Текст-жест остался вместе с нами и живет в первых двух днях нашего пока семидневного путешествия. Там есть зоны, где вдруг возникают фрагменты Танаха.

Потом исследование вышло на то, что это надо делать спонтанно, не запоминая. Здесь и сейчас. Просто одна из вариаций работы с этой темой текст-жеста.





Далее наша работа и «Лаборатория» пережили еще несколько этапов, несколько стадий. Эти стадии живут внутри спектакля, где есть персонажи, которые сообщают о Лаборатории. И среди сообщений этих персонажей, рожденных спектаклем при помощи специальных технологий, есть рассказ о Лаборатории, о ее этапах.

Как игровая природа еврея проявляется в Лаборатории?

В Лаборатории мы играем Творцом, играем с Творцом. Игра модулирует реальность духовного мира. Человеку недостаточно просто оказаться внутри путевода. Ему еще надо захотеть играть путевода. И при помощи игры познавать путевода. Это игра, в которой я получаю ответы, не только задавая вопросы. Источник еврейского театра – серьезная беседа. Бейт-мидраш – основа еврейского театра. Но оттуда мы отправляемся куда-то в глубину бейт-мидраша и вдруг обнаруживаем, что можно играть Творцом и с Творцом. Играть. И в этом смысле выяснять данный нам путевода. И обнаруживать. Тем самым мы оказываемся на пути его раскрытия в режиме игры. Вот это и есть Лаборатория.

Вы говорите про себя и про участников Лаборатории, которые прошли весь путь, начиная с 2002 года. А что должно происходить со зрителем?

Так вы были зрителем этого театра? Поделитесь со мной впечатлениями.

В первый раз я сама не поняла, что со мной произошло. С одной стороны, все, что происходит в Лаборатории, – неожиданность. С другой стороны, я ощущала, что подключилась к энергетической воронке. Сначала было сложно разобраться: будто попадаешь в какой-то хаос. Без точек опоры. Потом потихоньку начинают выстраиваться имена героев, повторения. Начинаешь что-то понимать, но только немного расслабляешься, как вдруг совершенно сумасшедшим всплеском врывается жизнь. И в это мгновение отчетливо видишь разницу между жизнью и театром. Это нельзя описать, можно только прочувствовать здесь и сейчас. В повседневности ты то и дело перестаешь ощущать, что живешь. То есть просто существуешь по

кругу, и моменты настоящей жизни случаются вспышками. Если повезет. Четыре часа в ЛаборАТОРИИ – возможность увидеть эту ситуацию сжато. Не в масштабах жизни, а за четыре часа. На таком концентрированном уровне вдруг еще раз увидеть разницу между жизнью и не-жизнью.

Во второй раз уже кажется, будто знаком с правилами, по которым на этом пространстве существуют. Ощущения были другими. Потому что когда у тебя есть первый уровень знания законов, можешь обратить внимание на что-то другое. Заново сталкиваешься с многомерностью жизни: существую не только я здесь и сейчас, но и я как текст, который я воспроизвожу, я как медийное пространство, в котором я тоже существую. Все переплетается в невероятную конструкцию, внутри которой существуешь четыре часа, не распыляясь на окружающее. Состояние невозможное. Умственный оргазм. Духовный. Вдруг в одной концентрированной точке обретаешь всю многомерность смыслов. Но при этом существовать в этом театре сложно. Зрителю сложно. В обычном театре выключен свет, прожекторы направлены на сцену, можно расслабиться. Здесь я обратила внимание, что зрители начинают играть. Зритель ощущает, как процесс пульсирует, и пульсирует вместе с процессом.

Вот вы сами и отвечаете на свой вопрос. Зритель оказывается многогранным образом включен в сферу этого действия. То, о чем вы рассказываете, может происходить только на территории «НЕТ!» Это идет еще из семинара-репетиции.

В иудаизме не встать на путь углубленного путешествия, хотя бы на некоторое время, не приняв позицию «весь мир существует только для меня». Представим, что весь мир существует не только для меня, но и для нашей компании. Весь мир существует для семинара ЛаборАТОРИИ. Наша работа строилась на трех кругах. Первый круг – это люди, которые вместе читают текст, обсуждают его и работают совокупно. Второй круг – люди, которые приходят и тоже всем этим занимаются, а потом куда-то уходят. А третий круг – люди, которые пришли, посмотрели в этот момент работу и потом навсегда или очень надолго пропали. Это и есть весь мир, если формулировать его в том смысле, что





он существует для нас. Теперь представим, что из этого универсума, как из почки или зерна в момент их умирания, рождается цветок. Вот это и произошло с ЛабораТОРИЕЙ. Семинар-репетиция – это еще не был новый еврейский театр. Лишь когда он умер, родился исполненный универсальной генетики Новый Еврейский Театр, где место второго и третьего круга заняли зрители.

Зачем вы все это делаете?

Инстинкт. Но если на секунду представить такую возможно-невозможную вещь, как духовный инстинкт, то можно сказать, что я ему повинуюсь.

20.12.2009 14:51

■ http://www.gogol.ru/teatr/stati/foto_chto_u_teatra_pod_kozhei/

Что у театра под кожей?

Хирургическое вмешательство

проводил Борис Юхананов

Место: Театр «Школа драматического искусства»

В начале декабря режиссёр Борис Юхананов представил арт-проект своей творческой труппы «ЛабораТория». Презентация «Книги отражений» – сборник отзывов от открытых репетиций спектакля «Голем» – состоялась в театре «Школа драматического искусства».

Спектакль «Голем» репетируется уже три года. Причём, это не совсем спектакль в привычном понимании этого слова. Скорее, театральный сериал, ход которого может изменить и сам зритель. Юхананов активно вовлекает в театральный процесс действия участников по другую сторону сцены. С декабря 2007 года зрители становятся свидетелями того, как «Голем», начиная ещё с читки обретает законченную форму и становится полноценной постановкой. Юхананов предлагает зрителю не ознакомиться с окончательным результатом творчества, а скорее наоборот, режиссёр вовлекает его в сам



процесс создания произведения. Поэтому и пьеса писалась на протяжении трёх лет и родилась из репетиций. Её текст постоянно дописывался.

В «Книгу отражений» вошли как положительные, так и отрицательные рецензии. Таким образом, каждый сможет составить объективный портрет спектакля «Голем», а затем увидеть и саму постановку. По словам самого режиссёра, такое общение со зрителем помогает лучше понять идею его творческой «ЛабораТории».

02.01.2010 11:51

■ <http://www.livejournal.com/go.bml?journal=bbb22ss&itemid=3482&dir=next>
Пишет bbb22ss

Грустные размышления

Дочка меня уже достала своими ночными звонками. За день выпится, а ночами давай мне названивать по телефону. Скажу честно, что нет у меня желания с ней общаться, ибо ее московский образ жизни мне не понятен и даже страшен. Вот оставит ее Юра и что она будет делать и как будет жить дальше. Делать практически ничего не умеет и желания научиться чему либо полезному не имеет. Любит много курить и пить кофе, да еще и разлагольствовать о глобальных вещах. Сам удивляюсь тому, что ее еще не отчислили из универа, каким-то чудом пока сдает зачеты и всегда оставляет хвосты на осень. С ее теперешними позициями жизненными журналистки из нее не выйдет. Очень конечно печально мне-то осознавать, ведь поступила в МГУ сама без всякой помощи и поддержки со стороны и если бы не тройка по английскому, то могла бы учиться и на дневном отделении, а не на вечернем. Продолжает ходить в Лабораторию. Нет то не при больнице, как я раньше помышлял. Лаборатория от слова Тора, изучают они там Тору, но видимо под другим каким-то ракурсом не понятным многим, а мне уж тем паче не понять. И заправляет всем тем Боря Юхананов, под видом какого-то театра, промывают молодежи мозги. Самое удивительное в том, что она не еврейка, а из Православной семьи, и Крещена еще в младенчестве, когда мать ее сильно болела и лежала в психушке,

тогда я ее и покрестил, взяв крестной Татиану. А вот и не весть откуда появилась у нее тяга к Иудаизму и думает она серьезно принять Иудаизм, а на Христианство в целом смотрит пренебрежительно, называя религией рабов. Вот горе-то у меня какое. Единственное на что надеюсь, что с возрастом у нее пройдут те искания и она определиться окончательно в своем выборе, научится чему либо полезному и выйдет замуж за хорошего человека, родит ребеночка и начнет жить праведной жизнью исполняя Заповеди и будет каяться в своих согрешениях.

Вразуми Господи наш Иисусе Христе заблудшую дочь мою Христину и настави ее на путь истинный, чтобы смогла она спасти свою душу.

аминь.

4.12.2010

■ https://vk.com/note20309647_10323606

Пишет: Igor Kaloshin

30 ноября 2010 года в Тау зале театра Школа Драматического искусства похоже последний раз был сыгран спектакль «Голем. Венская репетиция».

Это был День третий. «Дискуссия».

Мы не раз за семь лет перебирались из зала в зал, но тогда не было спектакля, все это называлось «марафон», «проект»...

С 2007 года, после Вены, это было названо спектаклем... Неожиданно был полный зал, какие то небывалые на этом зрелище эстеты с тросточками, и их девушки принесли в антракте (знали что ли, что спектакль ... завершающий?) десяток или чуть больше красных роз и бросили на новую лакированную сцену Тау зала. Получилось, как на гроб... Немного печально и торжественно...

К многослойной структуре иллюзий спектакля добавилась еще одна...

Боря был неумолим, к одному антракту добавил еще два перерыва, доиграли Дискуссию, потом еще Колян прочитал и сыграл интермедию про кадавр МХАТа... Но зритель был железный в этот день, почти никто не ушел...





Все страшно устали, расползлись по домам без обязательного комментария режиссера (Б. Юхананов) и как то завершился день, спектакль, и какой то период жизни... Просто, избыточно, «навырост», – как всегда у Бориса и, опустошающе значительно...

Иншалла!

08.03.2010 03:21

■ <http://fanya-mss.livejournal.com/2010/03/08/>

Пишет Блог Фани, редактора настроения

Сретенская репетиция

Игра в бисер. Неплохую такую забаву придумал Герман Гессе. Лаборатория Бориса Юхананова в школе драматического искусства Анатолия Васильева на Сретенке забавляется так уж несколько лет над «Големом». Юхананов-сотоварищи во вторник покажет 7-ю часть спектакля. То есть изначально была 1 часть, а стало за время игры в бисер 7 частей. Семь разных самодостаточных спектаклей об одном и том же. Волшебство? Чародейство? В некотором роде. Такая себе алхимия текста. Всю священность текста оставляю за скобками, на полях – не мое это дело, трогать священное.

Меня – эка невидаль! – позабавило другое. Внедрение театральных туристов в драматическую ткань текста. В магму представления. Покупаешь входной актерский билет – выходишь на сцену. Можешь сыграть пару сцен, согласно купленному времени. Потрясающе! Интеллектуальный туризм на театральных подмостках. А че? В космос летают туристы? А сыграть нельзя? На Сретенке – можно!

В чем состоит лабораторный театральный подход территории Юхананова? Разумеется, всех технологий, тонкостей и нюансов не ведаю. Но сводится все к тому, что лаборатория относится к тексту как к гипертексту. Каждый спектакль, кроме фабулы, представляет собой демонстрацию репетиции гипертекста. Изнутри. Неприкрытой, непрерывной репетиции. Наизнанку. Вентель сантехник не закрыл. Навыворот. Крантик не дозакрутил великий сантехник Гоша. А в процессе репетиции, понятно, может происходить все, что угодно: конфликты режиссера с актерами, самостоятельная жизнь

актеров, рождение новых сущностей и сюжетов, смыслов и сценарных поворотов. Да что я рассказываю – пересмотрите «Репетицию оркестра» Феллини.

Время от времени с рабочего входа в театр на Сретенке устраивают свободный и бесплатный просмотр репетиций: каждый желающий может посетить действо. Вот сегодня таким образом я тоже поиграла в бисер с 19 до 23 часов.

Как там – театр начинается с вешалки? Вешалки театра на Сретенке в гардеробе-колодце. Здесь же зрители ждут, когда их пригласят в зал. Ждут, даже не подозревая, что среди них тоже находятся персонажи – актеры-засланные казачки и не очень засланные, вызвавшиеся самостоятельно, они сами.

Пройдя в зал, зрители быстро понимают, что да – они тоже участники постановочного действия. Потому что пространство Юхананов отменяет. Ну, нет у него демаркационной линии между сценой и зрительным залом. Нет таких понятий в принципе. Актеры здесь сидят вперемешку со зрителями, перемещаются столь же свободно, как гуляющая сама по себе по крыше кошка. Тут и пространства-то нет как такового: центр Москвы? Извольте, но действие-то происходит в средневековой Праге! Разве нет? Тут, скорее, правит время. Время настолько перезрело, что его пытаются остудить вневременным. Вневременное подчас так явственно отменяет время, что у зрителей не остается уже ни малейшего сомнения, что сами они попали внутрь текста. Они видят все изнаночные швы ткани текста, они задыхаются в его, текста, фактуре и текстуре, в его откровениях и откровенных ляпах, находках и провалах. Они... попадают на территорию эксперимента, который разворачивается на их глазах, в сердце гипертекста. Того самого гипертекста, что бесконечен, что вновь и вновь генерит новые спектакли с мега-персонажами, где один актер может играть четырех героев разом.

Как? Механика проста, как устройство блога. Текст сопровождает комментарий, комментарий на комментарий, комментирующего комментируют... Дурная бесконечность. До сих пор все это записывала камера – десятки кассет с комментариями комментариев на комментарии комментариев. По сути, этот текст можно играть всю жизнь.





В этот текст можно играть всю жизнь. Проигрывать. Раз за разом. Проигрывать снова и снова. Переигрывать, недоигрывать. Ведь текст-смысл, текст-речь, текст-краски – даже один и тот же текст всегда может звучать по-разному. А когда текст – из категории рождаемо-рождаемых? Пожираемо-пожираемых? Когда у текста уже давно, много лет нет автора? Когда автор текста – вся труппа? Два десятка авторов у текста – каково? А они все генерят и генерят в креативной курилке, которая давно уже переместилась на пространство сцены... Как быть?

Вот мне нравятся консерваторы в режиссуре, которые говорят: не надо ничего выдумывать, надо лишь максимально полно передать замысел автора, нечего выпендриваться. Да, конечно. Но откуда режиссеру знать, что хотел сказать автор? Режиссер – тоже читатель. Один из. Сонма. Видит то, что видит. На что способен. Что готов уловить в этот конкретный отрезок своей никчемной жизни, беспрестанно переживающей чужие жизни. Автор – он всегда многослоен. Его, автора, всегда много. Столько, сколько читает его. Как минимум. Автор подневолен, не в его власти преподать только то, что он хотел, что задумывал, на что рассчитывал. Автор богаче самого себя, не говоря о режиссере. На целый легион читателей, которые вольны домысливать, улавливать иные смыслы, чем закладывал автор, переиначивать, читать между строк, не делать пометки на полях, открывать и закрывать скобки, снова и снова макать перо в чернильницу, чтобы поставить кляксу на самом пронзительном авторском месте... Автор, короче, шире самого себя. Как там – нам не дано предугадать, как слово наше отзовется? Мало ли что замысливал автор... У автора – куча сотворцов, соавторов. А что прикажете делать – когда авторов аж 27 задействованных в постановке актеров и сподручных режиссера, увязших напрочь в процессе репетиции?

Вот эту ситуацию, не снившуюся никакому театру абсурда, и пытается, судя по всему, много лет подряд разрулить и хоть куда-то вывернуть Борис Юхананов. С попеременным успехом. Сегодня (а наблюдала за муками творчества, говорю же, часа четыре) был совершенно пронзительный момент: все, в мае прекращаем играть Голем – заявил его зачинатель. Условный зачинатель, но – мужественный: Хватит – говорит. Наигрались.

А даже если играли-играли-заигрались-ненаигрались, то все равно: Все это ни куда не годится. Эксперимент провалился. Мы – пораженческий театр. Вот ты – ничтожество. Ты – мелочь пузатая, малек, бычок, хам одесский. Секта неудачников...

Неплохой такой игровой момент – сродни откровению. Временами люди отдают себе отчет в том, что происходит. Воспаряют над сектантством. Временами продолжают играть. Даже без проблеска бисера продолжают настырно играть. Путать зрителя. Разглагольствовать о том, что сейчас Вы видите то, что никогда больше не увидите. Потому что в следующем представлении этого уже не будет, этот кусок действия будет вырезан, секвестирован, настроение у актеров будет другим, окрас будет иным, накал речи – кастрирован, словом – то, что Вы видите – не иначе подарок Вам, сегодняшним зрителям, завтрашние этого будут лишены. Смотрите сегодня во все глаза, наслаждайтесь. Но что такое «сегодня» и где оно? и т.д. и т.п., вплоть до:

Автор или актер? Я – автор или я – актер? Многократно и разнообразно спрашивал у аудитории Борис Юхананов. Не выдержала, чес слово. Актерствующий автор – ответила на голубом глазу. Должен же кто-то отвечать из присутствующих на обращенные в вечность вопросы, в самом-то деле?! Режиссера что-то определенно зацепило в определении «актерствующий автор». Пристал, как банный лист: как Вас зовут? Что, по-Вашему, я могла ему ответить? Должна была, потупив глазки, брякнуть-ответить, что меня зовут кошка Фаня? И? Пожалела, короче, психику режиссера-экспериментатора. Ему и без меня хватает сдвигов... Он ведь никогда в своей жизни не вел многие годы PR-кампании под псевдонимом так, чтобы псевдоним начинал жить собственной жизнью, чтобы псевдонима цитировали Ведомости и Коммерсант; бедный режиссер никогда не был анонимом, не оставлял анонимные комментарии в блогах, как то практикуют 2 млн реальных типа пользователей, – у него слишком громкое для анонима имя; он никогда не изображал в реальной деловой жизни пятерых инвестиционных аналитиков разом, будучи всего лишь руководителем одного департамента инвестбанка и не отбредивался в единственном числе за пятерых вымышленных для убедительности коллег на корпоративных банковских вечеринках: Вы знаете, а аналитик по машиностроению N



заболел, а аналитик Маша по металлургии забеременела... И пусть театрал и текстуал Юхананов сколько угодно артистически произносит «Никогда не говори никогда», ему, пленнику театральных задворок, ему того – не понять всего театра реальной жизни, которая всегда богаче любой выдумки-придумки. А потому:

Недотыкомка, говорю, звать меня. Не тратьте драгоценное время на несуществующие сущности. Не обращайтесь ко мне, меня тут нет. Как нет? – восторженно воскликнул режиссер и вытащил меня на сцену. Ого, говорит – Федором Сологубом, символизмом запахло. Раскомандовался, начал импровизировать. Пришлось объяснить, почему я недолюбливаю режиссеров-диктаторов. Потом, увлекшись, произнесла пространственный монолог о том, почему автор не является диктатором. Не помню уж, какую чушь несла, да только, когда режиссер попросил зал проголосовать, являюсь ли я актрисой театра или зрительницей, ни одна живая душа не выразила сомнения в том, что я – штатная актриса школы драматического искусства, очередной законспирированный персонаж пьесы. Произошло сие вовремя – перед антрактом. Именно тогда граница вымысла и реальности перестала существовать, грань театра размылась, приблизилась. Во всяком случае для одного из зрителей, для кошки Фани.

Так-то вот: Фаня получила боевое крещение на профессиональных театральных подмостках. А лаборатория Юхананова – очередное подтверждение того, что их постановки всякий раз могут иметь незапротоколированные в сценарии ветви комментариев и дискуссий, открытые линии развития сюжета, что их спектакли могут быть всегда уникальны, в единственном числе, всегда неповторимы, каждый раз другие – спектакли конструкторы, спектакли-трансформеры.

Ворвавшаяся внутрь постановки, вся довольная, искрящаяся, пошла на перерыв – юркнула этажом выше и в потаенной курилке проинтервьюировала маэстро. Никакой он, конечно, не драмодел. Сам признает. Работает с текстом. С этимологией слов и понятий. А че? Есть же театр теней? Почему не быть театру текста?! Это может нравиться или не нравиться. Срывать крышу или оставлять равнодушным. Это уже дело вкуса. Вот сегодня лично мне – понравилось. Настолько же, насколько не понравилось в предыдущий раз,





два года назад. Потому что сегодня была импровизация, орфоэпика, интерпретация, неологизмы, метаморфозы, ослышки, аллюзии, иной-прочий ассоциативный ряд. Опять же: девушка с перебинтованными руками вынуждена была деньги за участие в спектакле, как космический турист, платить, а я – сыграла бесплатно! Девушка, кстати, сильно карнавально протестовала против приостановки спектакля – купила годовой абонемент на актерство, только начала входить в роль, уживаться с образом театральной туристки. Меня так и подмывало пуститься вместе с нею в карнавальный протест: Ах, не прекращайте сие действо! Но – удержалась. Совесть не позволила. Спекулировать на подмостках за чужой счет. Сначала надо самой купить абонемент на актерство. Или взятку дать режиссеру, чтоб взял в коллектив актерский. Поди, не впервой. Ведь актерство – ни с чем не сравнимое удовольствие. Актерство – это же кайф несусветный! Наркотик. Вот и актерствуют авторы и режиссеры, кайфуют. Кстати, в спектакле встречался и персонаж по имени «8 марта». Пользуясь случаем – всех поздравляю. Отдельным индивидуУМАМ желаю чернил погуще! Вечность на то и выдумана (или – дана?), чтобы оставлять на прозрачных ее стеклах сладкий запах чернил... Бунинское классическое Легкое дыхание. Ведь оно есть у чернильницы?!

мяу

newtricker
2010-03-08 02:49 am UTC ([ссылка](#))

ах, как же меня не было
я люблю играть в бисер, хотя и не очень-то умею ввиду недостаточности бисеринок
для игры хорошей, но, навыки бисероплетения зато такие, что ...

fanya_mss
2010-03-08 09:46 am UTC ([ссылка](#))

...такие, что любая лабораТОРИЯ обзавидуется! Вот я им в креативной курилке
пыталась донести-объяснить: хватит вариться в собственном соку! Пригласите
продвинутых комментаторов, блогеров там, драматургов, рассказчиков, всяко-
разно персонажей вневременных – выйдите наконец за рамки собственного бре-

да хуежественного, получите алмазы в неогранке-нетленке. Сходите, что ли, сами во вторник – донесите с другой стороны, что ли. А то во вторник сама разрываюсь между теннисом (не путать с драматургом) и романтическим ужином-девиртом, на Сретенку явно не попаду – никогда не говори никогда, мяу

newtricker
2010-03-08 01:41 pm UTC (ссылка)

ну что ж, дорогойя Фаня

fanya_mss

И? Что ж? Пойдете уму-разуму звездатому учить? мяу

newtricker

я? куда-то идти? когой-то чему-то учить?

нет Фаня, у меня еды в закромах еще на неделю хватит, интернет оплачен, дома тепло и солнышко даже светит. А наступит темень, зажгу звезд хоровод.

fanya_mss

Это правильное решение. Именно об этом я им там и писала в курилке типа креативной докладную: напрягите остатки извилин, будьте добры, приведите к себе в кои то веки на площадку экспериментальную нормальных людей – мало не покажется! мяу

newtricker

эх Фаня, Фаня! все нормальные люди занимаются нормальным делом. А ежели человек из нормального человеческого состояния выпал и человеческий облик по капле из себя выдавливает, то вряд ли тут об нормальности говорить стоит – так, отбросы. :)

fanya_mss

Язык старухи отказался сквернословить...





15.03.2010 19:43

■ <http://assol-alexsolda.livejournal.com/1445.html>
Пишет assol_alexsolda

Пожалуй, самая необычная постановка, которую я когда-либо видела. Но это ни на секунду не делает её прекраснее. Спектакль длится 3,5 часа – очень долгих 3,5 часа. И это только одна из 6 частей, не самая долгая, которую мне и посчастливилось увидеть. Все 6 частей, по идее, составляют неделимое целое, которое раскрывает зрителям историю создания Голема – кого-то вроде иудейского Адама, извините за примитивность изъясне-



ния. Так как главная идея спектакля – раскрыть смысл творческого процесса, миссию творца, то святой иудейский текст щедро заливается соусом репетиции, «импровизации», режиссёрскими монологами, пересыпанными неуместным матом. Какой это всё вызывает отклик?

Не знаю уж, специально ли, нечаянно ли, но текст Торы поставлен вообще никак. Это то неотёсанный проговариваемый материал, то утрированно театральные монологи, смысл которых еле-еле доходит до мозга, не то что до сердца. Сама репетиция – часть



небезынтересная. Именно в ней обнаруживаются самые лакомые задумки Режиссёра – не того, что бежит по сцене и кричит, а Бориса Юхананова. Понравилась общая концепция: полное слияние спектакля и зрительного зала. Нет затемнения кресел, театрального освещения, даже пространственного ограничения: актёры то и дело садятся рядом со зрителями, прячутся среди них – ещё бы, ведь зрительские скамейки стоят, считай, на сцене! Понравилось начало. Когда ты толькоходишь в зал, актёры непосредственно слоняются по сцене. Но как только все усадились, выходит режиссёр, и актёры превращаются в дебильных зомби – божественную глину, из которой Он лепит человека. Очень эффектно и интригует. В первой части можно отметить ещё и монологи режиссёра – не без глубины и эмоции. Особенно задел один из первых, когда он изрекает, что кто-то после будет говорить – спектакль гениален, кто-то – что ужасен, кто-то – что не стоит никакого внимания (из духа противоречия совершенно не знала, как откликаться на это талантливое безобразие и на всё, что смотрела следующие 2 недели после него). Всё остальное в первом акте – пух.

Второй акт запомнился актрисой в красивой одежде и с интонацией Ринаты Литвиновой, про которую якобы «Russia today» снимает сюжет. Запомнился человеком-какашкой (видимо, сам Голем), бившим резинового пупса головой об пол на заднем плане (панкам передо мной было очень-очень-очень смешно). Запомнился проникновенным эпизодом, в котором актёры начинают всё-





таким образом освобождают зрительские скамейки и идут со стульями на сцену, где по очереди хорошо поставленными голосами исполняют отрывок какой-нибудь песни и падают навзничь, пораженные приближением человека-кашши Голема. Только – ответьте мне теперь честно – какое отношение это всё имеет к Торе?

В связи с этим стоит отдельно сказать, что спектакль, кажется, не понимает сам себя, не знает себя. «ЛаборТОРИЯ» позиционирует его как почти полную импровизацию, не имеющую конца, раскрывающую при этом Тору в её целостности. На деле же куски Торы – самое скучное и неуместное в этом фейерверке фантазии, а единственным очевидным моментом импровизации был выкрик режиссёра уходившей посреди первого акта толпе панков: «Панки, пока!».

saya_nastya wrote:

Mar. 15th, 2010 07:24 pm (UTC)

То есть у тебя больше в минус?

Мне скорее всё же понравилось.

assol_alexsolda wrote:

Mar. 15th, 2010 08:29 pm (UTC)

Мне было скучно за исключением вышеупомянутых моментов. Да и они сами, мне кажется, должны быть собой не довольны.

Перверсивная радикализация прошлого. Так это назвал Юхананов. Не до конца понимаю, что это значит, но записать надо, чтоб потом не забыть.

06.04.2010 01:53

■ <http://va-re-nik.livejournal.com/10768.html>

Пишет va_re_nik

Только сейчас обратила внимание что удивительное интервью у Башлачева в 86 году (то, что есть в сборнике его стихов) было взято Борисом Юханановым, автором проекта «Голем», такого странного проекта «Голем»...

<http://lib.ru/KSP/bashlach/intervie.txt>

<http://info.sdart.ru/item/445>

30.04.2010 01:05

■ <http://zri.livejournal.com/141497.html>

Пишет Маша

Такое чувство, будто зажиточным москвичам невыносимо, непозволительно даже и смотреть на стиральный порошок Миф и докторскую колбасу. От этого появляются нелепые органические-экологические-этические-и-эстетические монстры, годами пылящиеся на полках Азбуки Вкуса. Пока найдется идиот, который их купит, дизайн упаковки уже выйдет из моды.

Далее.

Сегодня целый день творю чудеса и несую радость людям. Все складывается и раскладывается. Шутки смешные. Привет, Вселенная, ты мне тоже очень нравишься!

А вот еще кое-что.

Совершила поступок, не свойственный мне настолько, насколько возможно. Один, допустим, человек, который мне нравится, сегодня ходил на этот ужасный трехчасовой фильм Михалкова. Вы не подумайте, он не за этим ходил. Ну да, я всегда на всяких чудаков западаю. В общем, он пошел в кино, а я пошла на пятый день спектакля «Голем» Юхананова.



Голем – это мучение. Искусство вообще не должно приносить радость. Сиди себе четыре часа на деревянной лавке, пока на твоих глазах атомная кухня безумного гения варит свой адский борщ. Нет, я не переборщила с метафорами.

Но дело не в этом.

Кажется, я научилась не бегать за мужиками. Есть что отметить, итить.



Да, спустя какое-то время сюда приползут из Яндекса по ключевому слову. Так вот, для этих людей я специально напишу, что готова обсудить и спектакль, но не в режиме публичной дискуссии. Моей аудитории здесь это не очень интересно.

Москвичи, кто-нибудь хочет встретиться-познакомиться? Пока я на стадии формирования нового окружения, продаю годовые абонементы. Ну ладно, берите бесплатно.

■ Из Дипломной работы Лилии Брайнис
«Отображение парадоксальных ситуаций человеческого существования в книге Екклесиаста
и спектаклях Б. Юхананова»
Философский факультет МГУ им. Ломоносова

3. Спектакли Б. Юхананова

Борис Юрьевич Юхананов (р. 1957) – современный московский режиссер, выпускник мастерской Анатолия Васильева и Анатолия Эфроса, поэт. Представитель мистериального театра¹. Один из основателей параллельного кино (первым в СССР стал создавать видеофильмы вне системы официального кинопроизводства).

Юхананов первым в российском искусстве заинтересовался саморазвивающимися процессами. Еще в 1988 году он создал Мастерскую индивидуальной режиссуры (МИР), где на протяжении десяти лет в проекте «Сад» проводил эксперимент по созданию саморазвивающейся во времени сценической постановки. За время существования проекта пережил семь вариаций. Начальной точкой его отсчета стала постановка пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», когда текст читался и игрался одновременно. По словам режиссера, его идея заключалась в том, чтобы участники «попробовали встать в ситуацию сочинения мифа и одновременно были участниками этого мифа, который сами же сочиняли»². Впоследствии этот подход многоуровневого участия («актерствующего автора») будет использован и в других проектах Б.Ю. Юхананова, в частности в «Лаботории. Голем» (об этом подробнее в п. 3.1).

Еще одним значительным проектом Юхананова в 90-х годах стал процесс, существовавший одновременно на территории театра и кино, под общим названием «Дауны комментируют мир». В рамках этого проекта было создано несколько фильмов, в числе которых: «Неуправляемый ни для кого» (1995), «Да, дауны, или Поход за золотыми пти-

¹ Мистерия (от лат. *mysterium* – таинство, тайная истина) – средневековый театральный жанр, в основе которого лежал библейский и евангельский сюжет. Мистерии исполнялись во время религиозных праздников актерами-любителями и длились, как правило, несколько дней. Что очень важно, мистерия – это единственный жанр, который наследует традицию ритуального театра: не стремится имитировать жизнь, а основывается на сакрализации события, по самому своему существу неподражаемого действия. Особый интерес к мистериальному театру появился на рубеже XIX и XX вв. и особенно проявился в творчестве Е. Гротовского и П. Брука. Мистериальный театр стремится воплощать театральный текст, основываясь на крайней аскетичности сценических средств. Образующаяся «пустота» заполняется напряженной интенсивностью игры и углублением отношений между актером и зрителем. Необходимым условием для такого театра является могущество текста и физическое присутствие актера. Основная цель мистериального театра – устранить границы между жизнью и игрой, актером и зрителем.

² Цитаты по тексту
«Интервью с Борисом
Юханановым. 29.07.95,
Москва, Ad Marginem.





цами» (1997). Помимо художественной ценности проект обладает важным социальным значением: в конце 90-х годов он оказал в России большое влияние на освещение проблемы социальной адаптации больных людей.

Продолжая разрабатывать антропологическую тематику, в 2004 году Юхананов ставит спектакль «Повесть о прямоходящем человеке». Героиня – неспособная говорить и двигаться Оксана Великолуг – присутствует на сцене. Спектакль, построенный на ее дневниковых записях, отстаивает идею о том, что человеком человека делает не физическое здоровье, а духовные поиски Бога.

В поле внимания настоящего исследования находится один из последних проектов Б. Юхананова: «Лаборатория. Голем».

3.1. Лаборатория. Голем

Изначально «Лаборатория» – это экспериментальная мастерская по изучению священных текстов Торы при помощи театрального искусства. Однако по мере своего развития «Лаборатория» постепенно переросла в глобальную идею «Нового Еврейского Театра», основанного на принципах другой темпоральности (3.2).

«Голем» является главным проектом «Нового Еврейского Театра» и «Лаборатории». В основе спектакля лежит еврейский миф о созданном из глины магическом гомункуле, в которого вдохнули жизнь каббалисты. Создан он был для защиты еврейской общины от врагов и выполнения черновой работы. Но вместо исполнения своего предназначения Голем проливает еврейскую кровь. За что и оказывается отправленным обратно в глину собственным создателем. В мифе прослеживается прямая параллель с библейским сюжетом создания человека: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Кн. Бытия, гл. 2, ст. 7).

Спектакль «Голем» организован как сложная саморазвивающаяся система. Предметом нашего исследования является анализ многоуровневой ткани всего процесса, а также тех методов, благодаря которым осуществляется его саморазвитие. С помощью подхода постнеклассической рациональности, разработанного В.С. Степиным [9, стр. 262], мы

хотим проследить, как устроено изнутри темпоральное тело спектакля, а также описать составляющие процесса, которые позволяют театру самому «писать для себя пьесу», находясь в процессе игры.

Приходя на спектакль в первый раз, зритель погружается в смысловой хаос. В зале он не видит ни сцены, ни декораций. Действие начинается как-то само по себе: его не предваряет выключение света, томительные минуты ожидания с аплодисментами. Более того, свет не выключается на протяжении всего действия. Отсутствие разделения на ярко освещенную сцену и темный зал создает общее пространство для зрителей и актеров. Включенный свет как будто объединяет их в одно целое, смешивая роли. Некоторые зрители, даже не замечая этого, превращаются в актеров: начинают мимикой участвовать в процессе.

3.2. Темпоральное тело спектакля

Любой эволюционирующий процесс выражен последовательностью смен разных состояний (1.1). С одной стороны, время как явление связано с изменением состояний объектов мира, а с другой – с измерением этих изменений при помощи часов.

Получается, что у каждого изменяющегося процесса время удваивается на внешнее и внутреннее. Внешнее время физического мира, в котором система существует так же, как существуют и все остальные объекты мира. Внутреннее время – это время процессов внутри самой системы, которое может протекать совершенно иначе, чем внешнее время.

С точки зрения внешнего времени «Голем» – один из спектаклей театра «Школа драматического искусства». То, как процесс выглядит со стороны без учета истории и внутренних связей. «Голем» состоит из семи спектаклей («Дней»), которые проходят в хронологическом порядке раз в два месяца. Один спектакль длится около четырех часов. Есть один антракт.

Внутреннее время «Голема» устроено сложно. Темпоральное тело всего спектакля имеет несколько уровней, пронизанных логикой внутренних связей. Как и любой







саморазвивающейся системе (1.1), «Голему» присуща иерархия уровневой организации элементов и способность порождать новые уровни.

Для того чтобы описать эти уровни, возьмем за основу один из методологических принципов синергетики, использованный В.Г. Будановым для описания равновесных и неравновесных систем. Временная иерархичность как структурный принцип становления позволит показать составную природу всего процесса в целом, а также объяснить причину, по которой нижестоящие уровни подчиняются вышестоящим [9, стр. 361].

В «Големе» нет цельного сюжета. Есть только глобальная идея, которая объединяет весь процесс целиком: начиная с 2002 года и заканчивая нынешним временем. Идея – проследить, как жизнь в настоящем («естественное»), схваченная и зафиксированная на видеокамеру, становится художественной тканью для театра («Текстом», «искусственным»). Причем парадокс в том, что первоначальное «естественное» происходит уже в художественном пространстве, в театре, на глазах зрителей.

В своей работе «Различие и повторение» Ж. Делез пишет о том, что условием эволюции является придание времени «истинного смысла творческой актуализации» [4, стр. 264]. В «ЛабораТОРИИ» время – один из героев, оно существует не само по себе, а является живым пространством, на котором в разных плоскостях каждый раз заново разворачивается, актуализируется процессуальность.

На территории «ЛабораТОРИИ» Настоящее время фиксируется, превращается в Прошлое, искусственное (через репетицию и представление), чтобы затем быть снова возвращенным в Настоящее уже в новом качестве: в форме разыгранного, театрального действия, не-жизни. Получается, что реальное Прошлое, Прошлое, принадлежащее личной жизни участника, в момент представления становится его Настоящим (о том, как это происходит технически, подробнее написано в части, описывающей макроуровень в главе 3.2.1).

Из-за подобного отношения ко времени у процесса нет и определенного Будущего. То есть будущее проекта неопределенно точно так же, как и жизнь, «естественное». В этом

смысле у проекта нет и не может быть конца, как не может быть конца у «естественного», у жизни.

Непосредственного ощущения и понимания сложной темпоральной реальности процесса невозможно достичь, посмотрев только один спектакль. Понимание процесса можно получить только в самом процессе.

Внутри «Лаборатории» можно выделить несколько уровней временной процессуальности. Сделать это лучше всего с опорой на идею временных уровней, взятую из синергетики [3, стр. 51].

В «Лаборатории» последовательно сосуществуют три временных уровня, на которых процессы протекают с разной скоростью. Назовем их микро-, макро- и мегауровнями. Для каждого уровня существуют свои параметры порядка – переменные, которые описывают смысл поведения системы. Мегауровень образован сверхмедленными переменными, макроуровень – долгоживущими, а микроуровень – короткоживущими. Причем по принципу подчинения Хакена [9, стр. 382] долгоживущие переменные управляют короткоживущими, вышележащий уровень – нижележащим. В «Лаборатории» происходящее внутри одного спектакля подчиняется общей задаче, которая на тот период стоит перед всей серией. В свою очередь, задача серии будет зависеть от этапа, в котором на конкретный момент находится «Лаборатория» в целом.

На мегауровне «Лаборатория» – это масштабный, развивающийся с 2002 года проект, прошедший несколько стадий и существующий по сей день. Следы каждой стадии можно наблюдать во всех семи спектаклях одной серии. По сути, цикл и есть постоянно воспроизводимая и оживляемая история проекта с прирастающим продолжением.

На макроуровне – это то, из чего проект состоит в зависимости от стадии, которую проходит. В разное время макроуровень представлял собой цикл семинаров, семинаров-репетиций и спектаклей. На нынешний момент это «театральный сериал», «Голем», цикл спектаклей, состоящий из семи дней. Именно цикл спектаклей является завершенной, целостной единицей проекта. Стадии мегауровня разворачиваются не на уровне спектакля, а на уровне серии. Только семидневное театральное действие, растянутое на две





недели естественного времени (по четыре часа три раза в неделю), способно включить зрителя в сложную темпоральную реальность. Возможность самостоятельно нащупывать внутренние связи появляется у зрителя, по меньшей мере, на втором или даже на третьем спектакле. Это происходит благодаря комментариям, щедро рассыпанным в тексте, знакомству с организацией действия, а также во многом благодаря знакомству с героями и с их характерами.

На микроуровне процесс – это один спектакль, «День», кирпичик, из которого постоянно строится все здание проекта. Каждый из семи «Дней» повторяется раз в два месяца. Один спектакль сам по себе обретает смысл только в контексте серии, проходящей раз в 2 месяца в Школе драматического искусства, или в контексте всего проекта целиком; как материал, из которого процесс и состоит. Он может дать представление об устройстве проекта, но не предоставит доступ к внутренним связям, выстроить которые можно только с более высокого уровня процессуальности. Смотреть придирчиво только один спектакль – то же самое, что пытаться рассмотреть Бородинскую панораму в микроскоп и быть уверенным, что видел ее всю.

Вернее было бы сказать, один спектакль обретает смысл только в том случае, если вы мыслите его как часть всего цикла, не требуя сиюминутных ответов на возникающие вопросы. Придя в первый раз, зритель погружается в хаос, разбираться в котором ему придется самостоятельно в течение всей серии. Конечно, на помощь ему придут подробные описания внутренней логики проекта, рассыпанные то тут то там на протяжении всех семи «Дней». Только мало кто способен выдержать неопределенность, в которую с необходимостью погружаешься при первом просмотре. Зал пустеет наполовину после первого акта. К сожалению, мало кто возвращается и на второй спектакль. Чтобы посмотреть всю серию, нужна дисциплина.

3.2.1. Уровни временной иерархии

Более глубокое знакомство с устройством проекта изнутри может дать последовательное описание пройденных ступеней и структуры составляющих его уровней.

1) На самом высоком мегауровне «ЛабораТОРИЯ. Голем» – масштабный театральный проект, начавшийся в 2002 году и развивающийся по сей день. За время своего восьмилетнего существования «ЛабораТОРИЯ» прошла несколько самостоятельных стадий, расположенных в хронологическом порядке.

«И мы <...> потихонечку стали делать спектакль, про который я вам сейчас рассказываю, который так потихонечку перевели в сторону создания новой пьесы, которая рождается как документальная пьеса из нашей работы над этим спектаклем. И мы оказались в довольно парадоксальной позиции, у нас получилось, что мы играем спектакль, а в то же время оказывается, что мы пишем при помощи этой игры пьесу. <...> И нас это настолько увлекло, что мы уже несколько лет этим занимаемся. И пережили кучу по этому поводу метаморфоз»³.

Важно заметить, что постоянный переход от одной стадии самоорганизации к другой как раз и делает «ЛабораТОРИЮ» сложной развивающейся системой. К тому же сама структура содержит в себе память обо всех пройденных стадиях, что отражается и в Тексте (3.3.1), и в самой серии спектаклей.

Всего с 2002 по 2010 г. «ЛабораТОРИЯ» прошла по разным подсчетам от 5 до 10 стадий. Поскольку каждая стадия органично вырастает из другой, их точная классификация затруднена.

I. «Семинар-репетиция»

В 2002 году история проекта началась с семинара, посвященного работе со Священными текстами. Семинар проводился в формате мастер-класса под руководством Б. Юхананова и его коллеги Г. Зельцера, в совершенно не связанном с театром пространстве Еврейского культурного центра. Во время этой стадии, длившейся около пяти лет, участниками было проведено три международных семинара, где обсуждался Танах и происходило постепенное знакомство с текстом пьесы Г. Лейвика «Голем». Эта стадия была больше похожа на научно-исследовательский этап сбора материала. Никаких репрезентативных, публичных форматов эта стадия не предполагала.

³ Из текста спектакля
(«Призрачный акт.
Пятый день»).



В интервью интернет-журналу «Букник» Б. Юхананов так описал эту ступень: «...Мы образовали форму, которую я называл «семинар-репетиция»: мы читали Тору, пробовали играть тексты, делать какие-то работы и свободно размышлять. Поскольку то, с чем мы имели дело, было совершенно не ясно нам самим и не очевидно в его потенциалах, никаких форматов не было. <...> С одной стороны, мы размышляли о Торе, читали и разбирались в ней, а с другой – мы очень свободно брали из Танаха фрагменты и раздумывали о том, как они могут превратиться в игру, в действие на сцене. Этому мы посвятили несколько лет работы».

Конкретнее говоря, в рамках работы со Священными текстами была выработана особая техника, названная впоследствии «Текст-жест». В рамках этой техники участник мог выбрать любой фрагмент из Танаха и проследить за тем, как отзывается его тело на этот фрагмент. Задача заключалась в том, чтобы воссоздать получившуюся зарисовку на семинаре-репетиции. Дальше над получившимся театральным этюдом велась тщательная работа, но в своей природе это уже было цельное произведение. Несколько текст-жестов по-прежнему присутствует в первых двух «Днях» цикла.

II. «Венская репетиция» (2007 год)

Как уже говорилось ранее, каждая стадия органично выростала из предыдущей. К 2007 году у команды «ЛабораТОРИИ» набралось достаточное количество материала, чтобы стать оригинальным театральным действием. Спектакль должен был «родиться» для публики на фестивале еврейских театров в Вене. За несколько месяцев до фестиваля для его подготовки команда переместилась из пространства Культурного центра в Театр на Поварской.

Спектакль, показанный в Вене, а также обсуждение, развернувшееся после, стали материалом для первых трех «Дней» нынешнего спектакля. Естественно, произошедшее обсуждение в Вене стало художественной тканью, которая раз за разом воспроизводится в спектакле. Однако реконструкция событий выполнена не аутентично: некоторые эпизоды заострены, подчеркнуты и гиперболизированы. Одна и та же сцена повторя-

ется несколько раз в течение одного спектакля и в течение всего цикла. Разные актеры произносят один и тот же текст, меняя интонации и смысл происходящего.

III. «Открытая репетиция», написание Пьесы (2007–2010)

После того, как спектакль «родился» и вернулся в Москву, началась стадия написания пьесы непосредственно в процессе игры. По итогам «Венской репетиции» спектакль состоял из трех «Дней». Почти за три года он разросся до масштабного, почти недельного действия, вызывая аллюзию с библейскими семью днями творения. Стадия «открытой репетиции» – этап, когда проект представляет собой «ничем не защищенный процесс»⁴. Особенность этой стадии в том, что уже не нужно тратить время, силы и энергию на то, чтобы создавать рабочий материал (Текст-жест), историю и готовить команду. Уже есть первоначальный собранный конструктор (три первые «Дня»), который можно показывать и видоизменять, достраивать в ходе игры. Уже даже разработаны особые техники, с помощью которых это можно делать: «Священный стендап» и «Брутальная поэзия» (подробнее об этом в главе, посвященной описанию Текста, 3.3.1).

Открытая репетиция – это критическое состояние всей системы в целом. Это особого рода состояние, в котором постоянно поддерживается созидательное напряжение, наполненное множеством вероятных сценариев развития.

Но превращение возможности в действительность не происходит хаотично. Оно осуществляется в рамках понятия «целевой причинности» [9, стр. 265]. Реакция на воздействие среды (в данном случае, например, вмешательство режиссера) определяется своего рода «программ-целями» [9, стр. 265], ведущими весь проект к новому состоянию (например, появлению нового Текста). Актеры постоянно ощущают себя в пространстве созидания, где Текстом становятся их собственные переживания и жизни. Зритель также является частью этого пространства, становясь «соавтором-потребителем».

IV. Репетиция написанной пьесы (2010 – н. в.)

В эту стадию процесс постепенно вступает в течение ноябрьских и февральских показов сезона 2009–2010. Теперь, когда театр перестал писать для себя пьесу, он самосто-

⁴ Из текста спектакля («Призрачный акт. Пятый день»).



ательно начинает ее репетировать. Новый текст больше появляться не будет. Спектакль отправлен в свободное плавание без вмешательства режиссера. Первый «День» серии, полностью находящейся на территории этой стадии, начнется 20.04.2010.

2) Макро

Как видно из предыдущего параграфа, за время своего пока восьмилетнего существования «Лаборатория» прошла и продолжает проходить несколько стадий.

В качестве примера того, как устроена внутри себя одна стадия, возьмем период написания пьесы во время «Открытой репетиции».

Зрители были свидетелями того, как основой для будущего Текста спектакля становились проблемы, лично волновавшие его участников. То, что сегодня было произнесено в сердцах и сгоряча, через пару месяцев, в следующей серии спектаклей, уже было разыграно как театральное действие. Только наблюдая процесс в длительности, можно было увидеть колоссальную разницу в восприятии естественного (событий, происходящих в живом времени) и искусственного (тех же самых событий, но уже разыгранных). Стать непосредственным соучастником процесса можно было прямо здесь и сейчас.



В своей работе «Заметки о смысле мистерии» А.А. Мейер различает два вида действий, совершаемых людьми: символические и практические. Практические действия сводятся к смыслу их результатов, а символические выражают непосредственное состояние человека. По его мнению, особое место среди символических действий занимает «слово-речь, полнее и ближе всего соприкасающееся с самим словом жизни как таковым». Именно это и происходит в «ЛабораТОРИИ». Происходящее здесь-и-сейчас (театральное действие) становится основой для рождения новой речи. Это особого рода речь. Ее основная задача – схватить ритм жизни и тем самым сделать доступным для всех присутствующих «знание жизненного потока и заключенных в нем творческих актов» [7]. По Мейеру, только такое знание становится «знанием-участием, изнутри».

Так, например, 29.10.2009 в конце пятого «Дня» серии спектаклей «Голем» режиссер Б. Юхананов вмешался в процесс со словами: «Давайте уже заканчивать! Мне тяжело вато на это смотреть. Был неплохой кусочек, потом всё дрянь». После чего театральное действие прекратилось и начался процесс рождения речи. Режиссер начал последовательно разбирать недостатки прошедшего действия, обвиняя участников в «неосознанности».

«Я вам так скажу: потенциально это может быть. Потенциально! Для этого требуется большой труд. Способна ли компания на этот труд? Неочевидно! Потому что вмняемости недостаточно. Сознание не очень. Можно ли дотянуть это сознание? Если по каждому пройтись, наверное, можно. Хотя есть и обреченные персонажи. Но даже и их можно тянуть».

Воздействуя на реальность, «символическая речь» вызывает в ней особый отклик, воздействуя на нее не механически, а «непосредственно, силою заключенного в нем слова» [7]. Замечания режиссера, выполненные в особой технике «символической речи» под названием «Священный стендап» (подробнее об этом в 3.3.1), спровоцировали участника по имени Свят на рождение своей собственной речи, впоследствии ставшей Текстом. Личные переживания Свята по поводу проекта и собственного его в нем участия стали темой спора с режиссером, а через 40 минут и причиной ухода из проекта.





Свят. Потому что это тяжело... Еще при незнакомых людях меня говном называют... С какой стати? Ну да! Недоразвитый, ну, не учился... Но я не говно!

ВЕСТНИК. Ну ладно, записали, пошли дальше... Куда ты вывернешь дальше?

Свят. Да куда я не собираюсь выворачивать... Я не вижу в этом никакой перспективы. Вы меня спрашиваете – я отвечаю. Это невозможность. Это давно, кстати, случилось... этот ген катастрофы... давно. <...> одним словом... неправда! Ложь. (*Зрителям*) Извините. То, за что боремся, здесь нету. Нет ни общины, ни соборности. Нету!»⁵

В формате «открытой репетиции» все внимание переносится с эстетического на этическое, с представления на создание, из направленности во вне (к зрителю) на трансформацию того, что есть внутри. То есть в этот момент процесс перестает нуждаться в зрителе-наблюдателе. «ЛабораТОРИЯ» дает зрителю возможность стать соучастником рождающейся «символической речи».

Диалог, отрывок из которого был приведен выше, в течение сорока минут разворачивался на глазах у зрителей. Зал замер. Люди практически не дышали – всё внимание притягивало к себе колоссальное эмоциональное напряжение. Сопереживание, включенность зрителей-соучастников на тот момент была максимальной. После того, как Свят ушел, и было принято решение не доигрывать пятый «День», зрители выходили из зала, не разговаривая.

Одним из условий временного парадокса «ЛабораТОРИИ» является объединение жизни и театра, естественного и искусственного: театральная сцена становится местом, где жизнь сначала случается, а затем воспроизводится. Театральная сцена превращается в пространство исследований, где участники не только играют, но и живут в прямом смысле слова. Здесь время удваивается: на время личной жизни участников (когда каж-

⁵ Из текста спектакля
(«Призрачный акт. Пятый день»).

дый на сцене – это он сам, а не персонаж) и на многоуровневое время проекта, где участники – актеры, играющие по тексту (иногда по своему же собственному).

Конечно, с позиции единичного спектакля такой формат выглядит как своего рода психологический перформанс. 29.10.09 так оно и было. В театральное действие «Разговор со Святом» превратился после расшифровки и демонстрации зрителям через три месяца. Когда это событие уже стало частью тела спектакля, в нем снова участвовал Свят. Спустя несколько месяцев отсутствия он вернулся в проект, сильно изменившись: постриг волосы и отрастил щетину. Вместе с двумя другими актерами он разыграл конец пятого «Дня», читая и свой текст, и текст Юхананова. В зале находились зрители, не присутствовавшие при реальном развитии событий. Во время представления этой сцены слышался смех, обстановка не была напряженной.

«ЛабораТОРИЯ» дает возможность не только актерам, но и зрителям через собственное проживание ощутить, как меняются их собственные реакции в зависимости от восприятия естественного и искусственного. Проследить себя можно только в процессе, наблюдая изменение собственных состояний.

3) На микроуровне «ЛабораТОРИЯ. Голем» сегодня – это один из семи «Дней» серии. Важно понять, что именно на нынешний момент микроуровень представлен одним из «Дней». Микроуровень точно так же подчиняется глобальным задачам «ЛабораТОРИИ», как и «Голем»: раньше это был один семинар-репетиция, затем один спектакль. Сейчас, когда пьеса написана, это один «День». Чаще всего один «День» совпадает с одним спектаклем. Но бывает, что действие разрастается и приходится переносить часть одного «Дня» на следующий.

Целью «ЛабораТОРИИ» является реальность, «не сводимая к описываемым и учитываемым – и потому всегда конечным, ограниченным – данностям (физическим и психическим)». Это особая реальность сотворчества между зрителем и процессом, не имеющая остановки. Ее невозможно проанализировать до конца, только ощущать⁶. В частности, когда Юхананов обращается к зрителям с вопросом о том, подготовлена ли импровизация или нет, он акцентирует внимание на этом самом «до конца ощущении». Зритель

⁶ Мейер А.А. Заметки о смысле мистерии // Философские сочинения. Paris: La Presse Libre, 1982.





должен сам разрешить эту ситуацию художественной каверзы. Он должен работать, должен хотеть понять, разобраться.

Любое столкновение «естественного» с отрепетированным театральным процессом, сложно организованным за пределами одного конкретного спектакля, – одно из самых ярких переживаний, доступных на просторах «ЛабораТОРИИ». Замечания команде, щедро разбросанные в тексте, перестройка действия в «живом режиме» – все это создает ощущение непосредственно переживаемой реальности, реальности самой по себе, от которой зритель не может себя отделить. Поэтому возникает особая реальность, непознанная тайна, соучастником которой и становится зритель⁷. Поэтому в тексте спектакля так важен комментарий – он раскрывает зрителю то, что с ним происходит, то, что он и так ощущает.

⁷ Мейер А.А., там же.

Театр Юхананова лишен эстетической составляющей. Здесь нет декораций, нет костюмов (кроме костюма Голема, который время от времени вмешивается в процесс). Из всего реквизита есть всего несколько деревянных стульев, а из костюмов героев – их повседневная одежда. Глаз зрителя не может отдохнуть и отвлечься от смыслов происходящего на красивые костюмы, на занимательную сюжетную интригу или на невероятные декорации. В этом театре зритель должен работать, чтобы стать частью происходящего. Иначе, выпав из процесса, он не сможет даже находиться в этом пространстве.

«Мегамагарал. Исправление мира. Ну, может быть, это не совсем то же самое. *(Продолжает)* Ну, происходит перемена. Культура начинает заниматься уже не эстетическим, а этическим. Этическое становится важнее, чем эстетическое <...> Пусть зритель приходит и вместо актёра теперь работает там у себя в зрительном зале! Пусть он теперь мужественно выдерживает всю ту дрянь, которую мы из этических соображений скопили на сцене! Пусть сидит и работает!»

3.3. Части целого

Использование постнеклассического подхода в описании «ЛабораТОРИИ» как целостной развивающейся системы (3.2) позволило выделить разные уровни процессуальности и проследить стадии их развития.

Однако, как и любая сложная система, «Голем» состоит из отдельных элементов. Точно так же как и вся система в целом, они сложно устроены изнутри, имеют несколько стадий развития и подчиняются одной глобальной идее.

3.3.1. Текст

Текст Пьесы – это основа всего проекта: не только театрального действия, но и всей сложно устроенной, темпоральной реальности. Именно Текст хранит в себе память обо всех пройденных стадиях. Он постоянно дополняется, расширяется и видоизменяется вслед за всей «ЛабораТОРИЕЙ». Это своеобразное обитаемое пространство, на котором существуют участники проекта. Они обустривают его, живут в нем, испытывая на себе его обратное влияние. Создавая Текст, они сами впоследствии будут воссозданы в нем. Более того, им придется этому Тексту соответствовать. То есть получается, что новые временные пласты Текста оказывают обратное влияние на предшествующие. Комментарии, сделанные из более поздней стадии развития к более ранним, меняют восприятие последних.

Во время спектакля Текст находится на сцене в виде небольшой книжечки. У каждого актера есть свой распечатанный экземпляр, в который он постоянно заглядывает. Иногда текст даже занимает отдельное место на стуле, как полноправный актер.

Глобальный Текст спектакля – самостоятельная сложная система, которая состоит из отдельных художественных текстов.

Первый, самый старый текст спектакля – отрывки из Священного Писания, превращенные в Текст-жест (3.2.1, II).

Другим составным элементом Текста является первая часть изданной в 1921 г. пьесы Гальперна Лейвика «Голем». Пьеса была написана на идиш и специально переведена командой «ЛабораТОРИИ» на русский. Это художественное драматургическое произведение уже однажды было поставлено в Москве (правда, тогда, в 1925 г., пьеса игралась на иврите).





В сегодняшней постановке из этого произведения взяты отрывки, раскрывающие отношения двух главных героев: Магарала (творца) и Голема (творения). В разных сценах этих героев исполняют другие актеры, что заставляет зрителя обращать внимание не на драматический конфликт, не на самих героев, а на смысл того, что они иллюстрируют – стадии сотворения: от бесформенного куска глины до самостоятельного существа, начинающего собственную жизнь. Стадии развития любого произведения соотносятся друг с другом. Поэтому «ЛабораТОРИЯ. Голем» не только сама по себе эволюционирующая система. Она еще ПРО эволюционирующее искусство. Помимо метафоричной пьесы Лейвика, в спектакле прямым текстом рассказывается о том, как устроен проект: про временные уровни, про собственную историю.

«РЕДАКТОР. Дорогие зрители, ну, на самом деле у нас сейчас идет проект, который называется «Голем», и идет уже второй год здесь, в театре. Он сложно довольно устроен, потому что это особого рода и проект, и спектакль, и одновременно с этим это и такого особого рода жанр как «открытая репетиция», мы в таком ключе его делаем. Т.е. у нас нет ни костюмов, ни декораций, ни специальной сценографии – всё это мы заранее определили как те минималистические условия, в которых мы сейчас существуем»⁸.

Именно поэтому самую важную часть Текста составляют комментарии (3.3.2). В «ЛабораТОРИИ» были даже разработаны специальные техники для их написания: «Священный стендап» и «Брутальная поэзия».

Изначально стендап (от англ. stand-up – вставать) – это разговорный клубный жанр, возникший в Америке в 60-е гг. XX века. Предполагает комедийные монологи или миниатюры. Стендап-исполнитель всегда говорит напрямую с аудиторией, чаще всего используя неделикатный, ехидный, саркастический юмор. Многие номера строятся на импровизации, поэтому исполнитель обычно также является и автором.

«Священный стендап» в «ЛабораТОРИИ» – это особая форма речи, в рамках которой эстрадный жанр превращается в сакральный. Здесь важно понимать, что в «ЛабораТОРИИ» рождается новый театр, основой которого становится не заранее придуманный

⁸ Из текста спектакля («Призрачный акт. Пятый день»).

⁹ Флоренский П.А.
Столп и утверждение
веры.
¹⁰ Там же.

текст, а свободная речь, впоследствии превращенная в текст. Эта речь, всегда рождающаяся здесь-и-сейчас, построена на постоянной актуализации тем, одновременно значимых для зала и для сцены.

«Священный стендап» – это особого рода мистериальное действие, дающее доступ к абсолютной реальности. По мнению Флоренского⁹, истина и структура бытия познаются только тогда, когда человек руководствуется живой реальностью как таковой и ее переходом от одного к другому. В «Священном стендапе», как особого рода построенной речи, происходит «акт внутреннего объединения познающего с познаваемым»¹⁰. Говорящий делает себя медиумом, проводником, пророком того, что происходит здесь-и-сейчас на сцене или в зале. Это своего рода состояние священного безумия: остроумное, веселое, провокативное, которое подключает к себе зрителей и актеров, изменяя происходящее, фактически творя его заново.

Все это делает «Священный стендап» символической речью, где символ – действительная естественная реальность, понятая в связи с ее сверхъестественным значением¹¹. По мнению Бердяева, Божество, выходя за пределы естественного мира, может раскрыть себя только символически. То есть «Священный стендап» через себя (как через символическую, схватывающую речь) раскрывает Абсолют. Акт соучастия возникает благодаря тому, что воспринимающее сознание присутствует в том же самом видимом, слышимом и осязаемом процессе.

Техника, с помощью которой ведется «Священный стендап», называется «Брутальная поэзия». Это особый вид поэтической образности, не разделяющий низкое и высокое. Брутальная поэзия воспринимает бытие целостно, учитывая все его аспекты. Во многом поэтому лексический выбор «Брутальной поэзии» не цензурируется.

3.3.2. Роль комментария

Помимо участия в создании самого Текста (с помощью «Священного стендапа»), комментарии делают для зрителя прозрачной внутреннюю структуру «ЛабораТОРИИ». Появляясь в самых разных частях семидневного действия, комментарии объясняют

¹¹ Бердяев Н.А.
Философия
свободного духа,
гл. 1.





устройство проекта: то, как пишется пьеса, как внутри нее устроено время, и что за люди находятся на сцене.

Комментарии делают прозрачными правила, по которым живет и развивается проект. Они, с одной стороны, упрощают зрителям пребывание на территории проекта, а с другой стороны, формируют само действие.

Среди поясняющих комментариев отдельно можно выделить так называемые комментарии, больше похожие на лирические отступления. Это размышления о философии, об искусстве, о театре. Роль этих комментариев – создать культурологический контекст спектакля.

За комментариями нужно следить. Их нужно слушать, понимать и тут же соотносить с собственными ощущениями. Они являются путеводителем по тому смысловому хаосу, в который в самом начале попадает зритель. Этот смысловой хаос можно соотнести с понятием «ничто» у Бердяева¹². Это «ничто», из которого Бог сотворил мир, не есть пустота. Это первичный хаос, не содержащий никакой дифференциации. В состоянии недифференцированного смыслового хаоса зритель свободен. Но это длится до тех пор, пока при помощи комментариев и собственного соучастия процессу он не сможет различить отдельных элементов.

Открытая структура проекта дает зрителю возможность сосредоточиться на собственных ощущениях, самостоятельно собирать конструктор смыслов, совершать собственные открытия. Комментарии – путеводитель по проекту, встроенный в тело Текста. Не тот путеводитель, который прямо говорит: «Посмотрите налево, здесь вы видите Текст-жест». Это путеводитель, который говорит: «В этом пространстве, если вы будете внимательны, вы сможете найти Текст-жест». То есть зрителя приглашают сыграть в игру, где призом будет его собственная мозаика смыслов. Зрителя приглашают собрать свой собственный конструктор мира из недифференцированного «ничто».

Комментарии следуют за развитием спектакля, поэтому различаются в зависимости от уровня, к которому они обращены. Для этого в спектакль введены специальные герои (3.3.3).

¹² Бердяев Н.А.
Свобода и дух,
гл. 1.

3.3.3. Фигуры Режиссера

Фактически у «Голема» один режиссер – Б. Юхананов. Однако внутри самого процесса он существует опосредованно еще в четырех различных ролях: Мегамагарала, Редактора, Вестника и Мистагога. Эти роли – память о вмешательстве Юхананова в ткань происходящего. Это комментаторы, внутренние моторы, приводящие всю растущую махину «Голема» в движение.

Их наличие, во-первых, позволяет различать комментарии, которые делаются к разным уровням процесса. Во-вторых, размноживая образ Режиссера-Автора, эти персонажи нивелируют его как самостоятельную личность. Они не дают произойти тому, что описывает Р. Барт в своей работе «Смерть автора». Они не дают Автору возможности «царствовать безраздельно». Во-первых, Режиссеров-Авторов становится слишком много, и делиться «царством» всё же приходится. Во-вторых, место Автора в «Големе» занимает Процесс. Авторские комментарии следуют за развитием внутренней логики Процесса. Роль Автора – наблюдать за тем, что происходит на разных уровнях процессуальности (3.1) и объяснять это. Для каждого уровня процессуальности есть свой собственный комментатор. Он отличается от остальных манерой речи, интонацией, поведением и областью комментирования.

Самые ранние комментарии делает **Мегамагарал**. В тексте пьесы он появляется самым первым. Его имя имеет особое значение. В «Лаборатории» уже есть один Магарал – герой пьесы Лейвика, который появляется в первых двух «Днях». Это центральный образ творца, создающего вещь (глиняного человека) и оживляющего его. Мегамагарал – творец, создавший процесс – глобальное длящее действие. Именно он рассказывает о рождении компании, комментируя параллельные сцены из Лейвика, в которых Магарал лепит и оживляет Голема.

Интересно заметить, что в рамках спектакля Мегамагарала самого тоже «оживляют». У этого персонажа в спектакле нет конкретного исполнителя. Его реплики разыгрывают между собой все участники, перемешивая с репликами тех ролей, которые они испол-





няют. Из-за этого персонаж **Мегамагарал** похож на большую ростовую куклу, которой управляет сразу несколько человек. Кажется, что оживление этого театрального Гулливера и есть сюжет пьесы.

Такая ситуация продолжается до тех пор, пока не вмешивается другая инкарнация Режиссера-Автора – **Редактор**.

Редактор – это стадия творца, на которой он уже закончил свое произведение и впервые увидел его со стороны. В «ЛабораТО-РИИ» Редактор выполняет функцию воспитателя. Он пытается видоизменить то, что у него уже есть, что уже существует.

В отличие от Мегамагарала, **Редактор** персонифицирован. Его исполняет актер, которого зовут Андрей Цицернаки. Во время действия он все время находится на сцене среди других актеров, как будто наблюдая за происходящим. Стоит отметить, что большинство зрителей часто принимает его за настоящего режиссера.

Вестник отражает творца в тот момент, когда он испытывает свое творение, подвергая его критическому суду. Актер, исполняющий Вестника (Саша), сидит в зале среди зрителей, никак не привлекая к себе внимание. Это еще один «режиссер, сидящий в зале и дающий комментарии». Он – главный союзник Юхананова в ситуации, когда последний не вмешивается в процесс. За сидящего в зале Юхананова это делает другой, оживляя в настоящем личное прошлое Юхананова.

Мистагог появился совсем недавно. Это новая стадия творца, которая должна развиваться в ближайшее время. Предполагается, что исполнять его будет человек извне: приглашенный

актер. Задача этого персонажа – вести компанию за собой к следующим стадиям развития. Серия спектаклей, где Мистагог, наконец, окончательно появится, начнется только 20 апреля 2010 года.

3.3.4. Значение перевода

Помимо русского языка в спектакле еще присутствуют английский и иврит. Часть сцен сопровождается синхронным переводом, благодаря чему возникает ситуация еще одной смысловой игры. Согласно гипотезе языковой относительности, различные языки по-разному понимают мир и выражают к нему свое отношение. Поэтому в спектакле одна и та же фраза на разных языках обрастает нюансами, на которых акцентируют внимание зрителя. Например, в третьем «Дне» присутствует такой диалог:

Игорь. Сегодня, конечно, совсем другой день, нежели чем вчера. В общем, мне, честно говоря, где-то в середине происходящего показалось, что...

[Переводчик: Today it's totally different, than yesterday. Somewhere in the middle of happening...]

СВЯТ Мегамагарал (Лене). А почему ты называешь происходящее хэппенингом [happening]?

Лена. Это потому, что хэппенинг – это и есть происходящее.

[Переводчик: Because "happening" is what's happening].

Акцент на этом понятии сделан не случайно. В современном искусстве жанр «хэппенинг» очень популярен и потому может быть ошибочно соотнесен с тем, что происходит в «Лаборатории». В своей работе «Кто держит паузу» Сергей Юрский описывает «хэппенинг» как процесс, в рамках которого актеры учат зрителей играть. «Два актера начинают представление: минимум текста, максимум действия. <...> Зрители наблюдают отношение каждого из них к предметам, расположенным на площадке. <...> Актеры учат играть, играют зрители. Но зрители играть не умеют. Поэтому они не играют, они





притворяются играющими». Попытка отыскать общность на уровне инстинктов, предпринимая в «хэппенинге», противоречит идее «ЛабораТОРИИ» о создании общего духовного пространства для всех без исключения ее участников.

Учитывая все вышеописанное, становится понятен приведенный отрывок из спектакля. Мегамагарал, услышав в переводе слово «хэппенинг», решил, что речь идет о жанре, а не является дословным переводом слова «происходящее».

Таким образом, зритель слышит один и тот же текст в трех различных вариациях, отражающих разные ментальности: западной (английский), восточной (иврит) и родной (русский). При этом переводчики иногда даже опережают текст, переводя то, чего еще не было сказано. Как замечает один из критиков, эта ситуация создает на сцене «любопытную петлю времени и заставляет сомневаться в том, где на самом деле располагается высказывание, а где – его интерпретация»¹³.

3.3.5. Реакции зрителей

Как уже много раз говорилось выше, в «ЛабораТОРИИ» зритель – полноправный участник проекта. Он не отделен от сцены световой стеной. Зрительный зал освещен так же, как и сцена. По сути, они даже ничем не разделены. Зритель находится внутри игрового пространства: во-первых, во время чужих сцен актеры не прячутся за кулисы, а садятся в зал. Во-вторых, само действие периодически перемещается в зрительный зал (например, когда Юхананов или одна из его «инкарнаций» обращается к зрителям).

Более того, зритель постоянно появляется в Тексте пьесы в разных качествах. В первую очередь, зрители – это просто публика, необходимая часть театрального процесса. Иногда зритель – это конкретное лицо в зале, к которому обращаются актеры с вопросами о происходящем. В самом тексте даже есть реплики, принадлежащие Зрителю, однажды внесенному в художественную ткань и теперь там обитающему. А есть образ Хорошего Зрителя, на который постоянно ссылаются в разговорах и спорах участники, когда возникает необходимость что-то противопоставить плохому, затянувшемуся процессу. Этот

¹³ Книга отражений,
«ЛабораТОРИЯ. Голем».

образ обычно мало связан с людьми, которые на данный момент составляют зрительский зал. Подобным противопоставлением зрителей как будто отсоединяют от участия в процессе.

«Голем» – очень неоднозначный новаторский проект, который вызывает бурю эмоций в зрителях, как непосредственную (во время спектакля), так и опосредованную (комментарии в интернет-блогах, рецензии на сайтах). Пространство Интернета – само по себе развивающаяся система. Эпоха web 2.0 (формата, позволяющего пользователям самостоятельно управлять наполнением сайтов) дает всем равную возможность публиковать свои мысли и эмоции относительно увиденного.

А) Опосредованные реакции. «Книга отражений»

В декабре 2009 года командой «ЛабораТОРИИ» была выпущена целая книга, посвященная комментариям зрителей. «Книга Отражений» – это полное собрание всех высказываний, посвященных «ЛабораТОРИИ. Голем», оставленных зрителями в Интернете или в печатных СМИ. В «Книгу» вошли все комментарии, независимо от интонации и оценки автора. Все высказывания расположены в хронологическом порядке и позволяют проследить, как одно и то же событие по-разному отражается в воспринимающих его сознаниях.

Достаточно привести несколько отрывков из книги, чтобы понять разницу представленных мнений:

26.11.2007 @ 04:12 pm, [info]anna_fedorova
«Голем» в ЛабораТОРИИ

<...> То, что они делают – полностью, конечно, сносит крышу. Например, третья часть спектакля представляет собой воспроизведение обсуждения репетиции, которую они показывали в Вене на фестивале. Звучит ужасно скучно – «воспроизведение обсуждения репетиции», а ты сиди да смотри. Вышло, однако же, невероятно смешно и очень рефлексивно.





19.11.2007 20:25:00, пишет Meta-joke (shaggy_dugong) Виктор Осипов

Мета-театр – «Голем» Юхананова

Понятно, что не зря легенда о Големе избрана в качестве темы спектакля. Это – спектакль о настоящем творчестве, о создании такого произведения искусства, которое само живёт и оказывает воздействие. Саморефлексивность спектакля подчеркнута его темой. Спектакль о Големе – это спектакль о спектакле.

26.04.2008 00:33:00, пишет Настя Т. Омская ([info]nastya_tomskaya)

<...> сего театра панически боюсь, в особенности после «Голема», выжить на котором удалось только благодаря участию в этой ужасающей демонической треш-религиозной тризне артиста Николая Каракаша.

04.07.2008 3:39:00, пишет Слава (_arlekin_)

<...> Наверное, и такой «театр» кого-то может занимать, меня – нет. <...> Симуляция шизофрении может быть художественным приёмом – иногда продуктивным, чаще не очень. Но когда шизофрения становится основным (а то и единственным) содержанием произведения, – такое «искусство» может быть интересно созда-

телю, но ни публика в нём, ни оно само, произведение, в публике уже не нуждается <...>

04.07.2008 10:52 pm, [там же] evgenykhudiakov

<...> я ВОТ ТОЖЕ СМОТРЕЛ ТОЛЬКО ПЕРВУЮ часть и тоже только до антракта. Надо сказать, что это третий раз в моей жизни, когда ухожу со спектакля, не досмотрев его <...>

Проекты, подобные «Книге отражений», нивелируют само понятие профессиональной критики. То, о чем мечтали структуралисты, воплощается в проектах, подобных этому. Между Автором и Читателями больше нет ненужного звена в виде критика. В «Книге отражений» учтены ВСЕ доступные мнения. Нет ни одного более или менее значимого: профессиональные рецензии стоят в одном ряду с ругательными или хвалебными заметками обычных людей. Эта книга – наглядное подтверждение того, что все мнения имеют значение. Только все вместе они составляют общую картину.

Б) Непосредственные

Вопрос, касающийся отношения к зрителю, очень важен для театрального искусства. В XX веке такие театральные режиссеры, как П. Брук и Е. Гротовский, восстали против ситуации, когда зритель воспринимал театр только как увеселительное заведение. В частности, Гротовский на какой-то период даже полностью отказался от зрителей вообще. Позже он пришел к тому, что «самоосуществление невозможно без другого». Зритель необходим, но он переименовывался в свидетеля, актер – в перформера, игра на сцене – в мистический акт. Идея Гротовского заключалась в том, что зритель присутствовал при самообнажении актера, когда тот говорил о своих страхах, желаниях, комплексах, своей собственной патологии. При этом оставаясь актером¹⁴.

В «ЛабораТОРИИ» значение имеет каждый зритель. Благодаря тому, что весь процесс – постоянно воссоздаваемая реальность, где в равной степени сочетается жесткая детерминация (Текст (3.3.1), [9, стр. 252]) и неожиданная импровизация (3.3.2), зритель

¹⁴ Гротовский Е.
От бедного театра
к искусству-
проводнику. – М.:
Артист. Режиссер.
Театр,
2003. – 351 с.





становится его необходимой органической частью, соучаствуя в «мистическом акте». Он не сидит в темном зале, пассивно воспринимая то, что ему сегодня покажут. Он становится активным участником общего процесса создания произведения. В «Лаборатории» зритель – соавтор, который, как замечалось ранее, собирает свой собственный конструктор смыслов.

Включаясь в процесс, зритель вместе с ним проходит разные стадии развития, поднимаясь от уровня к уровню.

Поэтому в «Лаборатории», если нужно, зрители выходят на сцену, отвечают на вопросы режиссера, даже иногда, не замечая этого, начинают подыгрывать мимикой тому, что происходит. Во-первых, они точно знают, что их увидят. Во-вторых, начав играть, они уже уверенно ощущают себя причастными к происходящему.

Зрительный зал невелик, поэтому за те две недели, которые идет спектакль, зрители и актеры начинают друг друга узнавать в лицо. К тому же в антракте все: и режиссер, и актеры, и зрители общаются друг с другом в курилке.



Эволюционирующая процессуальность «ЛабораТОРИИ» создает новый тип зрителя, а вместе с тем и новый тип общности, общинности между зрителями и актерами.

3.3.6. Арт-община

«ЛабораТОРИЯ» – это пространство, где у каждого есть возможность выйти в «запредельное». Это происходит благодаря особым техникам (таким, как «Священный стендап» (3.3.1), или постоянно воссоздаваемой разноуровневой процессуальности). «ЛабораТОРИЯ» объединяет людей. Более того, структура живущего процесса, создаваемая участниками из собственных жизней, связывает их неразрывной цепью. Здесь как раз и происходит то, что Гротовский называет «самообнажением» актера. Только происходит оно неожиданно и само по себе.

Даже после своего ухода участник остается внесценическим персонажем на просторах «ЛабораТОРИИ». Память и ощущение сопричастности создают общинное пространство. В интервью украинскому сайту teatre.com.ua Б. Юхананов назвал формирование Арт-Общины «вызовом времени»¹⁵. Но в рамках «ЛабораТОРИИ» Другой имеет право на «свободное самоопределение». Здесь ему ничего не навязывают, а лишь предоставляют возможность стать частью глобального развивающегося процесса и пройти с ним вместе несколько шагов.

«Попробуйте, не зная Другого, пребывать с ним во взаимодействии, быть свободным от априорного знания о Другом. Вот здесь и начинается арт-община»¹⁶.

3.4. Другие процессы в искусстве, организованные как саморазвивающиеся системы

Постепенно современное искусство начинает разрабатывать формат саморазвивающихся систем. Помимо «ЛабораТОРИИ» Б. Юхананова в Москве, в Киеве его ученик, Влад Троицкий, делает большой фестиваль «Гогольфест»; Илья Хржановский уже больше 5 лет снимает большой, постоянно изменяющийся и разрастающийся видеопроект «Дау».

¹⁵ Книга отражений, стр. 111.

¹⁶ Там же.

4. Вывод.

Новая процессуальность как основа формирования нового типа сознания

Как справедливо замечает В.С. Степин, искусство, устроенное в рамках категорий постнеклассической рациональности, берет на себя тяжелую задачу по внедрению новых категорий культуры в общество. Безусловно, это нелегкая задача, всегда новаторская и неоднозначная. Будь это переосмысление классического сакрального текста или создание кардинально нового театра. Однако все вместе оно постепенно оказывает воздействие на трансформацию восприятия окружающей действительности. Человечеству еще только предстоит принять, что в основе существования лежит видоизменяющаяся действительность. В процессе возникают ситуации, когда одна стадия противоречит другой. Движение несет в себе представление о важности преходящего момента, о ценности здесь-и-сейчас. Только радость каждого мгновения бытия и непосредственное соучастие помогают стать частью процесса.

Театр Б. Юхананова не служит сиюминутным потребностям зрителей в развлечении. Этот театр не стремится к популярности. Его задача – создавать процесс и следовать за ним. Это новая форма реальности, которая становится все более популярной в науке¹⁷ и культуре.

Философия обладает прогностической функцией. То, что было описано В.С. Степиным, постепенно становится реальностью. Саморазвивающийся процесс как основа понимания действительности трансформирует человеческое существование, создавая новый тип личности.

Литература

1. Барт Р. Смерть автора. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 384–391.
2. Библия. Книга Екклесиаста (Синодальный перевод).
3. Буданов В.Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании, – Изд. 2-е, испр. – М.: Изд. ЛКИ, 2008. – 232 с. – (Синергетика в гуманитарных науках.)
4. Витгенштейн Л. Философские исследования // Философские работы. – Ч. 1. – М.: Гнозис, 1994.

¹⁷ Степин В.С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различия, стр. 264.





5. Делёз Ж. Различие и повторение. – ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с.
6. Книга отражений, «ЛабораТОРИЯ. Голем». – М., 2009.
7. Мейер А.А. Заметки о смысле мистерии // Философские сочинения. – Paris: La Presse Libre, 1982.
8. Оригинальные материалы спектакля «ЛабораТОРИЯ. Голем».
9. Степин В.С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различия. Постнеклассика: философия, наука, культура: Коллективная монография / Отв. ред. Л.П. Киященко и В.С. Степин. – СПб., 2009.
10. Степин В.С. Философская антропология и философия науки. – М.: Высшая школа, 1992. – 191 с.
11. Фалев Е.В. Герменевтика Хайдеггера. – СПб.: Алетейя, 2008. – 224 с.
12. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем.; Сост., пер., вступ. ст. коммент. и указ. В.В. Бибикина. – СПб.: Наука, 2007. – 621 с. – (Серия «Слово о сущем». Т. 70).
13. Хайдеггер М. Бытие и время. – Изд. 3-е, испр. – СПб.: Наука, 2006.
14. Юрский С.Ю. Кто держит паузу. – 2-е изд. доп. – М., Искусство, 1989, – 320 стр.
15. Юнц Э.Г. Екклесиаст: перевод и комментарии // Вопросы философии. – 1991. – № 8.
16. Юхананов Б., Шевченко Н. Театр и его дневник. – М.: ЭКСМО, 2004. – 688 с.
17. Anderson William H.U. Philosophical Considerations in a genre Analysis of Qoheleth, Vetus Testamentum XLVIII, 3.
18. Dell Katharine J. Ecclesiastes As Wisdom: Consulting Early Interpreters, Oxford, Vetus Testamentum XLIV, 3 (1994).
19. Dell Katharine J. The Cycle of Life in Ecclesiastes, Vetus Testamentum 59 (2009) 181–189, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2009.
20. Sneed Mark, (Dis)closure in Qohelet: Qohelet Deconstructed, Journal for the Study of the Old Testament, 2002; 27; 115.
21. Shuster Martin, Book of Ecclesiastes: Being as Breath, Vapor as Joy: Using Martin Heidegger to Re-read the Book of Ecclesiastes, Journal for the Study of the Old Testament, Vol. 33.2 (2008): 219–244.

Игра с неИзвестным Исходом

(Борис Юхананов. Проект «ЛабораТОРИЯ. «Голем»)

– На что смотрит «классический» театровед?

На то, как хорошо играют актеры.

– Что значит «хорошо»?

Красивым, поставленным голосом четко произносят текст.

(диалог из спектакля «Голем»)

Лучшим эпитафием к целокупной художественной деятельности московского режиссера Б. Юхананова был бы монолог Заречной из чеховской «Чайки». Тоска единой Мировой Души по новым формам, по воплощенности, чаяние всеобщей гармонии духа и материи. В отличие от персонажа Треплева, который, как известно, наступил на горло собственной песне, Юхананов, с упорством одержимого или пророчески озаренного человека, пытается прочертить вертикали и горизонталы смысловых натяжений, создать технологии, чтобы эта Мировая Душа когда-нибудь могла обрести жизнь.

А. Чехов, надо сказать, – знаковая фигура для Юхананова, символическая – Махатма, как нарекли писателя в созданной Юханановым Мастерской Индивидуальной Режиссуры (МИР). В конце 1980-х, когда Юхананов начинал в МИРе свой многосоставный, саморазвивающийся, мистериальный проект САД, на основе текста пьесы А. Чехова «Вишневый сад», он провозгласил выход художника из Дома как искусственного, замкнутого пространства, в пространство Сада [1; 2]. Образ Сада был притягателен в силу того, что в его открытом пространстве соединяется естественное и искусственное (культивируемое) в живом, органическом единстве. Это именно то универсальное пространство счастья, где и могла бы обитать Мировая Душа.





За этой, казалось бы, отвлеченной образностью кроются годы художественно-технологической работы, множество художественных, образовательных, исследовательских проектов, инициированных Юханановым.

Документирование, архивирование, анализ и обязательный перманентный (само-) комментарий проекта происходили даже не параллельно с созидательным процессом, а были включены в эстетику саморазворачивающегося творческого высказывания. «Новая мистериальность», «новая универсальность», «новая коллективность», «фундаментальный инфантилизм» и др. – основные рабочие понятия эстетико-технологической стратегии Юхананова, сформировавшиеся в те годы.

Если верно то, что у каждого художника есть доминантная тема, проходящая сквозь все творчество, то у Б. Юхананова это «возвращение блудного сына десакральной цивилизации в отчий дом живой духовной культуры». Это несколько велеречивое определение не претендует на предельную точность и исчерпанность, но вектор движения современного сознания, ищущего, творческого, лежит именно в этой плоскости. И это не уход от «греховного» мира в «скит» уединенного самопознания, а суммирование опытов (культурного и цивилизационного, духовного и мирского). Это умение пребывать среди мира, не вовлекаясь в его иллюзорные мифотворческие стратегии, и создание многовекторного креативного поля, арт-общины, способной культивировать духовные смыслы через художественное творчество. Отсюда исследование «сложности» и «процессуальности» как художественной технологии в саморазворачивающихся («запущенных в эволюцию», по определению Юхананова) многосоставных проектах режиссера – исследование различных сопряжений: структуры, импровизации и спонтанного в единой ткани спектакля; игрового, психологического и мистериального в технологии актерской игры; смыслового, эстетического и этического высказывания всего творческого проекта. Подобное художественное проектирование не только созвучно постнеклассической рациональности XXI века, но и во многом предваряет и воплощает ее научно-философские постулаты (нелинейность, открытость, динамичность, непредсказуемость, недUALьность, взаиморефлексивность мира и человека) именно за счет профетического, прогнозирующего характера художественного как такового.

Как театральный режиссер (курс А. Эфроса и А. Васильева) Юхананов редко делает просто спектакль. За что ему и «достается» от традиционного, «узкопрофильного» театроведения, приученного мыслить в «жанре» эпиграфа к данному тексту и рыночными категориями успеха/неуспеха. Зачем на территории театра реализовывать долгосрочные исследовательские художественные проекты – остается за скобками описательной арт-критики.

Взять хотя бы первый масштабный художественный и образовательный проект Юхананова – Мастерская Индивидуальной Режиссуры (МИР). В самом названии заложен синтез различных стратегий: это и обучение режиссуре как отдельной, фундаментальной профессии, соединяющей в себе театральную, кино-, телережиссуру и т.д.; это и жизнетворческая работа «режиссирования» своей творческой и личной судьбы; это и диалог художественного, вневременного пространства нового Мифа с линейным, бытийственным пространством Мира на территории проекта «САД» с его множеством самостоятельных подпроектов.

Понятие «проекта, запущенного в эволюцию» включает много саморазвивающихся стадий. В рамках этого текста не представляется возможным целенаправленно проследить этапы хотя бы одного проекта Юхананова. Нас интересует общий механизм разворачивания открытого динамического многоуровневого процесса в художественном пространстве. И в этой связи стоит указать на самое начало такого самопрорастающего проекта. В отличие от «классической» модели начала коллективного творческого труда, театрального спектакля или кинокартины, эволюционный проект или «универсальное проектирование» может начинаться с предложения работы над определенным текстом или рядом текстов. Принципиально отсутствует так называемый кастинг, к работе «допускаются» все желающие. Первоочередной задачей режиссера является создание условий, при которых возможно существование совместного художественного, творческого путешествия группы людей, изначально не объединенных ничем другим, кроме как потребностью раскрытия собственного творческого потенциала. Так зарождался проект «САД», который, свершив большой круг восьми регенераций, парадоксальным





образом продолжился, «реинкарнировался» в новом проекте «ЛабораТОРИЯ». Б. Юхананов признается в интервью, что те духовно-художественные технологии, которые он интуитивно нащупал и впоследствии сознательно разрабатывал с «мировцами» в «САДе», оказались родственными древним технологиям мидраша, иудаистской традиции устного толкования Торы [3, 59].

Пресловутое определение театра как синтеза искусств, возникшее в эпоху Просвещения, только намекает на синтез как процесс внутренней трансформации, превращения видимой множественности, оппозиционности в невидимую общность энергетического пространства. И наоборот. Театр – это такая транзитная площадка, которая дана человечеству как бы в напоминание, что и само человечество является переходной величиной, а человек – странником в мирах, ищущем самого себя. Социум часто «использует» театр для своих утилитарных потребностей, культура – для своих стратегических экспериментов и как компенсаторный механизм снятия социальных напряжений, стягивания смысловых разрывов. Театр может стать трибуной, кафедрой, амвоном, выставкой,

¹ К вопросу методологии см.: [4, 5].

кабинетом психоаналитика, газетой, академией и т.д. В эпоху «развитого социализма» театр выполнял функцию культурного диссидентства (из режиссуры почему-то уходили «лирики», а приходили «физики»), в «перестроечном» разломе – религиозной общины или научной лаборатории (в конце века в театр пришло поколение, которое, словно ошибаясь дверью, попало не в монастырь, а на подмостки).

Среди предков Б. Юхананова были раввины. Но сам он никогда не позиционировал себя человеком еврейской традиции и вообще – религиозной традиции, хотя всегда обращался к духовному пространству, но через художественное, исследовал мистериальную природу театра. Но то, что он пришел к проекту «ЛабораТОРИЯ» (Работа Торы), не выглядит случайным, а скорее – закономерным. Юхананов вступил на территорию номадической духовной традиции, в которой не было места театру как искусству автономно оседлого народа. Более того, иудаизм – умозрительный тип религиозности, он как бы не нуждается в визуализации, чуждается представления. В этом случае можно говорить о том, что театр оказался на «чужой», неизвестной территории. Здесь не было наперед заданного формата априори. Как раз ситуация для излюбленной Юханановым его авторской «индуктивной игры», то есть игры, правила которой складываются в ее процессе¹.

В основе семинара, который начался в 2002 г. в Еврейском культурном центре на Никитской (Москва) – лежала работа со священными текстами иудаизма (N.B. Для участия в проекте необязательно быть евреем). Но если для театра присутствие в священном пространстве Торы было «в новинку», то для Юхананова работа с сакральным текстом и его игровая интерпретация – один из технологических фундаментов режиссерской профессии в школе Анатолия Васильева (как и в традиции мидраша). Так и сомкнулись в одном пространстве театр и Тора, искусство и религия, игра и аналитический семинар, репетиция и толкование. Б. Юхананов так описывает этот процесс: «Действие, речь и мысль, как говорили мудрецы, – три оболочки души. В работе с каждым фрагментом текста театр оказывается на территории действия. В действии театр обнаруживает свои возможности, превращается в речь. Причем в речь не только осознающую,

разбирающуюся в смыслах слов или букв, различающую порядки нарративности, но и в речь, раскрывающую еще не существующие смыслы через открытый публичный акт мышления, в речь, обретающую возможность тех или других игровых подходов к тексту. Аналитический семинар, возникающий на территории свободной беседы, вбирает в себя, как это свойственно общению на территории общины в древнем понимании этого слова, или как это свойственно бейт-мидрашу, самые разные чувства, чаяния, представления участвующей компании. Все это постепенно превращается в опыты на площадке, которая оказывается пространством беседы.

Сцена, репетиционная площадка – все это существует внутри беседы, мгновенно уходит в речь, образуется как действие и отзывается смыслом» [3, 57–58]. Так, в течение нескольких лет участники семинара работали с различными священными текстами (Тора, Танах, Талмуд), а также – с пьесой Г. Лейвика «Голем», создавая индивидуальные и коллективные этюды – драматические, пластические, музыкальные. Из всего этого сложилась индуктивная игра «Диаспорическая симфония»².

Многочасовые показы были переплетены комментарием Бориса в реальном времени, из чего складывалась сложная ткань взаимодействия игры и комментария.

«Комментарий постепенно перемещался с периферии в центр, где ему предназначено существовать в сегодняшней культуре. Это особая жизнь комментария отвечает тому, как развивается традиция. В иудаизме, например, комментарий принимает на себя особую роль, он оказывается устным или письменным продолжением традиции – так живет корпус Талмудических текстов. По сути, устная

² Параллельно к проекту подключались другие люди, образуя внешний круг, раввины и художники, возникали новые, уже международные семинары: 2004 – «Зачем евреям театр, если у них есть Тора?»; 2005 – «Игра и Священное»; 2006 – «Вера и искусство». В 2007 г. стартует новый совместный проект Центра «Меламедия» при Институте изучения иудаизма в СНГ (Израиль, под руководством Р. Адина Штейнзальца) и «ЛабораТОРИИ» – «Общинная режиссура как инструмент неформального еврейского образования», двухгодичная программа которого включает изучение священных еврейских текстов, освоение азов режиссерского искусства, опыт авторского проектирования. О проекте можно прочесть на сайте Института: <http://www.judaicaru.org/cneo/courses_or.html>.

Тора рождается как комментарий к письменной Торе на протяжении тысячелетий. Внутри проекта стал возникать спектакль. И возникнув, он стал писать для себя пьесу» [6]. Впоследствии он получил название «Голем. Венская репетиция». Хотя название здесь тоже переменный элемент – к 2010 г. спектакль уже называется «Театральный сериал в 6-ти частях „ЛабораТория. Голем“». Драматическое произведение неизвестного автора».

В марте 2007 г., в Вене, на театральном фестивале был сыгран спектакль, в котором движение по пьесе Лейвика (это не была постановка пьесы, а показ отдельных эпизодов, выбранных самими участниками) переплеталось со спонтанными акциями открытого театрального процесса, запущенного по страницам Торы. После показа состоялось обсуждение со зрителем (с аналитическим и игровым комментарием Юхананова), которое было записано на видео, расшифровано, уложено в текст и стало пьесой. Уже сама по себе эта пьеса представляет сплав различных текстов-и-реальностей: пьесы Лейвика, Торы, игры-импровизации, комментария к ней, перевода с языка на язык...

И спектакль по такой пьесе, которая пишет себя сама (т.е. палимпсестом самонаслаивается по мере разворачивания проекта, фиксации новых проб и т.д.), представляет собой довольно провокационное зрелище. Провокационное не в смысле психологической и смысловой агрессии, а как зрелище, порождающее когнитивное смятение, переворачивающее привычные причинно-следственные связи: ведь как это – вначале был спектакль, а потом – текст и т.д.?

Что видит зритель? (За основу я беру, естественно, свои непосредственные ощущения сентября 2008 г.) Зритель видит некое многослойное действо, которое напоминает репетицию спектакля. Режиссирует этой «симфонией» активный персонаж Мегамарагал, узнаваемо персонифицирующий Б. Юхананова.

Юхананов сидит тут же в зале и время от времени включается в происходящее: пространством монологом, чаще всего – провокативным: мол, все, что вы показываете – фигня, нужно закрывать «лавочку», на что я трачу свою жизнь и т.п. Причем непонятно,



происходит ли это по сценарию или спонтанно (даже для людей, которые близко знают режиссера и его методы работы). Потом зритель осознает (допустим, что это все же происходит), что он каким-то чудом вдруг обрел некое панорамное видение: он смотрит спектакль, который еще только рождается, но это уже полноценный спектакль, который еще сам себя и анализирует. Одновременно накатывает странное ощущение схлопывания времени или пребывания вне времени. Потом приходит формулировка: это спектакль, который искусно изображает, имитирует репетицию, которой... и является в своей глубинной сути. Далее зритель начинает различать разные уровни объемного пространства действия. Например, он слышит, что актеры так играют заявленный текст пьесы Лейвика «Голем» о создании пражским раввином Магаралом искусственного человека Голема, а не только рассуждают о природе творчества как такового. Эта «рассуждающая» часть спектакля – суть воплощение практического театроведения, живая, увлекательная «лекция» по истории и теории театра от Юхананова, режиссера и аналитика. Актеры еще время от времени поют (романсы или другие песни) и танцуют рок-н-ролл (глянув в программку, догадываешься, что это пространство внутреннего мегаполиса или Египта, его звуки и ритмы, которыми окружен современный человек диаспоры, все же отправившийся в сакральное путешествие). А также в общей ткани действия присутствуют священные тексты, или наоборот – все участники присутствуют в них. Параллельно ведется синхронный перевод текстов не только с русского на английский (звучит также иврит и идиш), но осуществляется «перевод» с одного семиотического «языка» на другой: смена игровых моделей, смысловых уровней и т.д. Можно сказать, что тебя постоянно куда-то «переводят», даже если ты не вполне понимаешь куда именно, постоянно играют с твоими ожиданиями.

Ты находишься где-то, что не имеет начала (и конца), и тебе не дают никаких точек опоры для ориентации. Сакральное кажется профанным, а искусственное – естественным, и наоборот (кстати, словно вторя твоим мыслям, об этом же актеры говорят со сцены). Потом эта опора все же обнаруживается в очень тонком различении фактур и вибраций того, что раньше ощущалось целокупным. И приходит чувство, что, несмотря на разли-

чие элементов (сделанного и случайного), это единый живой, то есть непредсказуемый организм, возможно, даже – предсказывающий, провоцирующий тебя, зрителя, на пробуждение, работу твоего шестого чувства.

Однако ты все еще не понимаешь, как это сделано. И почему для тебя это, в конце концов, так важно? Твой мозг работает на холостом ходу. Спектакль, который сам себя и описывает, закольцован, как гладкая отвесная поверхность, за которую невозможно зацепиться привычными приспособлениями. Зритель мог бы, пожалуй, даже в исследовательском исступлении «вломиться» на сцену (тем более что такие двусторонние миграции через «рампу» постоянно осуществляются актерами и зрителями). Но это не сделает его автоматически «причастным». Здесь должны включиться какие-то другие механизмы. На что смотрит зритель в театре? – переформулируем вопрос из нашего эпиграфа. На что смотрю я, зритель на спектакле «Голем»? В результате осознаешь, что следишь за собой, за сменой своих же эмоциональных реакций, мыслей, чувств и бесчувствий в состоянии познавательного коллапса (иронию, что это может напоминать «внутреннюю полицию», по Пелевину, опускаем). Настоящий театр происходит не на сцене, а внутри твоего сознания. Да, это мистериальная формула театра как такового. Но в проектах Юхананова она технологически обостряется до концентрированной реальности. Театр – это всплеск в пустоте, как говорили древние китайцы. Качество двойной «пустотности» очень важно для того, чтобы магическое действие состоялось. Два пустых зеркала, направленных друг на друга. Сознание человека и сознание спектакля как некой сдвоенной сферы, настроенной на улавливание тонких мыслеформ, спектакль как хрустальный шар для визионерских практик. В «Големе» нет привычного психологизма, линейной истории, даже персонажа (!), с которыми зритель может отождествиться, то есть перейти на автоматический, щадящий режим восприятия. В спектакле «Голем» много воздуха, того соединительного эфира, который не дает распасться клеткам, телам и галактикам, и в процессе разворачивания спектакля становится более ощутимым, чем физическая реальность. И зритель вглядывается в этот разреженный только зарождающимися смыслами воздух, хотя вынужден «играть» обычного зрителя, ведь он и даже



его реакции уже включены в текст пьесы и спектакля. Более того, зритель тоже становится автором спектакля через «Книгу отражений», зрительских отражений, изданную «Лабораторией» [7]. Если в центр исследовательского интереса поставлены такие понятия, как «новая универсальность», «новая коллективность», то именно невидимые процессы синтезирования переходят в разряд ведущих. Чем воскресать будем? Чем объединяться в чаемую Мировую Душу? Как это – опираться на воздух? Душевность в «Големе» не имеет психизма, того «влажного», пригибающего к низинам чувства, она совсем другой земной природы – шутовская, веселая, которая другим своим полюсом вертикали уходит в светлый покой и мудрую беспристрастность. Взгляд из Небесного Иерусалима, взгляд человеческой души из своего будущего. И на спектакле «Голем» удастся испытать почти мистическое чувство, что туда, хоть ненадолго, приоткрывается дверца и в твоей собственной душе. «Знаете, почему я счастлив? – говорит Мегамарагал в спектакле «Голем». – Потому что меня под дых ударила реальность. Я ощутил ее удар. Я чувствую, как что-то реальное происходит».

Ответ на вопрос «как это сделано», отчасти, лежит в плоскости организации не только художественного, но и жизнетворческого пространства. Используя понятие «арт-общины», Юхананов считает создание таких «творческих коллективов» нового типа вызовом времени: «Сегодня человек, лишенный работы с группой, это человек, лишаящий себя подлинных возможностей для саморазвития. <...> Но при этом мы будем сохранять право другого на самоопределение, не совершая по отношению к нему так называемого «онтологического захвата», о котором писал философ Эммануил Левинас. Попробуйте, не зная Другого, пребывать с ним во взаимодействии, быть свободным от априорного знания о Другом» [4]. Иными словами, арт-община – это не общность людей,

³ В контексте создания новой универсальности представляет интерес внутренняя эволюция художественно-образовательных, исследовательских проектов Юхананова, относительно режиссуры как целостной методологии творчества, житнетворчества и жизнедеятельности: «индивидуальная режиссура» (проект «МИР», «Сад»), «ангелическая режиссура» (проект ЛАР, «Повесть о прямостоящем человеке») и «общинная режиссура» (проект Лаборатория, «Голем»).

объединенных индугированием собственных слабостей под видом творческой деятельности, не клуб по интересам, ибо единственным интересом, объединяющим очень разных (по профессии, социальному статусу, образованию и т. д.) людей, есть творческое, а не догматическое приобщение к священному пространству (Торы, в частности)³. С другой стороны, эта художественная реальность изначально создается по законам самой реальности, а не налагается на нее извне. Это и создает тот головокружительный эффект «несделанности», «нерукотворности» происходящего на сцене. И исчерпывающе понять «как это сделано» означает понять, как прорастает росток из земли, повинувась заложенному в нем Творцом импульсу жизни. Этот открытый творческий процесс скорее помогает человеку, его участнику и творцу, встретиться со своим потенциалом, но хранит тайну о себе самом. Смею предположить, что «Голем» – это не только пьеса о создании искусственного человека и спектакль о взаимоотношениях Творца и его творения, а «искусственно созданная естественным путем» художественная реальность для опыта максимально полного пребывания современного человека в собственной универсальности. А «режиссер в проектно театре – вовсе не постановщик, а, скорее, законодатель. Он задает систему координат и блюдет чистоту процесса. Кто куда пойдет во время действия и что скажет, решают сами действующие лица» – утверждает Юхананов [8, 74]. Актер в Лаборатории «Голем» – режиссер своего художественного и житнетворческого хода. Он не играет персонажа, а выступает на сцене под собственным именем, обнаруживая в себе и Голема, и Магарала. Актер как бы делегирует себя-персонажа в общую историю, тем самым отыгрывая собственную судьбу под маской лицедея. Для себя же Б. Юхананов исследует две «законодательные» ипостаси режиссера: Фараона – властителя театра, контролирующего его производство, и Моисея, ведущего свой театр через пустыню: «Игра этими ипостасями, Моисея и Фараона, проявляется в энер-

гии и в том животворящем импульсе, который передается от меня к арт-общине. По сути, на репетициях я работаю с помощью этого режиссерского персонажа. Фараон – текст, а Моисей – речь, в оперировании ими спрятана особого рода брутальная поэзия, текст, который я называю священным стэндапом. Дело в том, что моя речь и Текст, в который она превращается, синхронизированы, я ответственен за речь, как будто пишу текст. Когда я вклиниваюсь в игру, я не просто даю совет, а предлагаю персонажа, дающего совет» [6]. Есть две основные силы, действующие в мироздании: сдерживающая, инерционная и ведущая, провоцирующая изменения.

Именно они, в дуэте, слагают ритм пути, Исхода. Человек «исходит» из себя, прошлого, знакомого, обыденного – в себя неизвестного, постепенно проявляющегося в свете Творца, его замысла о тебе. Сам же процесс Исхода – это пребывание в Ничейной земле, пустыне, пребывание на границе, которая не только разъединяет, но и объединяет в некое «неслиянное единство». Можно предположить, что целокупный месидж «Голема» не в стирании границ и иерархий, присущем постмодерну, а в труде их постоянного обнаружения, различения и размыкания.

Человек определяется своими границами (восприятия, мышления, представления) и постоянно сдвигаемым горизонтом своих возможностей. Именно на своей границе, на пределе (вот откуда – переводчики!) человек встречается с Другим и с Другим-в-себе, размыкает себя неизвестному, говорит ему «здравствуй». Только присутствие Другого позволяет человеку различить самого себя, а также многомерность мира и его единство. Только на пределе, на краю, на горе Моисей получает Закон освобождения, который в низинах похож на новый вид рабства. И это так похоже на любовь...

P.S. Из спектакля «Голем»:

«Мы пытаемся избавиться от рабства, медленно переводя естественное (бросает веточку на пол и резко наступает на неё) в искусственное, принимая на себя сам вид игры, постепенно одухотворяя законом каждый жест, каждое действие, – это похуже иного театра. Это утром встал, помолился, потом благословение на омовение рук, потом благословение на еду, потом опять помолиться после еды, а когда ты должен лечь спать,

Господь скажет тебе, на какой бок (переходит на крик) повернуться! Каждый кусочек моей жизни! превращён в искусственное существование! (Мягко.) Но это потом, после получения закона, когда естественная свобода, кажущаяся свободой жизни, раздутая в Египте... дух-то мой вроде как свободен! это только тело подчиняется фараону! а дух свободен! (Снова шагает.) И вот я ступаю на раскалённый жар пустыни. И с каждым шагом я направляюсь туда, где ждут меня скрижальная тюрьма, в образе которой является мне Сад, из которого я выпал... по воле Господней... по воле Господней. Из сада в сад. Из праха в прах. Пойдём дальше. Будем всматриваться! Будем вслушиваться! В историю этого творения! этого существа! этого Голема! То есть!

Будем всматриваться! (обеими руками показывает на себя) в нас самих!!! В нас самих!!!»

Игра с неИзвестным Исходом

Литература

1. Юхананов Б. Эскиз «Вишневого сада» // Театральная жизнь. – 1990. – № 24.
2. Юхананов Б. Любовь к перфектам и садам // Московский наблюдатель. – 1993. – № 11/12.
3. Зельцер Г., Юхананов Ю. Лаборатория – создание пространства новых коммуникаций в еврейском искусстве // Общинная жизнь. – 2008. – № 7.
4. Юхананов Б. Театр Театр: Заметки к истории, методу, жанру // Театральная жизнь. – 1989. – № 18.
5. Юхананов Б. Перформанс и театр // Декоративное искусство. – 1991. – № 5.
6. Борис Юхананов: на территории «Нового еврейского театра» / интервью Марысе Никитюк // <http://teatre.com.ua/modern/borys_juxananov_na_territoryu_novogo_evrejskogo_teatra/>.
7. Книга отражений. Фотографии и тексты 2007–2009 гг. // <http://www.readoz.com/publication/read?i_20538>.

8. Андреева О. Ольга Андреева: «Назовите это театром» // Русский репортер. – 2008. – №17.

Анотація

Розглядається театральний проект московського режисера Бориса Юхананова «ЛабораТОРИЯ. Голем» як продовження низки його неомістеріальних художніх проектів. Висловлюється припущення, що проектний театр є найбільш адекватною мистецькою формою сучасного соціокультурного процесу і вписується в контекст постнекласичних наукових практик.

Аннотация

Рассматривается театральный проект московского режиссера Бориса Юхананова «ЛабораТОРИЯ. Голем» как продолжение ряда его неомистериальных художественных проектов. Высказывается предположение, что проектный театр является наиболее адекватной художественной формой современного социокультурного процесса и вписывается в контекст постнеклассических научных практик.

Summary

The article analyzes the theatrical project LaboraTORIA. Golem by Moscow director Boris Yukhananov within the series of his neo-mysterial artistic projects. It is supposed that a project theater represents the most adequate artistic form of the contemporary social and cultural process and fits well into the context of post-nonclassical scientific practices.

Summary

Seven Days of Creation of “Golem”, Or Torah by “LaboraTORIA”

Abstract

As any legend, the story of the golem has a lot of thematic perspectives. Narrowing down the scope of motives would result in the legend perceived as a moralizing or ideological statement, reducing the legend to a fairy-tale. However, there may be another strategy of work with the legend – exalting it to a myth. This is the way “LaboraTORIA” has embarked on in its theatrical project.

We can reveal the mythological potential of the legend by researching ancient Jewish sources. The topic of creating a golem fits well into the major plot of the Judeo-Christian tradition – the return to the Garden of Eden of Adam who has been expelled therefrom. Golem is Adam taken from and sent to the Earth (the Hebrew for ‘earth’ is *adamah*). He has been given a task of self-formation, conforming himself unto the Creator, and accepting the gift of creative speech. This viewpoint gives a specific tone to other stages of the sacred history exposed in the Scripture as well. The exodus from Egypt and ascent to the Land of Promise equals to dragging an unfinished human being out of clay, out of the dissolving earth sucking Adam in. In this case Egypt is the very dissolving and determining nature, earth, or telluric (from *tellus*, the Latin for ‘earth’) predicament. The congregation Israel (as a part of Adam) is the golem of the human community which is to become a human being endowed with the faculty of speech. Thus, creativity or, to be more exact, co-creativity (true creativity) which has escaped idolatry and overtopping the Creator is the very movement of the Exodus and Deliverance, connected with circumcision and with accepting the gift of the Word (speech).

What makes this myth relevant for the Russia culture of today? It is about the most radical surmounting of the consequences of the totalitarian rule. It is a radical refusal from all social or cultural determinants. It is characteristic of the Abrahamic soul, which seeks a new word, a new beginning on the other shore, unprecedented creativity and creation. Such a soul cannot stand expropriated speech or creative work confined to any kind of

format. It finds its dream in attaining the Word, becoming capable of life-giving speech and creativity which is nourished not by vanity, or social protest (or order), or a striving for self-expression, or an aesthetic or ethical impulse, but by something surpassing all that. In its essence, it is a drive for the transcendental calling. Such a soul aspires for the space of the sacred, which it views as a DESERT where no human has ever set foot before. This is how a way to mythogenesis opens up.

“LaboraTORIA” starts from creating an art community. In the terms we have chosen it means a union of Abrahamic souls which have perceived the collective nature of the Human Being’s (Adam’s) true creativity. Thus, there appears a golem of the art community, its shaping and its ability to speak – the middle ground reflecting the basic mythologem: the community is to be dragged out from Egypt, attain freedom and law of its existence, enter the Land of Promise, build the Temple (all of which means CREATION of the community), which, in its turn, through the lens of the story of the golem, means its turning into a human being endowed with the faculty of speech, into a creator conforming himself unto the Creator.

Now, what can encourage the Abrahamic soul to choose the Judaic way over the Christian one? First of all, skepticism. If the soul is endued with a kind of hope that the world suppressing it has the Word, or if it anticipates (“foresees”) a hidden grace, it is on the Christian way already. But if it is not to see the stairs to salvation, if it is devoid of any hope that the Word is somewhere out there and can reveal itself, the Christian way is unacceptable for that soul. In its striving for the transcendental, it steps on the Judaic way involuntarily (of which it may be even unsuspecting), on the way where the man is to resurrect the word *on his own*, to shape himself (make himself finished), where everything starts from earth, from clay, and hope, bordering absence of hope, rises from the fact that there is merely nothing else.

Having chosen the Judaic version of the monotheistic myth, “LaboraTORIA” turns out to be a community of Abrahamic souls who do not see a saving beacon of the grace present but who seek the New Jerusalem as a prospect which is attained by the skillful labour of earthly play, painstaking processing of clay.

A mystery play of the Judaic type is created within the “LaboraTORIA project”. This is how it happens. Having acknowledged its own golem-like nature (at the individual, community, and theater levels) and taking the myth seriously as a modeling and paradigmatic one, “LaboraTORIA” works with its own creation and the history of this creation. It is accompanied by an almost naive conviction that its own history matches the model of the myth and the stages of development it specifies, that any *true creation* lives in accordance with the sacred history. This conviction, almost impossible in a faith-based environment, is a form of pure devoutness. Any doubt about it is a heresy as regards the act under performance, a destroying factor. And a confusion about the model of the myth (a component of understanding) is an error within the project. At the same time, the myth is far from clarified, though outlined, and the matter of creation and the speech that comprehends it are of an energetic nature, i. e. understanding is attained through action and through action is clarified. This is the nature the making of the golem, which is creation, has.

Creation versus representation – that is the message of the in-depth transformation of the theater conceived by Artaud at his time. No doubt, “Golem” by “LaboraTORIA” is one of such attempts, however different it may be from Artaud’s project. For “LaboraTORIA”, the golem-like nature is a symbol of the territory where “saying before words” originates from. This transition from gabble to attainment of the word – a new one, that belongs to me, not expropriated beforehand, not stolen, but truly MINE though it has sounded many a time BEFORE ME and FOR ME – characterizes the movement of creation. In its essence, creation is indeed attainment of the Word, and the way to it, if one attempts at conveying in one sentence, is as follows:

SPEAK OVER THE WORD BESPOKEN
TO SPEAK OUT THE WORD UNSPOKEN

All-enwrapping speech in the “LaboraTORIA” project is a merciless (“cruel” in Artaud’s sense) self-reflection. At times it is merciless to the audience, too, while the audience is continually viewed as a part of the process. However, it is neither epatage nor overture but

an act of merciless self-analysis which also contains a third-party “view of the onlooker”. The spectator is given a voice but not an ability to speak as he is, as well as all that is happening, a Golem trying to make his first, sure step.

In terms of its theme and structure, “Golem” appeals to creation, attainment of the Word, and gives a vector to existence – towards *Imitatio Dei*. All kinds of the audience’s preconceptions, expectations and ambitions discarded, the main impression will be performance of the act of creation. Participants of the project are moving towards creation of themselves, the community, the play, hit and miss, as far as their personal capabilities allow them, with the very core of their being, body, sensation, soul, and nerve. In the presence of the “spectator” they are performing this act of movement-creation extending from yesterday to tomorrow but present “here and now”. We are facing a specific kind of play ensuring creation, presence of creation, creation in the presence captivating those who are present. The fundamental here is not a terminative understanding but movement to understanding, or understanding as movement, as creation (in the mysterial striving for the transcendental) is not only accumulation of meanings but also continual generation of the space of meanings which cry for comprehension. Comprehension comes together with doing, gaining insight in the process as opposed to theorization.

The author of the essay would like to find himself in a similar understanding movement, joining in the “LaboraTORIA” project, get rid of the words bespoken, speak out the word, shape the golem and make him speak by writing-gesture, becoming a party to the mystery play rather than an estranged spectator.

tv kultura.ru 16:00 07.11 (the website of the Russian State Culture TV Channel)
“LaboraTORIA’s” audacious performance

Boris Ukhananov’s and Gregory Zeltser’s theater “LaboraTORIA” – an experiemental studio based on the study of Torah and Talmud through theater art – was founded in 2002. The last night the “Golem” performance premiered – something they have worked on for 4 years. “The News of Culture” report about the complex composition of their work... It all looks

like improvisation but is thoroughly rehearsed and learned... The LaboraTORIA does not count much on the sympathy of the audience. It is really a challenge, but a challenge for themselves, actors say.

Blog: bogher ([info]bogher) @ 15.11.2007 15:08:00

The language of theatre transforms everything real into the system of labels. What should we do is to come up with the new language, our own. And also say no to strict mise-en-scene, give it all away to the actor’s improvisation. And there are even not actors, full of the labels of their schools and studios, just the not-actor folk... Their sketches are, for example, the prayer, based on the beautiful “language-gesture” where every word is made with a body movement. The acting is very conditional, without deep feelings, a real trickstership. The only one “real” sometimes was the guy who played Golem. The scenes of him becoming alive, of his suffering about getting into self-consciousness were really impressive...

Blog: Anna_Fedorova, 27.11.2007, 14:15

...What they are doing is completely mind-breaking, of course... For example, the third part of the show is the reenactment of the discussion they had in Vienna after they held an open rehearsal there. “The reenactment of the rehearsal discussion” sounds boring but it has actually been very funny and reflective.

Blog: Shaggy_Dugong, 11.11.1997, 20:25

The performance is presenting the discussion of itself. The performance simultaneously makes and illustrates the statements about what a performance should be. This causes a breathtaking effect that is close to the effect of some drugs. The usual frames of perception... blur themselves. What is this – a performance? Or a disussion of the performance? Where is the reenactment and where is the acting? The spectator gets an opportunity (anxious and breathtaking) to go beyond the limits of his world and the differentiations that he

habitually uses in his thinking. The true mysteria – is “Golem” – the performance of Boris Ukhananov’s “LaboraTORIA”.

**The Moscow Times, «Leaps of Imagination» / John Freedman
Tuesday, 08.01.2008**

Whatever are your expectation when coming to the “LaboraTORIA. Golem” performance, be ready for them not to come true.

Ukhananov’s actors, as a battalion of Golems, are in the process of constant formation, never becoming anything specific.

Probably the main revelation of the director is the statement that the spectator should be deprived of any expectations.

If you are used to the neat, polished and strictly defined theater, keep away from the “LaboraTORIA. Golem” performance. But if you are ready to look for revelations in the world of chaos and excess this is a performance for you.

Blog: Grezlosn

Working with the natural and artificial, the performance at the same time puts forward and then successfully overcomes the differentiations between the ordinary and the sacred, life and theater, theater and the sacred, seriousness and joke. Life as a funny “Exodus from Egypt”. The sacred game in the Heavenly Jerusalem.

Leda Timofeeva, made by Leda_artfact

An open process, where a spectator gets a unique opportunity to become a co-creator. To live for three nights in a mini-universe – the Ukhananov’s theater – to feel the tortures of creative work and the ecstatic insights, recollect the encrypted nature of mysteria and the atmosphere of the ritual that is so special about the “Masterskaya” performances.

**Russian Reporter No 17, OLGA ANDREEVA
05.2008**

The theater of projects is different from the repertoire theater in the same way as the nuclear explosion – from the paragraph in the school natural science textbook. If in the second case what we see is the conditionality and professionalism, that creates it more or less validly, in the first one we have a pure experience that is neither good nor bad, but real. The repertoire theater people display a bad shining in their eyes when asked about the theater of projects – it seems a sin to them. At the same time there can be no competition between the theaters. The theater of projects is a daring experiment that requires a lot of courage from the director, actor and the spectator as well.

No one is pretending to be an artist here – it is all for real. That means that the soft chair in the audience will not protect you – you came not to “consume some culture”, but to go through the circles of hell. For real, I say! Smart talk about the nature of nuclear reaction turn into smoke and fire and you are watching it. Energy that is hidden deep in the womb of matter, receives freedom. Of course, it is a show to see, but beware – the explosion will blow your mind, too.

In the case of “Golem” the kilo of the high-quality catharsis turns into a necessity to answer the question: “Who am I – The Creator? The Creature? God? Human being? Or all together?”. What we encounter is a model of total theater, something like a new religion, where the Golem and Maharal couple becomes a universal metaphor of the human existence. The project-style thinking, demonstrated by Ukhananov, in its essence, gives us a chance to experience human evolution from the performer to the author, from the creature to the creator. Watch how we turn ourselves into art objects, Ukhananov’s Golems say.

<http://teatral.org.ua/forum/viewtopic.php?t=1885&postdays=0&postorder=asc&start=50>

...As for me such experience seems interesting due to its “culturological” component: a “injection” into the Jewish (semitic) tradition of the monoteism and written text – of the

element completely alien – theater has its roots in paganism and was born in the culture where words were not written, but pronounced mostly. ... Such an “injection” has been made some time ago, giving birth to the Christianity. So the results of such attempts can become very interesting and long-lasting...

Comment by KLIM:

As we know the Jewish culture can be characterized by the following terms:

1. G-d
2. Torah
3. Community

...And here is a question How to preserve (and today to a larger extent “to create”) this connection through theater. Ukhananov has spent many years looking for an answer to these questions. It is not only being formulated but the plan of action is drafted...

1. The Canon Text should be a material...
2. Ideally such a theater is the community (that includes “the actors” as well as “the spectators” and in final count this difference fades away – the actors become viewers, the viewers become actors) and together they accomplish some act that is a part of the way to the Garden of Eden.

<http://gazeta.24.ua/news/show/id/44326.htm>
Ukhananov commented on Torah

The Moscow Director Boris Ukhananov has presented his new theater project to Kiev. The name of the project is LaboraTORIA and the actors shared with the “Gogolfest” audience their vision of the Holy Scriptures. There was a lot of laughing in the audience... If Ukhananov has “stick” himself to some new theme he would not give it away, be sure. The previous ten years of his artistic research were devoted to the “Cherry Orchard” by Chekhov. On its culturally rich soil Ukhannaov has grown a real orchard civilization with its own

language, laws and population... Now Boris Ukhananov and his camerade Gregory Zeltser started to study Torah. For the project they created “LaboraTORIA” – an artistic community and international movement that is aimed at learning the canon texts with the means of theater.

Marisya Nikituk, Gogolfest

If the first part looked a lot like the intellectual show, the third one seemed to be a torture for the intellect.

“Theater Navigator”

Ukahanov’s alchemical experiences capture at least by the fact that they are aimed at studying theater and the show itself reminds an infinitely open performance with infinite number of variations. And no one, even the performers themselves, knows which effect will be observed when the chemical elements come together.

“Time Out”, 17.04.2008, Anastasia Gashenetz

Theater that he aspires for balances on the verge of hard-core attraction and mysteria.

Events on stage resemble self-parody, where actors and the director are “making fun” of themselves and the audience, of course.

Blog: Incolours

If you look for the info about “Golem” online – it will all be lies. You should come and see it with your own eyes.

Blog: Ch_margaux

I finally watched the first part of “Golem” (director – B. Ukhananov).

It was a surprise that I liked it very much.

“A performance, sent into evolution” – that is where this way leads us... Theatrical culture is used to creating the shape that has the time of the beginning, exploitation and death. We are interested in a completely different theatrical experience. We are interested in an experience where the piece is created and “brought up” in a way that it cannot die.

Blog: Anya_ S

The performance is created according to completely innovative principles and has a live mechanics, many layers and up-to-date meanings. It has a colored fabric, created from the threads of natural and artificial, ancient wisdom and total infantilism, the illusions of conscience and culture and the daring acts of life-creation, the poetic text of Leivik’s “Golem” and the brutal poetry of an unknown author. This fabric will be sent into the wind by 20 Golems and one Mega-Maharal.

<http://cn.com.ua/N509/culture/against/>
The Phoenix Phenomenon
Irina Thuzhinova

...This, sometimes playfully sympathetic, sometimes – aggressively condemning “anti-theater” lacks the continuity of meaning.

Ukhananov likes to put together the layers of ideas, interpretations, words and sounds, burying the action under them – almost demonstratively sacrificing it for the sake of the search. It seems this search could be search for truth...

“The New World”, No 2 2009, Dmitry Bavilskiy

The art of Boris Ukhananov – reflection about the theater art, statements of the ideologist and edge-breaker. The current “Golem” as a piece of discussion is aimed against “classical” theater as well as the “new drama” that feeds itself with the raw material of everyday life and the ordinary. “The Viennese rehearsal” is a gesture of opposition and the move towards the form that will contain a search, it is also a reason in the argument, the final count in

the match with the ones who were before and the comrades. In this regard what opposes the “New Drama” is the exercise, where the purely artistic realities become a material for the statement. These realities are the text of the analyzed play and the inner being of a theater group.

“Golem” is not just a handmade clay sculpture, but also the artistic result that any creator strives for. In this case “Golem” is a performance that is being born (or seems to be being born) as we are watching it. That is why the choice of the text and the name of the performance carry additional meaning.

Each scene is made and acted in a light, funny and witty way – each time with a special style and intonation.

As “Golem” is devoted to the borderlines of art, the borderlines of the performance itself are also researched – beginning before the beginning and continuation after the end.

Dennis Cleaver (blog)

You feel a part of the performance. As if this was the act of the creation that you can watch together with the Creator.

The director Boris Ukhananov plays with the human perception. He again and again makes you skeptical about the fact that everything that is happening should really have happened. He washes away the border between the actors and the audience.

What you get in the end is the guess about something wonderful that you can not define more precisely.

Alexey Shipenko

On stage something suddenly breaks into my heart and my mind. And the whole of me suddenly starts thinking about something important, something that only has to do with me, my own life. In this condition I find something, some answer to some question, I may

forget it in several minutes but it is not important – the fact that I have heard it is the main thing.

When I watched the “Golems” (all of them) I said right away that this is the act of heroism.

Yanka (blog)

There is so much passion in the air of the “Tau-hall” that I did not go to “Duma” to the «Z-star” concert afterwards.

Sometimes it seems to be all theater stereotypes, amateur acting, pathos or the performance of clowns and them suddenly it turns into something that makes your skin shiver and you start thinking about life, fuck it, its meaning and so on.

http://radioblago.ru/news/news/N_3dmwgl.html?xl:onlynew=1,
Nikolay Pesochinskiy

The conversations wiggle around the unknown subject – theater art – they are duplicated and triplicated with the consequent translation into other languages, someone is playing the piano, someone shows sketches, someone dances, the logic of the happening is lost, the characters suddenly enter some other reality and for some moments the strange surrealistic atmosphere comes about, the condition play or trance, that still unites the team that is clearly a theatrical team.

<http://gazeta.24.ua/news/show/fd/44326.htm>
O. Ostroverkh

If Ukhananov has glued himself to some theme, be calm, he won’t let it go. He will look at it in this or that way, until the artistic and existential meaning will completely break to the atoms. Or will synthesize themselves into something completely unexpected. The spectators can just entertain themselves while this is happening. No one cares is they are here.

It sounds like a threat, but it is actually really funny. Actors are commenting each others actions, exchange parts, go in and out of the disguises with an unbelievable ease. There

are a lot of them, some of them go on stage from the audience and you get an impression that the half of the spectators are initiated in a mystery of what is happening onstage. You could watch it forever, as the performance is based on one of the most mystical and perplexed Jewish stories – the story of the Gomunkulus “Golem” and his creator. The main question asked in the part that was presented to the “Gogol Fest” audience was the following: “Why have you created me if I did not ask you about that”. We will get an answer in probably ten years. Ukhananov works with a lot of consideration and no hassle.

Blog: MRS STRANGELOVE
Posted on 20.02.2009 at 00:02

Megamaharal – is not just a collection of sounds. For the last year it is one of the fetish words.

Today I had a great night – I have finally taken myself to the theater – “LaboraTORIA” by Boris Ukhananov in the “School of Dramatic Art” the “Golem” project part two... A year (or two) ago I have seen the three parts that led to a premiere – it took me out of the “mind depression” and “the crisis of words”...

The report about the “Golem. Viennese rehearsal. Part 2”.
Watched on 22.02.2009

I am happy as the RUSSIAN motherfucker, such VERY RUSSIAN motherfucker, an authentic one, you know. But I (being, by the way, very impressed by the show) am attracted to something else. I am attracted by the desire of the guy (Ukhananov) to grab the Sacred text from the hands of the clergy. He wants to grab it away from them as Prometheus – the fire. He feels that the Sacred text is the fire. It is obvious. I felt thrills, I felt it with my skin...

Didaskalia (Polish magazine), No 90, April 2009.
Natalia Yakubova

With “Golem” Ukhananov is making a brave step forward that leaves the “epoch of the classical Ukhananov” behind and thus allows it to crystallize itself and become more sharp, like

the old photo... The “LaboraTORIA” adepts open up a variety of interpretation opportunities – transcending rhetoric, profound psychology, explosive deconstruction, then profane psychology and visa-versa... The simultaneous translation has finally found here the study of their role in producing cultural values. At the same time this is also a reflection of the inter-subjectivity of theater art as it is with its requirement to identify oneself, at least for a while, with somebody’s subjectivity and and at the same time with a necessity to play on the difference, to distance yourself...

**From the “LaboraTORIA” group in the Vkontakte.ru web community service vkontakte.ru:
Natalik Beggins, May 2009 18-47**

Every time I get to your performance my brain is torn in to parts as I do not always understand which emotions does it all arouse. And there are many emotions that are sometimes contradicting with each other.

Natalik Beggins, 21.09.2009, 2:35

Thank you all!

For me your performance really means a lot may be even too much. The differentiation has really faded (-) For three years your project has become almost a family ofr me. Then a lot of sweet things follow that I have erased because they are too sentimental as sentimentality is evil... It is sad that you have a finale.

**5.12.2009 03:44 <http://iv-an-al.livejournal.com/4398.html> By iv_an_al
Current Music: Lisa Ekdahl – Vem vet**

Golem

Yesterday kavintage took me to “LaboraTORIA.Golem” by Boris Ukhano v. It is at the School of Dramatic Art at Sukharevskaya. We watched the second part of Golem (a man made of clay, like Adam, from the Jewish mythology). The play lasted 5 hours.

It was my first time at such a performance. There were 14 spectators there. 14 actors and two cameramen.

Both the rehearsal and the play were unfolding in front of the audience, the director correcting and making comments.

In about two hours Boris said that he could not watch it any longer, that everyone was acting like bullshit that day, that everything was to be put on hold. He asked every spectator if it was worth going on with the performance, and what was happening on the stage, and two cameras were looking at you. I had a feeling the Jew was kinda experimenting on us in a bad way. But then I realized that everything was just fabulous, the way it should be. The night before I had had three hours of sleep only, so I started falling asleep, and in that dizzy state I understood it was Kafka, at least at my level of perception.

The play is kinda three-dimensional. Theater in the theater, a reflection of the actor in the spectator, and of the spectator in the actor, an intermixture of the past and the present. As Boris responded to a comment from the audience, a “happened of the happening”.

Some phrases from the talk with the audience: Do only that which can become music and meaning in your hands.

The man does not have an initiative to cope with this snot. A late snot of an early autumn. I do not have an opinion now, only feelings.

I have an intuitive understanding that this is something completely new and close to me. I can’t define the main idea, everything is through senses. In the second part, I drew an analogy with a cerebrum: the left hemisphere (abstract) is the play, the right one (rational) is the spectator during their first visit, the corpus callosum (connection between the hemispheres) is Boris Ukhano v. I am curious to find out what will remain after the second visit, i. e. the third part of “Golem”. I’m attending it on Sunday. A good stimulus to write two report and an interview for a SHNZH. A kind of dessert.

29.12.2009 <http://booknik.ru/context/?id=31286>

Over Stones of Facts across the Brook of the Happening Interview with Boris Ukhananov

By: Lilia Brainis

...

4 fundamentals of the Jewish theater (a text whose flesh belongs to the theater it describes)

A fragment of the play:

1. This theater's present is the past which does not belong to the play, and this theater's future is the future that is not in the play yet. It makes a special tricky fold of the artificial and natural realities entering into a kind of absolutely new, new and absolute relations with itself.

2. Trickster. Agent. And creator. An intermediary sui generis. This low creature denoted by God uses a special technique on the ways of its mediation, the technique that has a name already: brutal poetry, holy stand-up – these are characteristic features of Trickster's speech. It is with them that the text of this strange Play, the Play that cannot exist, lost in times and spaces, in its own plot structure and message, is written and imbued. And this is how the figure of the writer is to change: from the quiet, modest, and accurate master he is to step into the light of the audience's expectations and allergies. He is to transform the time of real life into the artificial time of his play here, where the spectators can see.

3. New formats of time. The new Jewish Theater is able of assuming new formats of time which it does not believe in and which is no more than an illusion for all the parts to this unpretentious and dangerous process. Here we find ourselves to be on equal terms, on equal terms with this very time, and our equality is postulated by these very formats, created by them and absorbed by them forever when a round of the play ends; they turn out to be no more than eternal mirages, tricks of the theater, its attractions, its knacks. But it's a new type of tricks, a new type of illusions, a new type of mirages, attractions, and knacks that haven't been set on stage ever before.

4. Psychological theater has treated the territory of the nefesh, vital spirit or anima, in block, carefully and mercilessly, wantonly and intimately, secretly and outrageously. And in this treatment it has come to the gripes, to intolerance, to the man's willingness to forget that he embodies this soul too, in fact. And then, by the mouth and the powerful grace of the marvelous direction, the theater has gone where it is living and designing its own ruach meanings, in the entire implicit sharpness of the ludic mind. But the time has come, and Trickster has become able to wander around the unexplored, ornamental and trodden vastness of the Garden, the space of the third stage of the soul, the neshama, and from there to put meanings in a rickety boat of its vitality. It turns out that this is the level, this is the space this new mystical theater is all about.

...What would be your wording of the main idea of Judaism?

Manifestation of the Creator. In one's self, naturally.

...From what perspective?

There can be no manifestation of the Creator unless you conform yourself unto Him. Can you manifest the Creator from the perspective of miscreance, outside sensing Him?

Philosophy is important through its vitality. But philosophy is something opposite to life. Philosophy is a kind of cavalcade of intellectual studies. You can't manifest the Creator within its territory.

Theater is a much more feasible opportunity to feel the world in its variety and intricate relationships...

...Are there more answers or questions for you in the Tanakh?

It is not about questions, nor about answers. A canon of Judaism is a manual, a guide. It has instructions, a particular technology of movement: from the Garden to the Garden. The man fell out of the Garden and is to return to the Garden. To achieve this, he should do so and so. It's a road-book which one should learn to understand. This is the task. It is

the territory of understanding where questions and answers emerge. But eventually you should be able to read this instruction and act accordingly. Understand through action, not through a system of questions and answers. Get the clarity of action. In this sense, “Do and you will learn”. To be able to read it, you need a form of the beit-midrash, but these are the questions you ask to your own answers. You learn a very real and a very deep way of something like growing your own self...

...How does the ludic nature of a Jew reveal itself in “LaboraTORIA”?

In “LaboraTORIA” we play by the Creator and with the Creator. Playing modulates the reality of the spiritual world. It is not enough for a man just to find himself inside a guide. He is to choose to play with the guide. And learn the guide through playing. It is a game where I get answers not only by asking questions. The Jewish theater originates from a serious talk. The beit-midrash is a foundation of the Jewish theater. But from there we set off into the depth of the beit-midrash and suddenly discover that we can play by the Creator and with the Creator. Play. And in this sense explore the guide that is given to us. And discover. This is how we find ourselves on the way of its manifestation in the playing mode. This is what “LaboraTORIA” is about.

...You are speaking about yourself and about the “LaboraTORIA” participants who have come all the way, since 2002. And what is supposed to happen to the audience?

Well, have you been among the audience of this theater? Will you share your impressions with me?

...For the first time, I didn’t understand myself what had happened to me. On the one hand, everything that happens in “LaboraToria” is unexpected. On the other, I felt I had connected to an energy whirlpool. At first it was difficult to sort out – as if you got into a kind of chaos. Without any footing. And then, gradually, the names of the characters get to line up, repetitions... You start to understand something, but once you relax a bit, life breaks in, an absolutely crazy outburst. And at that very instant you come to see a clear

distinction between life and theater. You can’t describe it; you can only feel it here and now. In your daily routine, you stop feeling that you’re alive time and again. It’s just that you exist on loop, and instants of true life come in flashes. If you’re lucky. Four hours in “LaboraTORIA” give you an opportunity to see this situation in brief. Not life-scale but within four hours. At such a concentrated level you can see the difference between life and non-life once again.

For the second time, it seems to you that you know the rules that guide this space. But I had different feelings. Because when you have the first level of knowledge of the laws, you are able to pay attention to something else. You meet the multidimensionality of life anew: it is not only that I exist here and now, it is also me as a text I’m reproducing, and me as a media space where I also exist. Everything is intermingled in an unbelievable structure inside which you exist for four hours, staying focused, not distracted by the surrounding. It is an impossible state. A mental orgasm. A spiritual one. All at once, at one concentrated point, you attain the entire multidimensionality of meanings. But it’s hard to exist in this theater. Hard for the spectator. In a regular theater, the lights are off, the followspots are directed at the stage, and the audience can relax. Here I noticed that the audience starts acting. The spectator senses the process pulsing, and starts pulsing with the process.

Here you’re answering your own question. The spectator finds himself to be involved in this environment of action in many dimensions. The thing you are speaking about can be happening only in the “NO!” territory. It originates as early as at the workshop-rehearsal.

In Judaism, you can’t embark upon a profound journey without, at least for a while, accepting the position “The whole world exists for me only”. Let’s imagine the whole world exists not for me only but for our company. The whole world exists for the “LaboraTORIA” workshop. Our work was based on three circles. The first circle is the people who read the text together, discuss it and make joint efforts. The second circle is the people who come and also do all that, and then leave for somewhere. And the third circle is the people who have come, looked at that moment’s work and then disappeared, forever or for a very long

time. It is the whole world if you put it in the sense that it exists for us. Now let's imagine that a flower explodes from this universe, as if from a bud or a seed. This is what has happened to "LaboraTORIA". The workshop-rehearsal was not the new Jewish theater yet. It was not until it died that the New Jewish Theater, imbued with universal genetics, was born, where the place of the second and the third circle was taken by the audience.

...Why are you doing all that?

It is an instinct. But if we envisage such a possible-impossible thing as a spiritual instinct, for a second, I can say that I obey it.

Lilia Brainis

From the DEGREE WORK

...Coming to see the play for the first time, the spectator plunges into a chaos of meanings. He sees neither a stage nor scenery. The action starts as if on its own, without lights turning off or lingering minutes of waiting and applause. Moreover, the lights do not go down during the entire play. There is no division into a brightly lit stage and a dark hall, which creates a common space for the spectators and the actors. The light seems to merge them into an integral unit, mixing up the roles. Some spectators turn into actors even without noticing it: they join the process through their body language...

...Any evolving process is expressed by consecutive alternations of different states [a reference to the first part, with Stepin's theory about the post-neoclassicism]. On the one hand, time as a phenomenon is connected with changing states of the world objects, on the other, with measuring those changes with a clock.

It turns out that any changing process has double time: external and internal. External time of the physical world where the system exists in the same way as all other world objects do. Internal time is the time of processes inside the system, which can flow in a manner completely different from that of external one.

In terms of external time "Golem" is one of the plays by the "School of Dramatic Art" theater. It's what the process looks like from the outside, without taking into account its history and internal links. "Golem" consists of seven performances ("Days"), which take place in chronological order, bi-monthly. One performance lasts for about four hours, with an interval.

The internal time of "Golem" has a complicated structure. The temporal body of the entire play has several levels permeated with the logics of internal links. As any self-developing system, "Golem" is characterized by a hierarchy of stratified organization of components and an ability to generate new strata...

...There is no integral plot in "Golem". There is only a global idea that puts the entire process together: starting from 2002 to the present time. The idea is to track how life in the present ("the natural"), caught and recorded by a video camera, is becoming an artistic fabric for the theater ("the Text", "the artificial"). And the paradox is that the initially "natural" is happening already in the artistic space, in the theater, in front of the audience...

...You can't get an immediate sense and understanding of the complicated temporal reality of the process having attended one performance only. It's only through the process that you can get an understanding of the process.

Inside "LaboraTORIA" itself, several levels of temporal processuality can be marked out, which is most reasonable to do on the basis of the idea of temporal levels borrowed from synergetics.

In "LaboraTORIA", there is a consecutive co-existence of three temporal levels where processes move at various speeds. We shall call them a micro, a macro and a mega level. For each level, there are its own parameters of order – variables that describe the sense of the system behaviour. The mega level is formed by ultra-slow processes, the macro level by long-lived, and the micro level by short-lived ones. And in accordance with Haken's

“enslaving-principle”, the long-lived variables rule the short-lived ones, while the higher level rules the lower one. In “LaboraTORIA” all that is happening within one performance is subject to the common objective that the entire series is facing now. In its turn, the objective of the series depends on the stage “LaboraTORIA” in general is passing at present.

At the mega level, “LaboraTORIA” is a wide-scale project. Developing since 2002, it has passed several stages by now. The traces of each stage can be seen in all the seven performances of one series. In its essence, the cycle is a live history of the project, which is reproduced and supplemented on an ongoing basis.

At the macro level, it is something the project consists of depending on the stage it is passing. At different times the macro level was a cycle of workshops, workshops-rehearsals, and performances. Currently it is an “episodic theater series”, “Golem”, a cycle of performances that comprises seven days. It is the cycle of performances that is a completed, integral unit of the project. The mega level stages are taking place at the level of the series, not at the level of a performance. It takes a seven-day theater action extended for two weeks of natural time (four hours three times a week) to connect the spectator to the complicated temporal reality. It is not until the second or even the third performance that the spectator learns to grope after internal links on his or her own. It happens thanks to the comments the text is generously interspersed with, to getting familiar with the structure of the action, and also to a great extent thanks to acquaintance with the characters and their nature.

At the micro level the process is one performance, a “Day”, one of those bricks the entire building of the project is continually being constructed of. Each of the seven “Days” is repeated bi-monthly. One performance in and of itself makes sense but within the series, which is shown once every two months at the School of Dramatic Art, or within the project as a whole, being the material that makes up the process. It can give an idea about how the project works but it won’t give any access to internal links, which can be drawn up from a higher level of processuality only. Watching just one performance censoriously is like trying to discern the Panorama of Borodino through a microscope and feeling sure you’ve seen it all.

Or rather, one performance makes sense only if you perceive it as a part of the entire cycle, without demanding up-to-the-minute answers to the questions that arise. Coming to see the play for the first time, the spectators plunge into chaos they will have to be sorting out on their own during the entire series. Of course, they will be supported by detailed descriptions of the internal logics of the project dotted here and there all over the seven “Days”. But there are few people able to endure the uncertainty one has to face during the first visit. The hall gets half empty after the first act. Sadly, there are also few people coming back to see the second performance. It takes discipline to watch the entire series...

...What “LaboraTORIA” aims at is the reality “that cannot be reduced to describable and trackable – and always finite as such – givennesses (physical and psychical)”. It is a specific incessant reality of co-creation shared by the spectator and the process. It cannot be analyzed thoroughly, it can only be sensed. In particular, when Ukhananov addresses the audience with the question if the improvisation has been rehearsed, he focuses on that “feeling it ad extremum”. The spectator is to resolve the situation of the artistic trick on his or her own. The spectator is to work, to be willing to understand it and sort it out.

Any clash of the “natural” with the rehearsed theater process, the one with complicated arrangements beyond one particular performance, is a most powerful experience available in the space of “LaboraTORIA”. Comments to the company the text is generously interspersed with, re-structuring of action ‘online’ – all that makes an impression of an immediately sensed reality, the mere reality which the spectators cannot get separated from. Thus, there appears a specific reality, an unexplored mystery parties to which the spectators find themselves to be. That’s why comments in the text of the play are so important – they explain to the audience what is going on with them, something that they are sensing immediately...

08.03.2010 03:21 <http://fanya-mss.livejournal.com/2010/03/08/> By Fanya's Blog, mood editor

Sretenskaya rehearsal

The glass bead game. Good fun invented by Hermann Hesse, isn't it? Boris Ukhananov's laboratory at Anatoly Vassiliev's school of dramatic art at Sretenka has been having fun that way for several years, with "Golem". On Tuesday, Ukhananov and the Co are presenting the 7th part of the play. That is, initially there was one part, but over the glass bead game it has become seven. Seven different self-sufficient performances about just the same. Is it magic? Wizardry? In a way. Call it alchemy of text. I will leave all the sacredness of the text out, in the margin, it is none of my business to touch upon the sacred.

I – that's a big deal! – found another thing funny. Theater tourists put in the drama fabric of the text. In the magma of performance. You buy an entrance actor's ticket – and take the stage. Feel free to play a couple of acts, according to the time you've bought. Amazing! Intellectual tourism on the stage. Why not? Tourists fly to outer space, don't they? Why can't they act then? At Sretenka, they may!

What is the laboratory theater approach at Ukhananov's territory about? Naturally, I'm not aware of all the techniques, subtleties, or nuances. But everything is reduced to the fact that the laboratory treats text as hypertext. Each performance, apart from the plot, is a demonstration of a hypertext rehearsal. From the inside. An uncovered, unblocked rehearsal. Inside out. The plumber hasn't closed the valve. Invertedly. The great plumber Gosha hasn't turned the tap off tight enough. And during a rehearsal anything can happen, which is clear – the director's conflicts with actors, actors' independent life, inception of new substances and plots, meanings and turns of story. Anyway, why am I telling you all that – just go and watch Fellini's "Orchestra Rehearsal".

From time to time they let people watch rehearsals free, in particular free of charge, inviting them in through the back door of the theater at Sretenka. Anyone who wishes to see the show can do so. And today I did, playing the glass bead game from 7 to 11 p.m....

On Sat.: Kurbasov Readings. No. 5 – Kiev, 2010 (essay on the "LaboraTORIA" project)
http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Kurbas/2010_5/146163.pdf
By Natalia Shevchenko

A game with an unKnown outcome

...You are somewhere without a beginning (or an end), and you are offered no reference points to get your bearings. The sacred seems to be profane, while the artificial seems to be natural, and vice versa (by the way, the actors are talking about the same from the stage, as if echoing your thoughts). Later, you do find a reference point, in a very subtle differentiation between textures and vibrations of what was perceived as integral before. And you get a feeling that, despite the distinction of the elements (the deliberate and the accidental), it is a living, that is unpredictable, entity, which may be even predicting, encouraging you, a spectator, to wake up, to make your sixth sense work.

...

Me, a spectator, what am I looking at while watching the play, "Golem"? Eventually I get aware that I'm watching myself, my own emotional responses, thoughts, senses and senselessnesses come and go, in a state of cognitive collapse (let's omit the irony of it possibly reminding of the "internal police", by Pelevin). It is not on the stage that the true theater is taking place but inside your mind. Indeed, it is the mysterial formula of theater per se. But in Ukhananov's projects, it intensifies in-process to become a concentrated reality. Theater is a splash in the void, as the ancient Chinese put it. The quality of double "voidage" is essential for the magical action to succeed. Two empty mirrors facing one another. The consciousness of the man and the consciousness of the performance as a certain duplex sphere tuned to catch subtle thought-forms, the performance as a crystal ball for visionary practices. In "Golem", there is no customary psychologism, linear story, or even character (!) with whom spectators could associate themselves, switching to an automatic, permissive perception mode. In "Golem", there is a lot of air, the connective ether that does holds the cells, bodies and galaxies together, and, while unfolding, the

performance is becoming more tangible than physical reality. And spectators are peering into that air thinned by inceptive meanings only, though they have to “play” regular audience since they, and even their responses, have already been included in the text of the play and the production. Moreover, each spectator is becoming an author of the play through the “Book of Reflections”, spectators’ reflections published by “LaboraTORIA”.

Содержание

Тексты зрителей спектакля «Голем»

1.	Д-р Ури Гершович «Семь дней творения «Голема», или Тора ЛабораТОРИИ»	2
2.	«Театральный навигатор». «Лаборатория. Голем. Венская репетиция»	66
3.	tv kultura.ru. «Вызывающий спектакль ЛабораТОРИИ».....	69
4.	bogher ([info]bogher). «Голем. ЛабораТОРИЯ»	71
5.	[info]anna_fedorova. «Голем в ЛабораТОРИИ»	77
6.	Виктор Осипов. «Мета-театр – «Голем» Юхананова.	78
7.	[info]sona_cinema	93
8.	[info] (Анонимно).....	95
9.	Елена Грueva. http://www.timeout.ru/group/550/	96
10.	«The Moscow Times». Джон Фридман «Скачки воображения»	96
11.	Николай Песочинский. «Mystery-Avangarde»	106
12.	lvika’s journal. «ЛабораТОРИЯ. Голем» – спектакль Бориса Юхананова»	109
13.	Элла Молочковецкая. «Впечатления из первых рук»	113
14.	«Time Out». Анастасия Гайшенец. «ЛабораТОРИЯ. Голем. Венская репетиция»	117
15.	Настя Т. Омская ([info]nastya_tomsкая).....	121
16.	«Русский репортер». №17 (47). Ольга Андреева. «Назовите это театром».....	121
17.	«24». Ольга Островерх. «Юхананов прокомментировал Тору»	146
18.	Йолопуккии. «Несколько мыслей о «Венской репетиции «Голема»	153
19.	Klim (Kiev). «ЛабораТОРИЯ. Еврейский театр. Начало»	154
20.	Йолопуккии	158
21.	Klim	162
22.	Марыся Никитюк. «Борис Юхананов: на территории Нового еврейского театра»	166
23.	Марыся Никитюк. «Голем. Долгое путешествие»	180
24.	Марыся Никитюк. «Театр и Миропорядок» (Из интервью с русским драматургом, режиссером и музыкантом Алексеем Шипенко)	193

25.	Виталий Ченский. «Капустник по Торе»	201
26.	Анна Пароваткина. «Все мы вышли из «Шинели»	203
27.	Ирина Чужинова. «Феномен Феникса»	206
28.	http://ch-margaux.livejournal.com/60534.html . «Голем»	209
29.	Александр Раппопорт. «(Репка) Деконструкция»	210
30.	http://limason.livejournal.com/147792.html	
31.	http://limason.livejournal.com/192729.html	218
32.	Слава (_arlekin_). «ЛабораТОРИЯ. Голем» в «Школе драматического искусства»	221
33.	evgenykhudiakov	225
34.	_arlekin	226
35.	yanka_32. http://yanka-32.livejournal.com/69001.html	226
36.	yanka_32. http://yanka-32.livejournal.com/69166.html	229
37.	shaggy_dugong	230
38.	http://tynjatka.livejournal.com/3357.html . «Когда не хочется писать свое»	230
39.	Inkery_maiya Голем	237
40.	26.12.08 Минченков Андрей. «О спектакле «Голем»	238
41.	ЕК. Из письма 29.12.08	238
42.	tynjatka. http://lamerkhav.livejournal.com/60405.html?thread=846837t846837	241
43.	lamerkhav	241
44.	tynjatka	241
45.	lamerkhav	242
46.	Новый мир, 2009, № 2. Дмитрий Бавильский. «ЛабораТОРИЯ. Голем». «Венская репетиция» Бориса Юхананова в «Школе драматического искусства»	245
47.	abhyasa	289
48.	nata_netі	289
49.	Blog: MRS STRANGELOVE. MeraMarapal	289
50.	enikonorov	290

51.	Валерий Рокотов. «Отзыв на спектакль «Голем. Венская репетиция». Часть III	290
52.	Blog: Smexa	294
53.	Леда Тимофеева. «ЛабораТОРИЯ. Голем». Начало пути. Уроки Мастера»	294
54.	Люся Артемьева. http://mirarti.livejournal.com/3474.html	309
55.	Наталия Якубова. http://www.didaskalia.pl/ . «Голем»: Творить иль не творить – вот в чем вопрос»	315
56.	Natalia Goryachenkova. О спектакле «Голем»	332
57.	http://www.vashdosug.ru/theatre/performance/319766/ . «ЛабораТОРИЯ. Голем». Часть 5	334
58.	Макс Васянович. vkontakte.ru	335
59.	Наталик Беггинс. vkontakte.ru	337
60.	Саша (Аба – медведь) Арбалетова. http://vkontakte.ru/club5695826	338
61.	Элла Молочковецкая. «Шоу будет продолжаться»	341
62.	lo_que. loveplanet.ru/a-ljpost/login-lo_que	351
63.	un homme qui dort (skval). «Репетиция пятого дня «Голема», Борис Юхананов»	352
64.	un homme qui dort (skval)	355
65.	Нина tweaty. Tweaty vkontakte.ru	356
66.	Анастасия. «Впечатления от «Голема»	356
67.	Александр Фейгин (a_feigin). «Голем»	361
68.	http://teatre.com.ua/suchasne/vremja_pygmeev_yly_temnye_veka/ . Время Пигмеев, или Темные века	362
69.	Мастер перевоплощений liliabrainis	365
70.	Ири ШАТИ Шат. vkontakte.ru	365
71.	13.05.2009 00:10. http://karabashka.livejournal.com/2009/05/13/ . Пишет Катя Баша	379
72.	http://varko.livejournal.com/2009/11/05/ Пишет: varko Вам. От меня. – Креативный класс – Борис Юхананов	380
73.	12.11.2009 23:37. http://ne-pro-eto.livejournal.com/18452.html . Пишет ne_pro_eto	384
74.	02.12.2009. Письмо от Сергея Бувевича Нике Вашакидзе	384
75.	5.12.2009 03:44. http://iv-an-al.livejournal.com/4398.html . Пишет iv_an_al	388
76.	kavintage 2009-12-12. 01:50 pm (UTC)	391

77.	iv_an_al 2009-12-13 06:35 pm (UTC)	391
78.	05.12.2009 17:59. Спектакль, породивший пьесу. Автор: Катя Кожина http://www.da-do-art.ru/vhod/index.php?option=com_content&view=article&id=70:2009-12-05-17-59-25	392
79.	06.12.2009 15:12. http://ne-pro-eto.livejournal.com/22180.html. Пишет ne_pro_eto	404
80.	07.12.2009 14:26. http://iv-an-al.livejournal.com/4912.html. Пишет iv_an_al Current Music: Shocking Blue - I'm A Woman Голем-2	409
81.	12.15.2009 20:12. http://besumnoe-more.livejournal.com/2009/12/15/. Пишет besumnoe_morenoe_more	410
82.	kavintage 12/15/09 05:44 pm (UTC)	413
83.	22.12.2009 10:53:00. http://barbituric-ali.livejournal.com/2009/12/22/. Пишет Марыся	413
79.	29.12.2009 13:57:00. http://liliabrainis.livejournal.com/75331.html. Пишет мастер перевоплощений	413
80.	29.12.2009. http://booknik.ru/context/?id=31286	414
81.	20.12.2009 14:51. http://www.gogol.ru/teatr/stati/foto_cho_u_teatra_pod_kozhei_/	433
82.	02.01.2010 11:51. http://www.livejournal.com/go.bml?journal=bbb22ss&itemid=3482&dir=next Пишет bbb22ss. Грустные размышления	435
83.	24.01.2010 06:52. http://lichiko.com/akazakov. Пишет: Alexey Kazakov	436
84.	08.03.2010 03:21. http://fanya-mss.livejournal.com/2010/03/08/ Пишет Блог Фани, редактора настроения	439
85.	Диалог newtricker 2010-03-08 02:49. am UTC (ссылка) и fanya_mss 2010-03-08 09:46 am UTC (ссылка)	449
86.	15.03.2010 19:43. http://assol-alexsolda.livejournal.com/1445.html. Пишет assol_alexsolda	452
87.	saya_nastya wrote: Mar. 15th, 2010 07:24 pm (UTC)	456
88.	assol_alexsolda wrote: Mar. 15th, 2010 08:29 pm (UTC)	456
89.	30.04.2010 01:05. http://zri.livejournal.com/141497.html. Пишет Маша	457
99.	Из дипломной работы Лилии Брайнис «Отображение парадоксальных ситуаций человеческого существования в книге Екклесиаста и спектаклях Б. Юхананова». Философский факультет МГУ им. Ломоносова	460
100.	В сб.: Курбасовские чтения. № 5. – Киев, 2010 (эссе о проекте «Лаборатория») http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Kurbas/2010_5/146-163.pdf. Автор Наталия Шевченко	518

For the English speakers

101.	Summary. Seven Days of Creation of “Golem”, Or Torah by “LaboraTORIA”c Abstract	539
102.	tv.kultura.ru 16:00 07.11 (the website of the Russian State Culture TV Channel) “LaboraTORIA’s” audacious performance	542
103.	Blog: bogher ([info]bogher) @ 15.11.2007, 15:08:00	
104.	Blog: Anna_Fedorova, 27.11.2007, 14:15	
105.	Blog: Shaggy_Dugong, 11.11.1997, 20:25	543
106.	The Moscow Times, «Leaps of Imagination» / John Freedman Tuesday, 08.01.2008	
107.	Blog: Grezlosn	
108.	Leda Timofeeva, made by Leda_artfact	544
109.	Russian Reporter No 17, OLGA ANDREEVA 05.2008	
110.	http://teatral.org.ua/forum/viewtopic.php?t=1885&postdays=0&postorder=asc&start=50	545
111.	Comment by KLIM	
112.	http://gazeta.24.ua/news/show/id/44326.htm Ukhananov commented on Torah	546
113.	Marisya Nikituk, Gogolfest	
114.	“Theater Navigator”	
115.	“Time Out”, 17.04.2008, Anastasia Gashenetz	
116.	Blog: Incolours	
117.	Blog: Ch_margaux	547
118.	Blog: Anya_S	
119.	http://cn.com.ua/N509/culture/against/ The Phoenix Phenomenon Irina Thuzhinova	
120.	“The New World”, No 2 2009, Dmitry Bavilskiy	548
121.	Dennis Cleaver (blog)	
122.	Alexey Shipenko	549
123.	Yanka (blog)	
124.	http://radioblago.ru/news/news/N_3dmwgl.html?xl:onlynew=1, Nikolay Pesochinskiy	
125.	http://gazeta.24.ua/news/show/fd/44326.htm O. Ostroverkh	550
126.	Blog: MRS STRANGELOVE Posted on 20.02.2009 at 00:02	
127.	The report about the “Golem. Viennese rehearsal. Part 2”. Watched on 22.02.2009	
128.	Didaskalia (Polish magazine), No 90, April 2009. Natalia Yakubova	551
130.	From the “LaboraTORIA” group in the Vkontakte.ru web community service vkontakte.ru: Natalik Beggins, May 2009 18-47	
131.	Natalik Beggins, 21.09.2009, 2:35	

131. 5.12.2009 03:44. <http://iv-an-al.livejournal.com/4398.html>
By iv_an_al Current Music: Lisa Ekdahl – Vem vet552

132. 29.12.2009. <http://booknik.ru/context/?id=31286> Over Stones of Facts across the Brook of the Happening
Interview with Boris Ukhananov By: Lilia Brainis.....554

133. 08.03.2010 03:21. <http://fanya-mss.livejournal.com/2010/03/08/> By Fanya’s Blog, mood editor.....562

134. On Sat.: Kurbasov Readings. No. 5. – Kiev, 2010 (essay on the “LaboraTORIA” project)
http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Kurbas/2010_5/146163.pdf By Natalia Shevchenko563

Фотографы и художники, чьи рисунки и фоторафии стали визуальным отражением проекта «Голем»

1. Художник Юрий Хариков (Москва) 1

2. Фотограф Игорь Калошин (Москва) 64

3. Фотограф Татьяна Силантьева (Москва). День третий «Голем. Венская репетиция. Дискуссия» 90

4. Фотограф Владимир Строковский (Москва). День второй «Голем. Венская репетиция. Черный зал». День третий «Голем. Венская репетиция. Дискуссия»104

5. Фотограф Татьяна Норейко (Москва). День первый «Голем. Венская репетиция. Белый зал».....191

6. Фото Макса Васяновича и Наталии Довхи с фестиваля «ГогольFest» (Киев, 2008 г.). День первый «Голем. Венская репетиция. Белый зал»219

7. Фотограф Наталия Чебан. День второй «Голем. Венская репетиция. Черный зал»244

8. Фотограф Миша Чепель (Москва). День первый «Голем. Венская репетиция. Белый зал» День третий «Голем. Венская репетиция. Дискуссия»296

9. Фотограф София Минасян (Москва). День четвертый «Голем. Переходный акт»368
Афиша театрального сериала ЛабораТОРИИ «Голем», опубликованная в газете «Синефантом» в ноябре 2009 г.374

10. Фотограф Василий Скворцов (Москва). День третий «Голем. Венская репетиция. Дискуссия». День шестой «Голем. Суккот». День седьмой «Голем. Финал»378

11. Фотограф Денис Климушкин (Москва). Фото из спектакля «Голем» (первый, второй и третий дни)396

The “LaboraTORIA. Golem” project is a new process performance which is writing a play for itself. It was first shown to the audience in 2007, in Vienna, at “Tikun Olam”, the international festival of Jewish theatres, where “LaboraTORIA” presented a composition of works based on the TaNaH book and H. Leivik’s play “Golem” (translated from Yiddish by V. Dymshits, I. Bulatovsky, V. Fedchenko). During the performance, B. Ukhananov was commenting on the developments on the stage. The comments were made by the character of Megamaral (the creator of the Golem project), and the performance was video recorded. Upon the theatre’s return to Moscow, the video of the performance, comments and discussion with the audience was transcribed to become the text of the first three parts of the “LaboraTORIA. Golem. The Vienna Rehearsal” performance, which was staged at the School of Dramatic Art in June 2007. After the first night the performance continued writing the play for itself – the open rehearsals were videoed, the text was transcribed, turned into a drama text, was rehearsed and commented again, and so on. In such a mode, the project existed till 2009, when the play presented in this book was completed.

Over the two years of work in the mode of open rehearsals of the performance writing a play for itself, seven parts (seven days) of the play were written down. Day One. “The Vienna Rehearsal. The White Hall”; Day Two “The Vienna Rehearsal. The Black Hall”; Day Three. “The Vienna Rehearsal. The discussion”; Day Four. “The Vienna Rehearsal. “The Transition Act”; Day Five. “The Phantom Act”; Day Six. “Sukkot”; Day Seven. “The Final”. This edition also features the enlarged “Book of Reflections”. It gathers ALL reviews of the “LaboraTORIA. Golem” performances published in the printed mass media and in the internet over 2007–2011, all statements that were found regardless of their author and their view on the project. The second component of the “Book of Reflections” is photographs of the performance made over the two years by spectators and performers of “LaboraTORIA” and sketches for the performance costumes by the artist Yuri Kharikov.

2015 – 576 pages.
ISBN 978-5-905981-03-6
© Boris Ukhananov, 2016

Для заметок

Для заметок

Для заметок

Для заметок

УДК 792.2.03 (474.5-25) (093.3)+821.161.1.09.

ББК 85.334.3+ 83.3 (2Рос=РУС)1

Ю 94

Проект «ЛабораТОРИЯ. Голем» – новопроцессуальный спектакль, который сам пишет для себя пьесу. Впервые он был сыгран в 2007 году в Вене на международном фестивале Еврейских театров «Тикун олам», где ЛабораТОРИЯ представила композицию из работ по книге ТаНаХ и пьесе Г. Лейвика «Голем» (перевод с идиш В. Дымшиц, И. Булатовский, В. Федченко). Во время представления спектакль комментировался Б. Юханановым. Комментарий велся от образа Мегамагарала (создателя проекта-Голема), все действие записывалось на видео. По возвращении в Москву, записи спектакля и комментарии, обсуждения спектакля со зрителями были расшифрованы и стали текстом первых трех частей пьесы – «ЛабораТОРИЯ. Голем. Венская репетиция», которая была поставлена и сыграна на сцене театра «Школа Dramатического Искусства» в июне 2007 года. После премьеры спектакль продолжил писать для себя пьесу – открытые репетиции записывались на видео, текст расшифровывался, превращался в драматический текст, снова репетировался, комментировался и т.д. В таком режиме проект просуществовал до 2009 года, когда и было закончено написание пьесы, представленной в этом издании.

За 2 года работы в режиме открытых репетиций спектакля, пишущего для себя пьесу, было написано семь частей (семь дней) пьесы: *День первый*. «Венская репетиция. Белый зал»; *День второй*. «Венская репетиция. Черный зал»; *День третий*. «Венская репетиция. Дискуссия»; *День четвертый*. «Переходный акт»; *День пятый*. «Призрачный акт»; *День шестой*. «Суккот»; *День седьмой*. «Финал».

Также в этом издании представлена дополненная «Книга отражений» (первая редакция датирована 2009 годом). В ней собраны все отзывы о спектаклях «ЛабораТОрия. Голем», опубликованные в печатных СМИ и Интернете с 2007-го по 2016-й год, все высказывания, которые удалось обнаружить, вне зависимости от того, чьему перу они принадлежат, и как их авторы оценивают проект. Второй составляющей «Книги Отражений» стали фотографии спектакля, сделанные за два года зрителями и самими участниками «ЛабораТОРИИ», и эскизы костюмов к спектаклю художника Юрия Харикова.

2016 год. – 576 с.

ISBN 978-5-905981-03-6

© Борис Юхананов, 2016 г.

Художник *Валерий Козлов*. Редакторы: *Ника Вашакидзе, Григорий Зельцер*.

Корректор русскоязычного текста: *Марина Артемьева, Юлия Бронникова*.

Переводчик и корректор англоязычного текста: *Ирина Попова*.

Компьютерная верстка, препресс: компания welcome: *Валерий Козлов, Павел Шайкин, Виктор Шарахов, Борис Кашеев*.

Рисунки: *Юрий Хариков*. Фото: *Игорь Калошин, Татьяна Силантьева,*

Владимир Строковский, Татьяна Норейко, Макс Васянович, Наталии Довха, Наталия Чебан, Миша Чепель,

София Минасян, Василий Сворцов, Денис Климушкин.

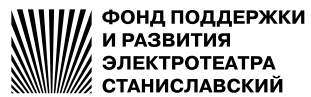
Фото на обложке *Владимира Строковского*. Фото на стр. 376, 377, 386 *Игоря Калошина*.

Подписано в печать 21.10.2016 г. Формат: 60х90/8 Бумага: офсетная, гарнитура *OfficinaSansC*

Печать офсетная. Усл. печ. л. 72. Тираж 500 экз. Отпечатано в Подольской фабрике офсетной печати.

Первый цифровой тираж книги 2009 года издан силами участников проекта и Голландского еврейского гуманитарного фонда (Joods Humanitair Fonds) и клуба СИНЕфантом номерным тиражом 100 экр.

Второй офсетный тираж 2016 года подготовлен к печати силами участников проекта и Фонда поддержки театра имени К. С. Станиславского.



ФОНД ПОДДЕРЖКИ
И РАЗВИТИЯ
ЭЛЕКТРОТЕАТРА
СТАНИСЛАВСКИЙ