

Борис Юхананов

Разомкнутое пространство работы



МАСТЕРСКАЯ
ИНДИВИДУАЛЬНОЙ
РЕЖИССУРЫ

Борис Юхананов

Разомкнутое пространство работы

Форму «Открытые уроки» я хотел использовать в этом году. Смотрю — МХАТ делает открытые уроки, Школа нового кино делает открытые уроки. Везде появились открытые уроки, все стали «открытыми уроками». А я не люблю превращаться в пудру, которой пудрится время. Тогда я мгновенно перевернул эту историю и назвал нашу программу «Разомкнутое пространство работы». Никаких уроков, сплошная работа. Что-нибудь меняется по сути? Нет.



Избежание репрезентативного

По поводу самой программы — мы просто снимаем стены. Весь принцип наших отношений — ничего репрезентативного. Все публично. Как-то я сформулировал такую вот эротическую фигуру — вы свое сокровенное предоставляете моему беспощадному. Вот, собственно, что происходит на этих открытых уроках. И на все это еще смотрят люди. В принципе это 18+, если вдуматься. Но так как люди ничего не понимают, мы пишем 6+.

Процесс этот состоит из нескольких элементов. Один из элементов является здесь важнейшим. Это реальное — в этом суть акции — реальное продолжение работы. Важно не превратиться в репрезентативное нечто, что преждевременно и совершенно не нужно. Здесь «искусство избежания репрезентативного» является тем испытанием, которое я выкладываю на это путешествие. «Искусство избежания репрезентативного» — это необходимая часть общей закалки души и сознания. Кто с этим имел дело, понимает, в какой степени можно достигнуть на «искусстве избежания репрезентативного» невероятных художественных качеств подчас именно сенсационных. Я на это не рассчитываю, а просто говорю, что это некое испытание для нас, потому что репрезентативное с разных сторон. Какое-то дополнительное хамство, наглость, какая-то дополнительная крикливость может появиться в человеке. Это тоже репрезентативное, только антимир от него, изнанка верблужьей шкуры. (Просто я представляю, что весь верблюд, кроме шкуры и горбов, состоит из плевков.) Это одна сторона дела. И вот — золотая середина — думать при публике, играть при публике, оставаться живым при публике, оставаться незащищенным при публике, живым и незащищенным как на внутренних занятиях Мастерской, и при этом продолжать какой-то соразмерный сбалансированный диалог, познание при публике — все это нам даст эта программа. Вести откровенный разговор друг с другом при публике. В этом смысле, когда я говорю «при публике», меня публика не настолько интересует. Соответственно сам аттракцион внерепрезентативного существования, которым является эта программа, само по себе внерепрезентативное существование в культуре — это нормально, но обостренная репрезентативная ситуация обеспечивает напряжение этому путешествию. И тогда это становится важным и интересным. Более того, это дает возможность именно в этом режиме испытать многие аспекты. В том числе и самим участникам МИР.

Очень немногие участники программы на самом деле выходили на сцену, кроме как в учебном пространстве этого прошедшего семестра, чтобы реализовывать какие-то свои художественные намерения. Теперь это

надо будет делать. И в этот момент класс станет сценой, оставаясь классом, потому что им придется выходить, осуществлять свои работы. Класс по определению становится сценой, потому что появятся 1, 2, 50, 100, 200, 300 зрителей, вообще ничего не понимающих, как всегда, зрителей, но чувствующих — «чувствуют» и «нюхают» они хорошо. Что-нибудь унюхают. Не отнестись к ним пренебрежительно, не отнестись к ним зависимо! Предоставить открытую территорию, создать, как это можно было бы сделать по отношению к уважаемому и прелестному человеку, при этом не завися от него. Вот это тот акт, который надо совершить. Не возбудившись по этому поводу и не изменившись по этому поводу. Как бы приобрести особого рода статус неизменности, в котором так же на чистой территории развития продолжится наша работа. Ни в коем случае ни на каком-то заключительном этапе, а просто она проходит, как поезд в метро вдруг поднимается в город. И вот это чувство того, что ты вдруг из подземки выезжаешь в город и какое-то время едешь в городе — невероятно свежее чувство. А потом опять углубляешься в подземку. Это что-то вот из такого рода образов.

Сама работа будет основываться на двух типах движения. Первый тип — это композиция из модулей. Есть три варианта. Это учебная работа. В том виде, в котором она существует. Это не работа на экзамен. Есть, конечно, гитисовская традиция, когда в конце сессии группа охреневших от ответственности, возлегшей на их плечи, студентов с утра до вечера репетирует перестановки. Называется «репетиция монтировки». Это как армейская парикмахерская, где состригается личностное содержание чего-либо вообще. Мы этим заниматься вообще не будем. Не потому что я хочу какую-то альтернативу ГИТИСу, просто не вижу в этом смысла. А если нет смысла, зачем этим заниматься? Мы будем в естественном режиме. Разумном, адекватном, естественном режиме. Не затягивая, не ускоряя, правильно сообразив, как выставить наш реквизит и все необходимые вещи, сделав композицию работ. Одна за другой будут появляться работы в определенной выстроенной нами композиции, не являющейся неким художественным актом, типа: «Смотрите, – мы делаем вид, что показываем отдельных студентов, а на самом деле это все готовое целое...» Вот такой фиги в бархатном кармане (не путать с бархатной революцией, с вельвет андеграундом) мы не будем делать. Мы просто сделаем правильно организованную последовательную работу, сделаем то, что мы хотим сделать, — разомкнутое пространство работы. Вот что мы хотим сделать.

Режиссер — создатель контекста

Это сценически свободные работы. Они еще не ориентированы на то, чтобы превратиться в театр или превратиться в кино. Они «до этого» находятся. Они там, где человек исследует, что такое «сделать игру с диалогом», что такое «разобрать», что такое, в принципе, «населить действие собственной образностью». Вот это исследуется, это участники МИР, так или иначе, пробуют сделать. Что такое «во всем этом участвовать, находясь там внутри, здесь снаружи, когда я это обсуждаю, или между внутри и снаружи, там, где это все делается режиссером»? Вот это три позиции.

Одна из них, наиболее трагическая позиция — это позиция режиссера. Он всегда между. Он, в принципе, «дитя промежути», но он именно между всем. Когда вы же оказываетесь там, где вы обсуждаете, вы уже находитесь в укорененном месте — вы создатели контекста, вы его создаете. Обсуждение, рефлексия — это все средства, при помощи которых создается контекстуальное пространство. Особенность контекстуального пространства в том, что оно стремится к присоединению, присоединиться. Контекст еще дополнительное наименование может получить — «присоединительный контекст». Искусство создавать присоединительный контекст, то есть искусство в принципе создавать контекст, вначале по отношению к работе, — это особого рода сеть из рефлексии, смыслов, из смотровых площадок. Ненастырно, культурологически или философски не взбуктовано, но разговариваю. Из всего этого состоит контекст. В нем присутствуют разного рода коды, которые согласованы друг с другом, например, на правилах метатекста или интертекста. Но важно понимать, что автором контекста режиссер является тогда, когда он перестает им быть. Это особого рода позиция. В эту секунду режиссер тоже создатель, созидатель, но занят он другим типом созидания — он созидает контекст. Это его обязанность, да, но никто никогда не доверит ему эту обязанность. Он должен ее похитить у собственной судьбы, у общества, у представления культуры о нем и так далее. Потому что эта территория ему официально не выделена, но без нее он просто не существует. Особенно сейчас в эту дрянную коммуникативную эпоху. Значит, надо научиться создавать контекст, наполняя его всем, — как я уже говорил, от концептов до рефлексий, от проблем до индивидуальной поэзии, при помощи которой вы создаете миры (и тогда они появляются). Все это надо тренировать. Это и называется «окутать теорией свою работу». Начинается эта теория там, где от вас ее не ждут. Она начинается в каком-то дружеском подчас диалоге, в каком-то совместном струении в сторону внутренних импульсов жаждущего проявиться сознания. То есть она возникает в интимности

отдельного дружеского участия в жизни. Я называю это «золотые туннели коммуникаций». Там, в их глубине, подчас созревают удивительные идеи, но они не находят тот образ артикуляции для себя, ту степень интенсивности этой артикуляции, объем, при помощи которых они могут проникнуть в культуру, завладеть носителями коммуникаций, например Интернетом. Для этого их надо оттренировать и запустить на другой территории.

Итак, окутать теорией свою работу. С одной стороны, это понимать, что ты делаешь на уровне идей и импульсов, а с другой стороны, все это артикулировать и превратить в созидание контекста. Я ввожу это понятие, этот концепт контекста для того, чтобы что-то противопоставить известным подходам например того же Делёза. У него есть подход перцепта или например для художника — аффекта. А я говорю «контекст». Я говорю «контекст» как что-то, что создает художник. И в этом смысле режиссер — это не просто автор перцептов, то есть впечатлений и искусства их создавать; нет, режиссер — еще и автор контекстов. Это важный момент, и это достаточно новый момент. Он особенно необходим сегодня, потому что культура лишена контекста. Это одна из ее болей, одна из ее проблем. Сегодня человек выходит и не понимает, как и при помощи чего ему воспринимать происходящее. И происходящее, которое опирается на этого непонималку, само становится уплощенным, само становится никаким.

Режиссер — создатель игры

Там, где вы режиссируете, там вы, собственно, заняты своим делом. Вы создаете действие, создаете игру, пробуждаете ее в тексте, в себе всегда, через себя в тексте, в себе через себя в актере. И вот эта пробужденная игра, снабженная вашими образами, — это разные вещи — образ и игра. Часто они слипаются, и тогда кажется, чтобы реализовать образ, надо именно игру сделать равной образу. Но это не так. Игру надо запустить, пустить ее сквозь образ или образ сквозь игру, но надо их как минимум разделить, различить. Тогда приобретается территория, где возможно складывать, умножать, совмещать.

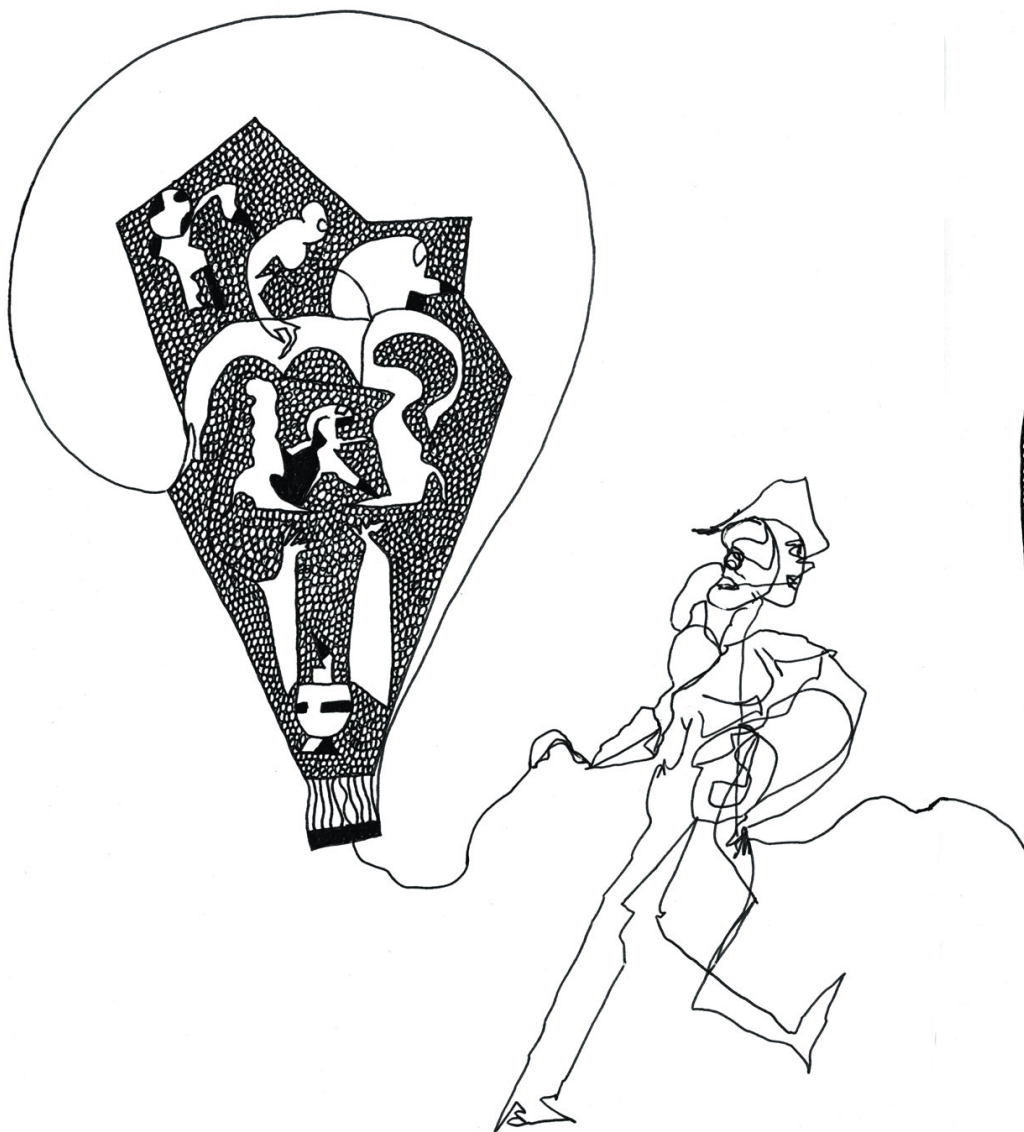
Дальше. Игра располагается где? В актерах, конечно, только в актерах. Она не может в вещах располагаться. Когда художник говорит: «Я вам тут сделаю сейчас всю игру!», ничего он тут не может сделать. Он просто делает замечательную инсталляцию, но инсталляция по определению лишена игры. Игровое сознание на территории художнического практикума вырождается в аттракционное сознание — и это надо понимать. Игровое сознание, которым наполнен театр и которое может принять в себя потрясающие возможности драматического переживания мира, то есть конфликтного, исходя из какой-то такой науки противоположностей или даже эпического переживания мира, то есть особого рода притчевого рассказа, чего-то, что дано литературе, например, но не дано художественному миру, практикуму арта. Практикум арта имеет другие возможности, но он не имеет возможности транслировать игровое сознание. Часто это путают, и тогда возникает масса таких курьезов. И часто режиссер может понадеяться на художника, на образ, на что-то еще, лишившись, по сути, своей собственной территории, то есть территории, где он завязывает действие игры, приняв на себя много от художника, от литератора, еще от кого-то и потеряв свою территорию. Потому что образ может жить в актере, но это должен быть тот образ, который дает ему энергию игры, а не какой-то другой, а если это образ, который он должен носить в себе и обслуживать, тогда он уже лишается своего статуса — статуса актера — и тогда он получает какой-то другой статус: модель, часть инсталляции, участник перформанса или еще что-либо.

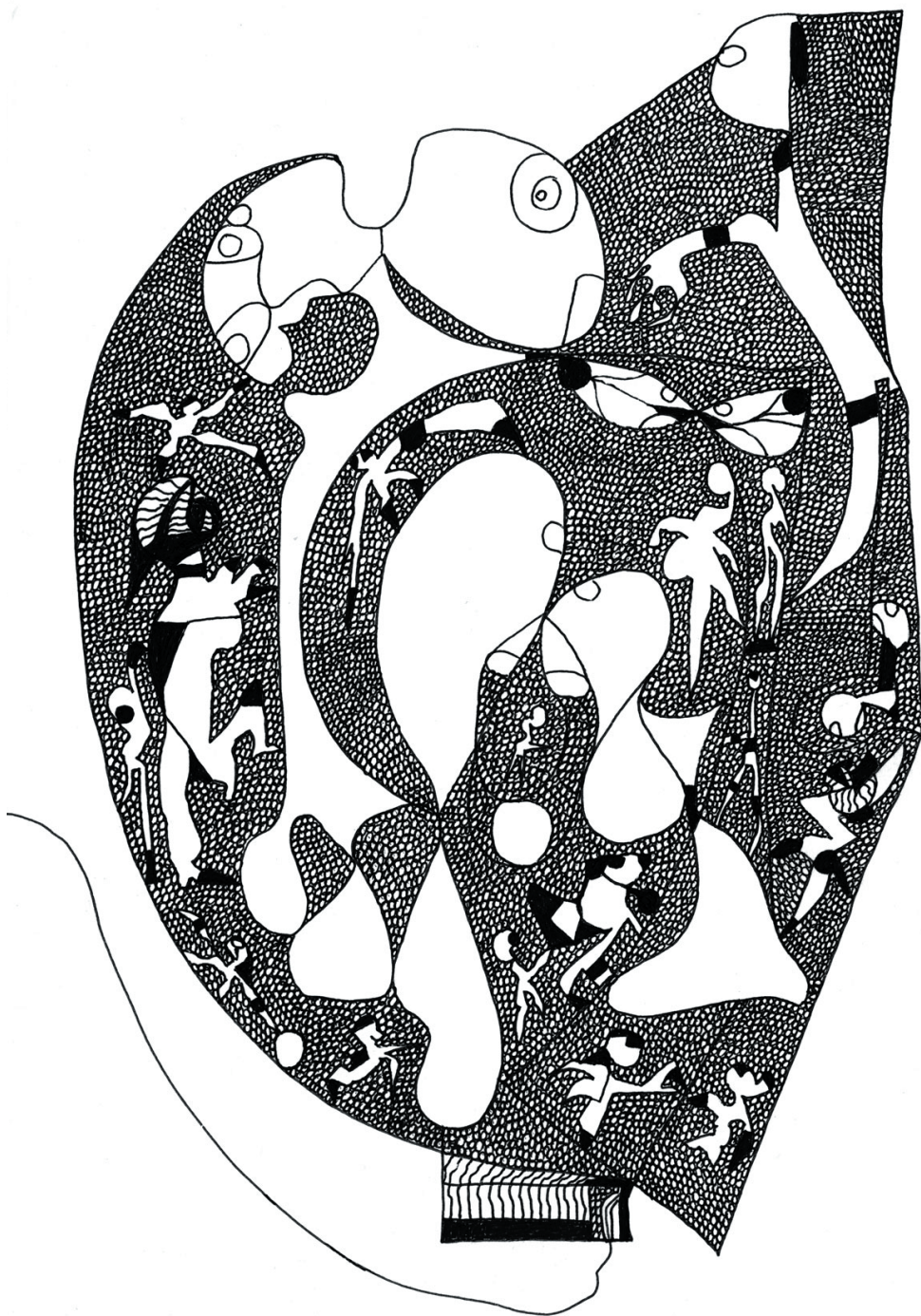
Как отличить, например, перформанс от спектакля? Только через актера. В перформансе актер лишен игры, он не играет там. Более того, он, по определению не может играть. Про перформанс — это уже ясно. А в спектакле он играет. В этом смысле современное спектакулярное начало находит своего подлинного героя и реализацию именно в актере. Он может

быть без драматурга — может. Он может быть без режиссера — может. Но без актера игры не будет — я бы так это сформулировал. С другой стороны, там, где вы имеете дело с перформансом, там у вас есть действующее лицо. Да, может быть, даже и действующее лицо, то есть действие там может осуществляться. Там могут быть самые разные вещи. Не может быть только вот этого особого рода мастера трепета — так можно определить актера. Мастер осмысленного трепета. Вот этот трепет рождается в глубине души. Это какой-то результат особого рода оплодотворения, в общем таинство. В этом смысле работы, которые ведутся участниками Мастерской во внутренних процессах обучения, медленно мутируют, переходят, мигрируют из перформанса, то есть из наивного и прямого отношения с происходящим как с неким, по сути, явлением времени, адекватным ему. (Адекватна времени сегодня не игра. Сегодня времени адекватен перформанс. В том смысле, о котором я говорю.) Работы медленно мутируют туда, где завязывается игра. И я при помощи своей интуиции, предыдущего опыта или чего-то еще предоставляю участникам МИР опережать меня. Я должен получить от них некий импульс, что они, пусть неосознанно, но уже переместились на ту территорию, где располагается игра. Тогда мы получаем возможность обучаться режиссуре, то есть мы получаем возможность обучаться именно тому процессу, где заваривается трепет.

Конечно, туда переместиться — дело непростое. Надо понять, а что такое игра. Везде, где режиссер осуществляет работу, игру, работу заваривания игры, установления игры, всех связей, всех коммуникаций между людьми («коммуникации» — не лучше слово, но допустим). Он там находится везде, всегда между всех видов искусств, он не принадлежит ни одному из них. Кто он такой? Говно в проруби. Но без этого говна в проруби ничего не будет. Он источник этого трепета.

Итак, вот там, где я сейчас оставляю режиссера, у него несколько ипостасей. Ипостась автора проекта, инициатива выбора того или другого произведения, инициатива собирания компании, инициатива разбора, то есть наделения смыслом, инициатива темы, то есть определение и артикуляция того источника, из которого будет взята энергия для игры актером. Тема — это не для критиков и не для публики. Тема — это для актеров. Это тот источник глубинного смысла, откуда будет браться энергия игры. И тема в этом смысле теснейшим образом связана со структурой, с тем, как режиссер предлагает разворачиваться этому смыслу в конкретности поведения действия, вереницы испытываемых чувств и способов взаимодействия друг с другом. Все это заделывает режиссер. И далее, конечно, рефлексия, то есть отклик на произведенную пробу, развитие.





Режиссер ответственный

Сделано один раз — а как это разрабатывать, а как и что надо здесь развивать? Это множество стадий, которые предстоит пройти не одному, а вместе с компанией играющих в той или иной сцене людей. А кроме того, все те ответственности, которые на самом деле выходят за пределы режиссуры, но необходимы ей. Это ответственность художника, ответственность композитора, ответственность реквизитора, ответственность техника — в этих ответственностях располагается вся индустрия, например театра. Все то, что в принципе присутствует до разделения режиссуры на виды искусства. А дальше, когда начинаются ответственности, возникает разделение на виды искусства. Вот тогда функция «режиссер» начинает присоединять к себе вид искусства «театр», и возникает определенная система ответственностей, включающая в себя администрирование, включающая в себя технологию производства игры как повторяющегося репетитивного акта, включающего в себя мизансценирование, планировку и так далее. О всей этой системе ответственностей режиссер должен быть не просто осведомлен. Он должен быть прекрасно ею снабжен, он должен быть снабжен особого рода опытом и искусством, мастерством, при помощи которого он с этой системой ответственностей может и должен справляться. Но если выяснено только это и не освоено собственно режиссерское дело или освоено в недостаточной степени, если вот эта «промежность» не населена и не различен в ней целый космос, то тогда, конечно, вы — дилетанты, даже если вы прекрасно справляетесь со всей системой ответственностей. Таких большинство. Вы прекрасно знаете администрирование, свет, технику, свет мизансцены, фактуры, глубину, партназвания — все-все-все, но при этом вы не режиссер. Потому что вот эта предшествующая промежуточная территория... на это не взято время судьбы. Это не взято, не получено — и тогда не может быть отдано.

Теперь та же самая система ответственностей располагается в кинематографе. И опять ей предшествует территория, где вы научились заваривать игру, и дальше вы отправляетесь в систему ответственностей кинематографа, которая включает в себя все — от обсчета сценария до постановочных планов, раскадровок и стадии съемок, от девелопмента до постпродакшена, от выбора камеры, всей техники до обращения с оператором и оператора с осветителями — все-все-все. Это надо изучать. Надо тренироваться осваивать эту систему ответственностей — надо конечно. Это замечательно, но она что, называется «режиссер»? Нет. Опять нет. Вы везде обнаружите специалиста, который может делать одну из перечисленных мною работ как в театре, так и в кино. Но где вы обнаружи-

те специалиста, который может делать то, что должен делать режиссер? Выбор, композицию, определение всей системы образов, игру. Кто будет этим специалистом? Нет такого человека! Это и есть режиссер! Вот здесь вас никто не заменит.

Я привел сейчас в пример, в первую очередь, два высоких искусства, связанных между собой и точно так же разделенных между собой, в чем-то обращенных друг против друга, как театр и кино. И в судьбах очень многих режиссеров очевидно это противоречие, которое или заостряется или разрешается. Прекрасный пример, где все это использовано в каком-то невероятно перверсивном напряжении — это фильм Фассбиндера «Керель». Советую вам его посмотреть. Последний фильм Фассбиндера, трагический. Я вообще очень люблю Фассбиндера и считаю его одним из титанов кинематографа.

Дальше продолжим. Итак, мы говорим о программе. Что же я предлагаю, какой тип программы? У меня программа — модули, сценки. Это театр — нет. Это кино — нет. А дальше что мы можем испытать? Вот эти сценки мы смотрим как мистериальные, как психологические структуры — все. А как удалось играть? А что такое «играть»?

Режиссер играющий

Теперь вот эти две позиции: режиссер как создатель контекстов, режиссер как создатель игры. А почему я говорю о трех позициях? А что это за третья позиция, которая вам представлена как испытание? О чем это я говорю, когда я имею это в виду?

Я говорю еще о третьей позиции. Я бы ее так назвал — «режиссер играющий». Это, собственно, носитель игры. Одно дело ее создать, другое дело ее выносить, воспитать, то есть играть. Это обязательное качество, без которого, в моем понимании, режиссер не может существовать, сегодня особенно. Ему не удастся вот эти триединства в себе совместить.

А что это значит «играть»? Это значит в каком-то смысле встать на конфликтную по отношению к режиссеру территорию. Например, ведь не может же мужчина рожать. Если бы мужчина мог рожать, в принципе, мир бы перевернулся. Недаром какой-то миллиардер абсолютно спокойно сказал: «Первому мужчине, который родит, отдаю все свое состояние» или миллион. Не суть сколько. Важно, что это невозможно в реальности. Но парадокс заключается в том, что когда я говорю, что режиссер играет, я говорю приблизительно вот об этом — мужчина рождает.

Это надо ясно понимать, особенно если вы собрались играть в своем собственном произведении. Потому что если вы вышли, вас наняли сниматься в каком-то фильме, — это еще ладно. Можно еще долго настаивать на беспамятстве собственных рефлексов и наконец прийти в это особое женское состояние игры, в котором должен прибывать актер и тогда играть. Или если вы очень пожилой человек, то есть за 70, тогда эти разделения стираются. Но почему — это отдельный большой разговор о стадиях возраста и его соотносительности, в принципе, с художественным телом в человеке. Или если вы очень юный человек, когда вы не можете быть режиссером. Это происходит до 20 лет однозначно. Да, вы можете играть. Просто в одном случае вы все время будете играть очень плохо, очень фальшиво (это когда вы юный), а в другом случае, когда вы пожилой человек, вы будете всегда играть великолепно, потому что само понимание возраста связано с тем, что если человек дожил до 65–70, он становится потрясающим актером. Это, конечно, огромная печаль, когда вот эти старики не играют, потому что это одно из самых упоительных зрелищ, особенно в театре. Упоительно! Старые актеры играющие. Невероятное зрелище! Они практически всегда гениальны (просто в силу возраста). Это все связанные вещи. Поэтому вы, конечно, здесь тоже играете. Вы играете

и принимаете на себя вот это особого рода испытание противоположным, игрой. И это очень важно, потому что в этот момент у вас тренируется особого рода струение, особого рода навыки, которые вам потом помогут рождать игру. Потому что в рождении игры вы ведь сопутствуете. Это, с одной стороны, мужское начало, с другой стороны, это женское начало, это андрогинное начало, если понимать это как особого рода инь-яневое такое. Надо этот инь-яневый узелок запустить в кружение, чтобы он вился внутри вашей жизни, чтобы он все время вращался. Скорость и интенсивность его вращения будет порождать волны во все стороны. Тогда это даст серьезный результат.

Амфибии

Вернемся к тому, как устроены модули, которые будут показаны. Все ребята играют, и играют полноценно, то есть полностью отдаваясь этой территории существования для их души, тела и для их разума. И это правильно. Потому что все эти три ипостаси человека — пластическая (физическая), психическая (душевная) и мозги — все они задействованы в игре. И надо изучить, надо принять эту задействованность не только через дистанцию к ним, а многократно выварившись в этом супе, в этом растворе — изготовить свое профессиональное тело. Изготовить в кипении этой работы. Это иначе никак не получится. Этому надо предоставить время. Именно в такого рода сочетании «я ставлю — я играю», «я ставлю — я играю», «я ставлю, делаю спектакль, я ставлю, снимаю фильм — я играю». Это уже, конечно, сложнее. Это не так-то просто. Если фильм легкий, такой летучий — да. Но если это большой фильм — все, надо полностью будет туда уйти, на время расставшись со всем универсумом профессии. И в этот момент происходит дифференциация, которая поджидает в судьбе на время. Что разрешает эту проблему? Это, конечно, все летучие, мобильные способы производства театра или фильмического продукта. Я такой один из способов изучал. Наверное, первый в мире, кто сознательно это изучал, именно в тот момент ясно переживая все то, о чем сейчас говорю. Это опыт Всемирного Театра Театр Видео. Я его так и назвал — ВТТВ (Всемирный Театр Театр Видео), который я запустил в 1986 году. Именно учитывая вот это противоречие, сложность, я запустил такого рода опыт производства фильмического без отказа от внутреннего развития, роста, который был необходим тогда моей душе и моему профессиональному телу. Тем самым я, с одной стороны, оказался на фильмической территории, с другой стороны, я оставался на территории особого рода тренировки сознания, исследовательской, лабораторной, и, с третьей стороны, я разрешил оппозицию между фильмом и театром. Все это мне позволили новые технологии, которые представляли собой видео как таковое, цифровое искусство. Тогда этого еще не было, но это было видео, обычные VHS или Video8-камеры. И я довольно активно жил, не расставаясь с ними, на протяжении 3,5 лет. Я с камерой не расставался. И написал за это время 20 матриц, 20 глав. Много. Двадцать фильмов за 3,5 года, продолжая делать спектакли. Это пример другого типа фильмического производства, который не отрывал человека от него самого, не уводил его в сторону этих треклятых ответственностей. Это «новая волна». Например, французская «новая волна». Это же киноведы, киномены — те, кто делали эти фильмы. Более того, для сохранения своей позиции и вот этой

свободы, дистанции от индустрии у них появлялись самые разные прикиды. Например, святым делом подлинного «нововолновского» режиссера французского было нае...ть продюсера. Они так и говорили. В принципе, это подонки, подлецы. Разорить продюсера — это святое дело. Годар и все эти ребята воспитаны на конфликте и ненависти к продюсеру. Потому что они все — дети уже глубоко гниющих останков представлений о художнике как о некоем гении, которому почему-то должны служить люди, социум, народ. Они были развенчаны не без их участия. Потому что люди сказали: «А кому нужны ваши фильмы? Никто не ходит в кинотеатр» — и их всех смыла волна нового времени. 1968 год — это была последняя попытка, последний вздрог охреневших вот этих паразитов на теле нарождающегося неофашистского сообщества глобалистов, то есть подлинных ребят, правильных ребят. И теперь, когда кому-нибудь вдруг в голову придет идея, что продюсер почему-то должен тратить свои кровно заработанные деньги с риском потерять квартиру и машину, а вы должны тут махать яйцами по поводу ваших художественных образов — «Да идите вы в вашу же жопу!» — скажет вам любой уважающий себя продюсер. И вы даже не заикнетесь, потому что на самом деле продюсером по отношению к себе вы сами и выступаете. Вы не можете выдержать такой диалог в собственном сознании. Если вы так развернетесь по отношению к самим себе, вы взорветесь, и результаты взорванного мозга мы будем наблюдать в ваших произведениях, и больше ведь, к сожалению, ничего другого. Такова реальность. В этом смысле мы (и я в том числе примазываюсь к новому поколению) и есть те самые инопланетяне, которые одновременно имеют уже этот амфибийный аппарат изначальной приготовленности сознания, художественного и профессионального тела быть одновременно художником и продюсером, то есть двух еще 30 лет назад чудовищно разведенных между собой профессий, вывернутых в не меньший конфликт, чем актер и режиссер. То есть это время амфибий. XXI век, амфибии вступают в наше время. Все новое поколение МИР-4 — амфибии. Изначально их органы готовы к снятию оппозиции между режиссер–актер, продюсер–режиссер, сценарист–волонтерист, директор. Это все у них уже совмещено. Если посмотреть не предвзятым, но проникающим взглядом на их внутренние органы, то можно увидеть там совершенно другое художественное тело, чем оно было изготовлено и выходило наружу еще 15-20 лет тому назад. И это надо ясно понимать. И когда речь идет об образовании, о росте, надо понимать, что в данном случае надо предоставить территорию для развития амфибиям, а не вообще кому-то. Поэтому приходится менять все принципы образовательной работы, все методики образования под эти тела. Еще и поэтому мы сделали программу

«Разомкнутое пространство работы» после первого же семестра. Это важно. Как только я увидел, что обнаруживает себя работа вот этих амфибийных органов, я понял, что надо общаться совершенно иначе, по-другому выстраивать всю работу опубликования этой истории. Еще и поэтому эта программа. Ее надо вовремя проводить. Чтобы их жабры, назовем это так, и легкие (а на самом деле это уже не легкие и не жабры, а что-то третье) заработали, их надо включить. Вот для того чтобы их включить, мне нужна эта программа. Должно произойти определенного рода сотрясение и жабры/легкие (лехрабры — я не знаю, как назвать — лерабры или жабрлегкие) включатся и заработают, они задышат. Среда, которая окружает этих ребят, уже давно является смесью кислорода с H_2O . Это особого рода смесь, в принципе, мало переносимая для жителей других времен, для интеллигентов, для служителей культуры и для всякой другой, в принципе, уже, по сути, уходящей натуры. Их уже нет. Их не может быть, потому что они в этой среде не могут дышать. Когда жабрехтор заходит, например, в Театр Гоголя, происходит акт проникновения этой среды в Театр Гоголя, люди начинают митинговать. Митинг — это и есть рыбий язык, открывание безголосого рта. Я когда вижу митинги, я вижу рыб. Прямо видно — это же рыба территория. А к ним приходит кислород. Мы жили в воде, а теперь выходим наружу.

Октябрь, 2012

